



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in in Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali

## Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI

### **Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa María del Valle Ojeda Calvo

### **Correlatore**

Ch.mo Prof. Pier Mario Vescovo

### **Laureanda**

Laura Menon

Matricola 813754

### **Anno Accademico**

**2011 / 2012**

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	1
<b>1. La égloga dramática profana</b> .....	5
1.1 Los orígenes grecolatinos del género eglógico.....	6
1.2 Los géneros pastoriles en la Edad Media.....	8
1.3 El nacimiento de la égloga dramática castellana: Juan del Encina.....	9
1.4 El compromiso entre tradición e innovación a principios del siglo XVI.....	14
1.5 La égloga italiana en la época de Encina.....	18
1.6 La égloga profana renacentista: una breve anticipación del género.....	21
1.7 Hacia la desaparición de la égloga dramática.....	23
<b>2. El amor profano en el primer Renacimiento</b> .....	26
2.1 El amor platónico y la <i>caritas</i> cristiana.....	27
2.2 La influencia petrarquista y el dulce stil novo.....	30
2.3 La literatura amorosa medieval.....	32
2.4 El <i>amour courtois</i> .....	33
2.5 El amor cortés.....	36
2.6 Los mecanismos del enamoramiento.....	41
2.7 El amor en el teatro a principios del siglo XVI.....	45
2.8 Hacia el neoplatonismo.....	48
<b>3. Juan del Encina</b>	
3.1 <i>Égloga representada en recuesta de unos amores y</i> <i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> .....	52
3.2 <i>Representación sobre el poder de Amor</i> .....	56
3.3 <i>Égloga de Cristino y Febea</i> .....	60
3.4 <i>Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio</i> .....	65
3.5 <i>Égloga de Plácida y Vitoriano</i> .....	69
3.6 Apéndice.....	81

<b>4. Lucas Fernández</b> .....	84
4.1 <i>Comedia de Bras Gil y Beringuella</i> .....	85
4.2 <i>Farsa o Quasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero</i> .....	87
4.3 <i>Farsa o Quasicomedia de Prabos y Antona</i> .....	91
4.4 Apéndice.....	98
<b>5. Pedro Manuel Ximénez de Urrea</b> .....	99
5.1 <i>Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea</i> .....	101
5.2 <i>Penitencia de Amor</i> .....	107
5.3 Apéndice.....	113
<b>6. Los demás cultivadores de la égloga dramática profana</b>	
6.1 <i>Égloga Nueva</i> por Diego Durán.....	115
6.2 <i>Égloga nueuemente compuesta por Juan de París</i> .....	118
6.3 Apéndice.....	123
<b>7. Églogas dramáticas anónimas</b>	
7.1 <i>Égloga de Torino</i> .....	124
7.2 <i>Égloga Pastoril</i> .....	130
7.3 Apéndice.....	134
<b>Conclusiones</b> .....	135
<b>Bibliografía</b> .....	140

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo entiende ser un estado del arte sobre la centralidad del amor en el teatro profano español de las primeras décadas del Quinientos. Intentaremos demostrar que el amor es el tema dominante y caracterizador de la producción dramática del período que va desde 1496 hasta 1536, el cual coincide en parte con la transición de la Edad Media al Renacimiento.

Nuestra hipótesis de trabajo nace del gran interés por la temática amorosa y las teorías filosóficas a ella relacionadas y por la génesis de aquel extraordinario arte teatral que alcanzaría el apogeo en el siglo XVII. Será muy interesante notar que las pasiones humanas nunca han cambiado a lo largo de los milenios, que el individuo se interroga sobre los mismos problemas desde siempre, aunque las civilizaciones más antiguas ya tuvieran perfectamente entendidas las dinámicas amorosas (a partir de los griegos y de los latinos, por ejemplo Ovidio y Virgilio que afirmaba ya alrededor del 40 a. C. que *Omnia vincit amor*, “el amor todo lo vence”). No deseamos solamente proponer un recorrido por el fascinante proceso cultural y literario que llevó al nacimiento del arte dramático castellano, sino también ofrecer unos cuantos elementos para reflexionar sobre la intimidad humana, los mecanismos del enamoramiento y la relación entre la voluntad del individuo y el poder del amor.

En primer lugar, la filosofía amorosa que impregna la literatura de aquellos años no puede estudiarse sin tener en debida cuenta la égloga profana, bien porque el tema central es el amor, bien por haber sido el género teatral más empleado por los autores que vivieron durante la época prerrenacentista, quienes se inspiraron a la literatura clásica (Virgilio, Teócrito) y a la medieval (*pastorelas*, *serranillas*, *cantigas galegas*) con el propósito de plasmar un género para representar que supiera ir en cuenta al gusto del público cortesano, ante el cual se solía escenificar algunas breves piezas en ocasión de acontecimientos palaciegos importantes, tal como bautizos, bodas, cumpleaños, el carnaval, entradas reales, etc. Se comprobará que la égloga obtuvo mucho éxito por haber constituido el *trait d'union* entre la Edad de Oro grecolatina y la tradición castellana, entre la época idílica por la cual la aristocracia tardomedieval sentía

nostalgia y los fundamentos de la cultura hispánica. Además, la versatilidad que caracterizaba ese género hizo posible la conmixión de temas y de métricas muy distintas, adaptándose perfectamente a las experimentaciones dramáticas que señalan las décadas iniciales del siglo XVI.

En segundo lugar, explicaremos sintéticamente las etapas formativas de la filosofía del amor y las teorías de los principales pensadores que influyeron en los autores prerrenacentistas, por ejemplo, Platón, Aristóteles, Ovidio, los Padres de la Iglesia, Andrea Capellano, Francesco Petrarca, los estilnovistas y los poetas provenzales, quienes dieron origen a los numerosos tópicos que vinieron a constituir el canon del amor cortés castellano, el cual caracterizó no sólo la lírica cancioneril medieval, sino también las églogas profanas, cuyas intrigas se desarrollan alrededor de la *recuesta* de amores, protagonizadas por algunos pastores, conforme a la tradición eglógica. El personaje principal de esas piezas suele estar enamorado de una mujer que no corresponde a sus sentimientos y la trama se centra en el análisis más o menos minucioso de las penas amorosas. El pastor consigue casi siempre obtener los favores de la amada y era costumbre celebrar el final feliz bailando y cantando villancicos. Al principio, esos dramas primitivos eran muy sencillos, la acción carecía de peripecias y de complicaciones, lo único que podía acontecer era que un caballero requisiera de amor a la misma mujer, venciendo al pastor, quien tenía que resignarse a la pérdida de la amada. El fracaso del personaje rústico reflejaba la oposición secular corte/campo donde era la nobleza la que siempre triunfaba porque era el estamento dominante y ese tipo de rivalidad fue uno de los rasgos más comunes de toda la producción literaria que será objeto del presente estudio. Veremos que, con el paso del tiempo, las intrigas fueron complicándose, merced a la influencia de los dramaturgos italianos y a la inserción de algunos elementos novedosos, por ejemplo, el suicidio del amante desesperado (la tragedia), la aparición de galanes, damas y de dioses paganos al lado de los rústicos, la reinterpretación incluso paródica de los tópicos cancioneriles, la descripción bucólica de los paisajes, etc.

La presencia inédita de los dioses paganos en una cultura esencialmente católica tal como la hispánica se explica merced a la centralidad del tema amoroso, el que permitió también la progresiva secularización de las representaciones. Las primeras se

hacían en ocasión de las fiestas litúrgicas (día de Navidad, Pascua de Resurrección, *Corpus Christi*) durante las cuales aparecían algunos pastores. Ahora bien, ellos permanecieron, lo que cambió fue la figura divina protagonista, a saber, se pasó de Dios al dios Amor. Las églogas dramáticas adquirieron la denominación de “profanas” precisamente por esa separación del Cristianismo y por diferenciarlas de las églogas religiosas, las cuales seguían con la liturgia. Es más, veremos que Amor hasta superaba a Dios por ser la única fuerza capaz de someter a todo el mundo. No hay que sorprenderse, entonces, si las églogas profanas fueron demoninadas “blasfemas” en algunos casos, puesto que exaltaban la *religio amoris*, disminuyendo a Dios. Es claro que ese pasaje del dios cristiano al dios pagano reflejaba los cambios culturales de la época, durante la cual se produjo algo epocal, o sea la transición del teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista, a saber, empezó la especulación sobre el ser humano y su interioridad.

En tercer lugar, con el fin de demostrar concretamente las teorías expuestas a lo largo del presente estudio, se tomarán en consideración los autores más significativos y se analizarán las églogas dramáticas profanas más conocidas dedicando una atención especial a las dinámicas amorosas con vista a poner de relieve la relación existente entre el teatro cortesano prerrenacentista y la filosofía del amor procedente de los griegos, del Cristianismo y de los literatos de la Edad Media.

Nos centraremos especialmente en Juan del Encina, quien fue un autor muy importante por haber dedicado su actividad de dramaturgo a algunas experimentaciones significativas, poniendo las primeras bases para el nacimiento del teatro moderno español. Los demás autores que estudiaremos son Lucas Fernández, Pedro Manuel Ximénez de Urrea, Diego de Ávila, Juan de París, Diego Durán y un par de anónimos, quienes pertenecieron todos a la generación de Encina, al cual se inspiraron para la compsiación de sus obras dramáticas. Será interesante notar que algunos de ellos iniciaron a sustituir el término “égloga” por “farsa” y “cuasicomedia”, o bien a introducir elementos de otros géneros literarios tal como la comedia humanísitca y la ficción sentimental, destacándose en parte del arte enciniano con la intención de continuar las experimentaciones teatrales.

Deseamos insistir en el hecho de que ese trabajo representa solamente un modesto

intento de ilustrar la centralidad de la filosofía del amor en la égloga dramática profana, además, es posible dar cuenta de las hipótesis y de las aproximaciones que los críticos han llevado a cabo hasta ahora. Algunos de ellos (por ejemplo, Hermenegildo y Pérez Priego) apuntaron que hay mucho que descubrir todavía sobre el período histórico, los autores y los textos, porque sólo una minoría se interesó por el teatro primitivo en los siglos pasados, en efecto, se empezó a estudiar con fervor la época prerrenacentista desde los primeros años del Novecientos.

Para terminar, es nuestra intención señalar los exponentes más eminentes de la crítica que se ha ocupado del teatro prerrenacentista hasta ahora, cuyos estudios hemos consultado o, simplemente, ojeado para la realización de la presente investigación. A partir del siglo XIX, el primero que indagó sobre los orígenes del teatro español fue Leandro Fernández de Moratín, seguido por don Marcelino Menéndez Pelayo, Manuel Cañete y Emilio Cotarelo y Mori. Se ocuparon no sólo de crítica, sino también de editar algunas obras desconocidas Urban Cronan y Eugen Kohler; en el campo del hispanismo estadounidense encontramos a James Crawford, a Otis Green y a John Lihani; Rinaldo Froldi y Eugenio Asenso teorizaron sobre los entremeses y la formación de la comedia; Antony van Beysterveldt, Ronald Surtz, Guillermo Serés y M<sup>a</sup> del Pilar Aparici Llanas consiguieron explicar magníficamente los fundamentos de la tradición cortesana y de la filosofía del amor del siglo XVI; los demás son María Josefa Canellada, Alfredo Hermenegildo, Juan Carlos Temprano, Manuel Sito Alba, Humberto López Morales, José Luis Canet, Joan Oleza, José M<sup>a</sup> Díez Borque, Miguel Ángel Pérez Priego, Begoña López Bueno, Teresa Ferrer Valls, Jean Canavaggio, Alberto Río, Vicente Cristóbal, Luciano García Lorenzo, Javier Huerta Calvo, Francisco Rico, para citar solamente a los más importantes. Afortunadamente, hoy en día se puede contar con el trabajo apasionado de numerosos estudiosos que han contribuido de manera indudable al avance de la especulación en el ámbito del teatro español «primitivo» y que nos han otorgado la posibilidad de conocer una época crucial y fascinante, cuyo protagonista es el ser humano, quien ha logrado librarse de la opresión del dios cristiano y que se muestra tal como es, imperfecto, frágil y constantemente involucrado en el conflicto entre la razón y el dueño absoluto de nuestro deseos y de nuestras acciones, el corazón.

## 1. LA ÉGLOGA DRAMÁTICA PROFANA

En el presente capítulo nos dedicaremos al nacimiento del teatro moderno español y, por tanto, a la égloga que fue el género más usado por los dramaturgos a principios del siglo XVI. Focalizaremos las etapas fundamentales de la historia de dicho género pastoril desde la edad clásica hasta las primeras décadas del Renacimiento. De esta manera será interesante ver cuál fue su evolución a lo largo de los siglos y por qué tuvo gran éxito en ámbito teatral, a partir de Juan del Encina, el famoso dramaturgo que se inspiró a la tradición clásica y medieval con el fin de renovar la manera de hacer teatro.

Para poder apreciar las innovaciones atribuidas a Encina y hasta qué punto él se dejó influir por la tradición, será oportuno estudiar no sólo el género pastoril primitivo, cuya origen remonta a Teócrito y a Virgilio, y que volverá a ver la luz en el siglo XV gracias a las representaciones religiosas, sino que habrá que tener en cuenta también de las primeras formas de espectáculos medievales en la corte donde se plasmó el arte dramático enciniano.

Ahora bien, el término “égloga” deriva del griego “*eklogē*” que significa “extracto” porque inicialmente indicaba una pequeña pieza escogida de otra de mayor extensión. Ya en la época de Virgilio es sinónimo de “pastoril” por tratar de cosas de pastores, una temática que se convertiría en una constante del género. Según escribe Begoña López Bueno, pese al carácter versátil de la égloga, en ella siempre ha sido posible distinguir el elemento pastoril.<sup>1</sup>

En principio la égloga carecía de una verdadera poética, era una obrilla que no se podía comparar con la comedia, la tragedia o con la épica y por eso quedó confinada a un bajo nivel literario. Sin embargo, la carencia de rasgos definidos y la brevedad de la égloga permitieron que se incorporara a los géneros más variados y consiguió adaptar «su materia en todos los niveles del decoro estilístico y de la jerarquía social, abarcando desde la voz del pastor bobo hasta el pastor cortesano».<sup>2</sup> López Bueno habla de una versatilidad estilística y temática sin par que le confieren una identidad excepcional dentro del universo literario.

La versatilidad de la égloga remonta a su nacimiento, un acontecimiento tardío

---

1 2002, pp. 15-20.

2 Egido, 1985, p. 43.



dentro de la tradición literaria griega que hizo confluír en ella elementos diversos de los géneros ya existentes, tal como la elegía, la épica, el drama, la narración, la poesía, además de los temas más variados como el religioso, el satírico, el político, el profano. En este último nos concentraremos con atención porque se caracteriza por “la recuesta de amor”, que aunque es de origen medieval, fue enriquecido y perfeccionado por Encina y sus seguidores.

Esta pluralidad genérica fue la razón del gran éxito que tuvo durante la época clásica y que explica su evolución y apogeo durante el Renacimiento hasta el siglo XVII que, como veremos, representa la etapa conclusiva de su trayectoria.

### **1.1 Los orígenes grecolatinos del género eglógico**

Entonces, pues, vamos a ver las etapas históricas de la formación de la égloga. En el siglo III a.C. la idea original de hacer pequeños cuadros (*idilios*) de la vida rústica fue del poeta Teócrito de Siracusa y de sus discípulos Mosco y Bion. El idilio (literalmente “pequeña escena”) abarca la representación dramática, la narración de mitos y de costumbre. La égloga no se consideraba un género autónomo porque era una mera variante del idilio. Sin embargo, Teócrito fue genial por su visión directa y luminosa de la naturaleza, por su interés dramático y humano. Según lo que Marcelino Menéndez y Pelayo explica magníficamente en el capítulo VIII dedicado a la novela pastoril en *Origen de la novela*<sup>3</sup>, sus idilios se caracterizan por ser los únicos ejemplos de poesía bucólica de la literatura griega, por su sencillez, por la tradición de amores y de coloquios pastoriles de inspiración popular.

Imitador del poeta siracusano fue Virgilio que en las *Bucólicas* (42-37 a.C., conocidas también con el título de *Églogas*, que dio luego nombre al género) «fijó para Occidente el reconocido modelo genérico que tendrá una prole fecunda y continuada»<sup>4</sup> por muchos siglos. Este modelo se basa en la temática pastoril (el término “bucólico” deriva del latín “*bucolicus*” que significa “boyero”), en el idealismo que se encontraría más tarde durante el Renacimiento, en la posibilidad alegórica y la experimentación que llevaría a aquella contaminación entre géneros que se hemos anticipado arriba.

3 1905, tomo I, p. CDXIII

4 Cristóbal, 2002, p. 24.

Virgilio fue quien dotó la égloga de autonomía: ya no se hablaba de “idilio pastoril”, sino de una obra con una identidad suya y que tenía un fuerte componente dramático por la presencia de los diálogos, tal y como en las *Bucólicas*.

Desde un punto de vista estructural, la égloga virgiliana se divide en tres partes: un inicio con indicaciones locales y personales, donde aparece un pastor que canta o que toca un instrumento musical en un *locus amoenus*; un desarrollo central del tema; una resolución final que coincide con la puesta del sol. El amor desgraciado es el asunto principal de la canción pastoril, que puede convertirse hasta en un canto funebre, el cual vincula la égloga a la elegía. El carácter dialógico hay que buscarlo en el *carmen amoebaeum*, a saber, un canto con respuesta que se despliega entre los protagonistas y que tiene su origen en el costumbrismo siciliano.

Ya para aquella época existían tres tipologías de égloga: la narrativa donde el poeta mismo cuenta la trama, la dramática en que sólo los pastores hablan y, en fin, la mixta en la que se alternan la narración del yo poético con los diálogos de los personajes ficticios.

El ideal bucólico y la tendencia a alejarse de la realidad con el fin de refugiarse en un paraíso natural de las *Bucólicas* nacieron en la época helenística, cuando las ciudades se ampliaron y vino a crearse la necesidad de un lugar de escape y de goce de los sentidos, de acuerdo con la filosofía epicúrea que alababa una vida pacífica en contacto con la naturaleza. Los pastores protagonistas de las primeras églogas clásicas ya conjugaban las actividades rurales con algunas formas de arte (cantos, instrumentos musicales, conocimiento de la mitología), expresaban su inquietud sentimental y eran sensibles a la belleza natural.

No obstante esos pastores vivan en un mundo idílico, ellos sienten nostalgia hacia una edad aún más deseable, la del Oro, en que todo era perfecto: por poner un ejemplo, el amor ya no es aquella fuente de felicidad que caracterizaba el pasado aureo, sino que ahora procura sólo sufrimiento. Y el pastor lamenta la pérdida de dicha perfección.

A la luz de lo expuesto hasta ahora, queda demostrado el papel fundamental de Virgilio en el nacimiento de la égloga tal y como la conocemos hoy en día. Él no sólo tuvo imitadores inmediatos, sino también a lo largo de los siglos como veremos.

## 1.2 Los géneros pastoriles en la Edad Media

A finales del siglo III se dan a conocer Tito Calpurnio y Nemesiano, poetas que Menéndez y Pelayo define «poco originales, pues cuando no calcan a Virgilio remedan a Teócrito». Con todo, el ilustre intelectual elogia el estilo de los dos poetas «por la florida amenidad, por el buen gusto que conservan y porque los imitaron en gran manera todos los bucólicos italianos y españoles del siglo XVI, comenzando por Sannazaro.»<sup>5</sup>

Durante la Edad Media no hubo poetas bucólicos en el sentido virgiliano del término, pero sí hubo una rica producción de *pastorelas*, un género trovadoresco que trata de un caballero que requiere de amores a una pastora. No es improbable que la mujer rechace al admirador gracias a su astucia; otras veces el final queda abierto y no muy claro. La forma adoptada es la del diálogo donde vienen a enfrentarse el lenguaje refinado de la nobleza con el habla de los campesinos: cien años después esa fórmula se explotaría en la disputa corte/aldea con vista a ensalzar a la aristocracia y remarcar la vulgaridad de los villanos.

En Castilla un género similar al de la *pastorela* es la *serranilla* donde se narra el encuentro amoroso de algunos nobles con una serrana (o mujer de la sierra) a los cuales les pide una recompensa (a veces de carácter sexual) por el albergue que les ha ofrecido durante el camino. En el siglo XV el mejor compositor de serranillas es don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, que se dejó influenciar por la lírica trovadoresca y por la *pastorela*.

También en Galicia existía un género con personajes rústicos, las *cantigas de amigo*, que fueron recogidas en los cancioneros medievales de la lírica gallego-portuguesa. Los críticos subrayan el acento de espontaneidad de estas composiciones que reflejan la vida simple de los pueblos del campo. Son pequeños «cuadros costumbristas» en que se inserta a una doncella enamorada y desdichada que se duele por la infidelidad de su amante.

Pese a la existencia de estos dos géneros pastoriles menores, la égloga se impuso tarde en España respecto que en Italia y ni siquiera hubo debates sobre la poética clásica

---

5 1905, tomo I, p. CDXV.

comparables a los italianos. Hay que esperar el siglo XVI y a literatos como Juan del Encina o Garcilaso de la Vega para que se realice un salto de calidad del género.

Esto no significa que en los círculos hispánicos se olvidó a Teócrito y a Virgilio, muy al contrario, la tradición clásica no se interrumpió nunca y los *Idilios* y las *Bucólicas* continuaban siendo leídos en ámbito escolar, aunque fueron interpretados bajo un punto de vista alegórico, de donde se sacaban lecciones morales y teológicas según la filosofía de la época.

Los primeros imitadores de las églogas latinas fueron Dante, que compuso dos églogas de inspiración virgiliana, Petrarca que escribió el *Bucolicum carmen* sobre el amor a Laura. A Boccaccio se le atribuye la primera égloga en vulgar, además de una colección de dieciséis piezas fechadas 1360. Grandes continuadores de la pastoral vulgar en el siglo XV y al principio del XVI fueron Lorenzo de Medici, Poliziano, Alamanni, Tansillo, Bernardo Tasso y otros más.

### **1.3 El nacimiento de la égloga dramática castellana: Juan del Encina**

Alrededor del año 1469, en la ciudad de Salamanca, nació Juan del Encina, quien protagonizaría la escena intelectual a principios del Quinientos y que por primero dignificó la égloga en Castilla, sacando provecho de la forma dialogada y dando así lugar al nacimiento de la égloga dramática, la que contribuyó a la creación del teatro moderno español.

No es necesario por ahora detenerse detalladamente ni en su biografía, ni en su producción literaria, puesto que al salmantino le dedicaremos un amplio apartado más adelante. En los siguientes párrafos intentaremos más bien dejar clara la renovación del género eglógico que él encabezó y la repercusión que ésta tuvo sobre las generaciones sucesivas de escritores.

Antes que nada, es imprescindible trazar un panorama histórico del teatro que abarque de la forma más primitiva hasta Encina por apreciar la novedades introducidas.

Contrariamente a la égloga representada italiana que nace como imitación de la pastoral griega y latina, en España el género es hijo de la tradición pastoril medieval, a saber, por un lado de la ya citada *pastorela* provenzal, *serranilla* y *cantigas de amigo* y,

por el otro, del drama religioso.

El arte dramático medieval está constituido por un conjunto de prácticas teatrales muy variadas (Ángel Gómez Moreno habla de “teatros medievales” por su heterogeneidad<sup>6</sup>) y mueve sus primeros pasos en el ámbito litúrgico: las piezas estaban ligadas a las celebraciones cristianas tal como la Navidad, la Pascua de Resurrección y el *Corpus Christi*. Este teatro primitivo se caracterizaba por una acción escasa durante la cual los figurantes se limitaban a representar algunos capítulos de la Biblia. La escenografía era muy simple y el altar se convertía en lo que más tarde llamarían el tablado.

Los primeros documentos remontan aproximativamente al año 930 y testimonian la puesta en escena de *tropos*, unos breves componimientos cantados que desarrollaban el asunto sagrado de la visitación al Santo Sepulcro en ocasión de la Resurrección (*Quem quaeritis?*). Los tropos tuvieron tal éxito que en el siglo XII nació una representación similar pero de tema navideño, el *Officium pastorum*, en que se escenificaba la venida al mundo de Cristo y la adoración por parte de los pastores.

En el siglo XIII surgieron formas dramáticas nuevas igualmente ligadas a la religión, pero distintas del antiguo drama litúrgico, bautizadas “dramas religiosos”. A diferencia del litúrgico, el nuevo drama acabó por ser desplazado desde la iglesia a la calle y se caracterizaba por la presencia de elementos populares como cantos y bailes, una mayor complejidad de la acción, el uso de la lengua romance y de actores (aunque es inapropiado ya llamarlos así) que no pertenecían a las órdenes eclesiásticas sino a la entera comunidad.

Además, como bien ha explicado López Morales:

Mientras las obras pascuales son dogmáticos panegíricos, las de la Natividad han reducido a unos momentos los episodios bíblicos y han dedicado el cuerpo de la obra a cuestiones ajenas. Los razonamientos de los pastores han terminado por desplazar la Anunciación. (...) La rápida intervención de los pastores que había antes ha llegado ahora a dominar la situación.<sup>7</sup>

La directa consecuencia de esta “contaminación” entre lo religioso y lo profano fue la secularización del teatro sacro, pero esto no supuso la desaparición del género que, muy al contrario, permaneció prácticamente invariado hasta el siglo XVI.

---

6 2003, p. 133.

7 1980, pp. 476-7.

Resumiendo, el teatro medieval era esencialmente litúrgico y suponía la escenificación de historias muy conocidas, carentes de desenlaces autónomos y de personajes activos entre los cuales había también pastores. El género se limitaba a cumplir con la preceptiva eclesiástica que insistía en la buena educación de los fieles.

A finales del siglo XV el teatro religioso se representaba también en las cortes donde se incorporó a los espectáculos palaciegos, lo cuales fueron otro foco de producción teatral en la época. El drama religioso cortesano se diferenciaba del litúrgico por su carácter secularizado gracias a la presencia de personajes graciosos como los pastores cómicos y rústicos que hacían más soportable la enseñanza católica.

Pero lo pastoril no se agota en la comicidad rústica trasplantada desde las iglesias a los palacios. Lo pastoril conlleva el eco de una tradición culta y clasicista. (...) En esta tradición lo pastoril se define como un juego combinatorio de la pasión amorosa y de la naturaleza sublimada. (...) La dimensión clasicista se incorpora a la práctica teatral cortesana con la obra de Juan del Encina que tomó el título genérico de sus piezas de las *Églogas* virgilianas.<sup>8</sup>

En la corte la práctica teatral estaba concebida esencialmente para la diversión y los acontecimientos de la vida diaria eran objetos de representaciones, desfiles, torneos, danzas y festejos con el fin de divertir a los nobles. Fue precisamente en este ambiente que nació el teatro profano. Gómez Moreno pasa revista los géneros que tuvieron mayor éxito en la corte y que inspirarían a Juan del Encina para la creación de su teatro<sup>9</sup>. Además de tratar del teatro religioso secularizado, el crítico hace hincapié en los *momos*, una danza en la cual solían participar los cortesanos disfrazados y, a veces, algunos de ellos tenían que recitar un papel específico, por ejemplo el del enamorado enfermo de amor. Al principio los *momos* no suponían una actividad dramática por ser sólo disfraz y danza: sin embargo, se comenzó a expresar con palabras lo que antes se sugería con la gestualidad. Fue un primer paso hacia una tímida dramatización y hacia la fusión entre vida y ficción a través de la máscara.

El tema del amor fue central en otros textos potencialmente representables por su forma dialogada y la presencia de interlocutores. Un ejemplo fue el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, en el cual se asiste a una diatriba entre los dos

---

8 Oleza, 1984, pp. 194-195.

9 2002, pp. 128-130.

protagonistas sobre la incompatibilidad de la vejez con el sentimiento amoroso. Al final todo se resuelve a favor del omnipoderoso Amor que *omnia vincit*, todo lo vence.

También la política fue una temática importante dentro de la producción cortesana y a veces formaba pareja con la alegoría, tal como en las anónimas *Coplas de Mingo Revulgo*, un diálogo en lenguaje villanesco entre pastores que cela, bajo el disfraz alegórico, una sátira política contra Enrique IV de Castilla. Esta obra fue objeto de atención aun por la figura cómica del pastor, desde la que los escritores del siglo XVI movieron con la intención de dignificarla. Otra obra política fue la *Égloga* de Francisco de Madrid donde los pastores, una vez más, hablan de la invasión de Italia por Carlos VIII (1494).

Es oportuno subrayar que la acción en este primer teatro es mínima, «que se resuelve en gesto y alarde visual cuando no en largos parlamentos piadosos o en confrontaciones dialécticas»<sup>10</sup> conforme a la tradición medieval. Todavía no había una escritura canonizada para el teatro y faltaban acotaciones escénicas y marcas para la alternancia de los actores en el diálogo. Hasta 1530, la década de Lope de Rueda, los actores ocasionales se apoyaron sobre simples pre-textos y contaron con la capacidad de improvisación. Se estaba muy lejos de aquellos textos específicamente dramáticos que se darían a conocer con la difusión del teatro profesional en la segunda mitad del siglo XVI. En esos textos se señalarían las entradas y salidas de los personajes cuyos parlamentos estarían bien delimitados, se describiría lo que aparece en la escena, se darían indicaciones temporales. En suma, todo estaría perfectamente organizado, se dejaría poco espacio a la improvisación y el fasto de la escenografía sustituiría el poder creativo de la gestualidad.

El primer paso hacia formas teatrales más elaboradas y a textos dramáticos propiamente dichos que comprendían un introito, una intriga y un desenlace, lo dio Encina, el cual fue el promotor del proceso evolutivo del género teatral. A él se le debe «el paso del teatro medieval al renacentista, la transformación del teatro ritual, de ceremonia, en un teatro artístico y profesionalizado.»<sup>11</sup> Eso quiere decir que progresivamente van cumpliéndose algunos cambios epocales gracias a ese autor, por lo que concierne la manera de desarrollar temáticas tradicionales y de representarlas.

10 Pérez Priego, 2008, p. 42.

11 Pérez Priego, 2001, p. X.

Vamos a explicarlo un poco mejor: el Renacimiento abrió camino a la nueva perspectiva antropológica con la cual se dejó de poner a Dios al centro de la especulación filosófica. Hubo un renovado interés hacia la dimensión natural y material del hombre con sus pasiones e su inquietud, a la curiosidad hacia el mundo clásico y sus dioses paganos tan similares a los seres humanos. La lectura de las obras grecolatinas estableció un contacto con los paisajes amenos y plasmó el gusto para el género bucólico que iría a sustituir el culto del paraíso cristiano.

El interés antropológico renacimiento restituyó la dignidad al hombre tras muchos siglos de submisión a Dios y eso desembocó en un sentimiento de igualdad social que Encina explotó para ensalzar el género pastoril. De hecho el pastor, que hasta aquel momento había sido sinónimo de lo ridículo, adquirió prestigio porque no difería interiormente de los otros seres humanos: él piensa y siente amor, dolor, felicidad, desesperación igual que los demás. A todo esto Encina le añadió la herencia clásica y bíblica donde el pastor tenía un papel muy importante como ya hemos visto en Teócrito y Virgilio, mientras que en la Biblia están los pastores David, Moisés y Cristo. El Hijo de Dios actúa como «una garantía suprema de la vida pastoril»<sup>12</sup>, ¿quién se atreve a decir ahora que el pastor es un ser indigno y tonto que sólo merece ser ridiculizado? La modernidad de Encina reside en esta dignificación que chocó con el desprecio cortesano por lo rústico. Él encontró la manera de captar la atención de su público aristocrático no sólo a través de la típicas temáticas palaciegas, sino también que incluyó en su repertorio algunas acciones entre pastores, las cuales fueron cómicas y desacralizadoras inicialmente, líricas y conmovedoras en un segundo momento. Lo cómico será un elemento fundamental en las églogas de Encina, en las cuales «toma cuerpo la representación del hombre y de sus afectos humanos»<sup>13</sup>, a partir del amor, aquel sentimiento exclusivamente cortesano que iría extendiéndose incluso a los pastores gracias a la voluntad renacimiento de igualar a todos los hombres. Todo el mundo conoce el amor, no hay quien pueda escaparse.

Hay que saber que hasta aquel momento el amor se daba exclusivamente entre nobles o, en casos límites, entre un caballero y una joven pastora, porque sólo un ánimo cortés podía sentir un sentimiento tan suave. Claro es que el pastor, según la nobleza,

12 Díez Borque, 1987, p. 130.

13 Cañete, 1867, pp. LXXIX-LXXX.



concebía el amor de una manera animal, desenfadada y vulgar porque carecía de espiritualidad, y todo eso contrastaba con el tópico cortés del galán enamorado que se expresaba poéticamente y cuya alma acababa ennoblecida gracias al poder de amor. Entonces, ¿cómo consiguió nuestro autor proporcionar un cambio de perspectiva a la tradición? Y más, ¿cómo la corte podía aceptar un teatro que ponía en escena un concepto subvertido de amor cortés?

#### **1.4 El compromiso entre tradición e innovación a principios del XVI**

Encina nunca dio el paso definitivo hacia la revolución del género dramático. Su éxito se debió también a su capacidad para conjugar el pasado con el presente y no sólo a las innovaciones que introdujo. Por ejemplo, la *recuesta* ya había conocido mucha fama durante la Edad Media y al público todavía seguía gustándole, de hecho se puede decir que el tema amoroso representa el eslabón principal que unió la época medieval con la renacentista. Los espectadores demostraban cada vez más simpatía hacia los pastores, cuya manera grosera y torpe de enfrentarse al enamoramiento resultaba muy divertido. Puesto que las primeras églogas dramáticas sobre la *recuesta* se escenificaban en las bodas para homenajar la pasión amorosa de los novios, una pieza donde aparecía también un pastor enamorado aseguraba muchas risas.

Encina dio su contributo al avanzamiento del arte dramático, pero hay que admitir que no fue un revolucionario *tout court* puesto que tradición e innovación siempre viajaron a la par en sus obras: bien el género, bien las temáticas que él empleó para la creación de su repertorio remontan a las épocas anteriores. Sería suficiente analizar el tratamiento del amor: es verdad que el tema se extendió a los pastores como si hubiera una disolución de la poética cortesana, pero el autor no dio el paso definitivo porque no pudo desprenderse de los tópicos del amor cortés para complacer al público aristocrático. Encina inauguró también una tendencia popularizante del léxico cancioneril que, sin embargo, todavía no era posible llevar a cabo porque a él le habría costado mucho romper con el pasado, sobre todo desde un punto de vista profesional.

Si consideramos otros aspectos de sus obras, veremos que hay más ejemplos de mediación entre la tradición y la renovación. En primer lugar, el salmantino adaptó la

pastoral navideña medieval al ambiente cortesano, enriqueciendo el *Officium pastorum* con la inserción de unos pastores bobos y de situaciones divertidas y folclorísticas que entretenían al público. No obstante, salta a la vista que los personajes se expresan a través de largos parlamentos, se desplazan por la escena, actúan, contrariamente a las representaciones medievales donde había sólo figurantes. Y su teatro profano proviene de la *pastorela* medieval que escenifica la recuesta de amor y sus efectos.

A propósito del paso del teatro ritual al profesionalizado, como ya hemos dicho, en principio el arte dramático se empleaba en las cortes para la celebración de acontecimientos tal como nacimientos, bodas, cumpleaños, el carnaval, la liturgia católica, o bien para comentar sucesos como guerras y las entradas del rey en la ciudad. Cada pieza no se podía desligar de lo que se celebraba, a saber, era una representación única e irrepetible en la que se mezclaban la realidad con la ficción, «el aquí y ahora de los espectadores se confundía con el de los actores, teatro y vida cotidiana alcanzaron un alto grado de identificación»<sup>14</sup>. De esos recreos fue de donde Encina tomó la inspiración, pero sin limitarse a repetir esquemas consolidados desde hacía siglos. Y aquí se cumple la transición al teatro moderno, porque él proporcionó una mayor dignidad literaria a las representaciones y las elevó poéticamente, fijando las acotaciones escénicas, intensificando el elemento lírico y el número de versos. En una palabra, el salmantino creó un modelo para la redacción del texto teatral tan eficaz e innovador que fue imitado y readaptado por las generaciones sucesivas de dramaturgos.

A medida que el pastor iba adquiriendo dignidad y el texto teatral su especificidad, también la égloga subía la escalera del prestigio literario hasta convertirse en el género teatral más adoptado por Encina y sus seguidores.

Lo que resulta muy interesante es por qué Encina escogió la égloga para su teatro, Díez Borque lo explica del siguiente modo:

La utilización del término égloga para designar el género nos sitúa ya en una corriente que refleja la presencia del mundo clásico. (...) No se podía llamar comedias a estas breves piezas puesto que tenían mucho más en común con los diálogos trovadorescos, tales como los debates y los cantares, que con lo que se empezaba a saber de tragedia y comedia, basándose en Horacio y Terencio. (...) La figura del pastor es el elemento central.<sup>15</sup>

---

14 Oleza, 1984, p. 210.

15 1987, pp. 53-55.

Y Pérez Priego, de éste:

Como forma dramática, la égloga resultò extraordinariamente rentable. El teatro que se hizo en las primeras décadas del siglo XVI no tuvo otro soporte literario que aquel de la máscara pastoril y el coloquio entre pastores. Esa formula resultó válida para cubrir casi todas las necesidades de representación teatral que se originaban: para la celebración de bodas, por su exaltación del poder del amor y final feliz; para la celebración de acontecimientos políticos, por su capacidad alusiva y su imagen simbólica de una sociedad y una monarquía ideal; y para la celebración de la fiesta religiosa, continuando la pastoral navideña medieval.<sup>16</sup>

Aquí estamos otra vez con la convivencia del pasado con el presente. El salmantino decidió llamar “églogas” su componimientos en honor de las *Églogas* virgilianas, que conocía muy bien por haberlas traducidas al castellano (*Translación de las Bucólicas de Virgilio*) y que dedicó al príncipe don Juan, adaptando los contenidos originales a su época con el fin de glorificar el reinado de los Reyes Católicos.

El carácter *activum* o *drammaticon* de las *Bucólicas*, debido a la presencia de diálogos, empujó Encina a emplear por primera vez la égloga como género teatral y supo sacar provecho de su versatilidad tanto que le permitió experimentar el amor pastoril, la combinación entre religioso y profano, la alegoría que esconde la sátira política y también jugar con la métrica según la situación.

La filiación con el gran poeta latino confirió prestigio a las obras de Encina de ahí que pudiera ponerlas en escena en la corte, sin correr el riesgo de que fueran interpretadas como vulgares y de estilo bajo. Al contrario, él defendió la calidad de la égloga en el prólogo a su *Cancionero* (1496) afirmando que «no menos ingenios requieren las cosas pastoriles que las otras».

Y no olvidemos que el prestigio de Encina dependió también de su capacidad para encantar al público. En las églogas profanas, por ejemplo, convivían dos elementos muy en boga en los palacios: el amor cortés y lo pastoril cómico, o sea la tradición cancioneril y las risas, a los que hay que añadir la búsqueda de un lugar de escape natural e idílico, lejos de la corte y suspendido en el tiempo, que la nobleza encontraba en el mundo rural y puro de los pastores que ofrecía una visión de la naturaleza incontaminada, que «satisfacía la perenne aspiración de la mente humana a un mundo de paz y de inocencia y le hacía pensar en las delicias de la Edad de Oro».<sup>17</sup> Lo pastoril

---

<sup>16</sup> 2003, p. 28.

<sup>17</sup> Menéndez y Pelayo, 1905, p. CDXII.

tuvo éxito porque reflejaba el idealismo neoplatónico renacentista, su espíritu estilizado, su anhelo de perfección y el bucolismo enciniano fue capaz de expresar el goce del campo sin distanciarse de la rusticidad de los pastores que lo poblaban.

Los cortesanos se complacían también con remarcar la diferencia que había entre sus valores y los del personaje rústico. Encina siempre insertó a un pastor bobo en sus obras porque, no obstante el propósito de dignificarlo de manera que los nobles pudieran acoger a esa figura sin reírse de él, quedaba patente la contraposición nobleza/pastor que Joan Oleza explica muy bien, remitiendo a su vez a Noël Salomon:

La comicidad del pastor rústico deriva de su distancia con respecto a los valores caballescortesianos, bien por la contraposición entre rústico y caballero (...), bien por la introducción del rústico en ámbito y funciones cortesanas. Al rústico se le asignan como valores propios el hambre sempiterna, la pereza incurable, la ignorancia y la credulidad, la cobardía ancestral, su incapacidad para entender los refinados misterios del amor, su sentido casi pornográfico de la relación con la mujer (...) y su lenguaje.<sup>18</sup>

La nobleza se divertía porque el pastor era sí un personaje cómico, pero, sobre todo, por ser inferior. Todo eso se nota también en la segunda producción literaria de Encina en la que confluyó el modelo italiano de la égloga, que resultaba más lírica y clasicista respecto a la suya.

La diversidad entre las clases sociales se ponía de relieve aun a través de los lenguajes. El rústico hablaba en *sayagués*, un habla convencional en que se fusionaban el castellano antiguo con algunos dialectos regionales. Lucas Fernández contribuyó mucho a la elaboración, incorporando algunos rasgos del leonés (que entonces se hablaba en Salamanca, su ciudad). Su forma más primitiva se puso de moda en la segunda mitad del siglo XV con las *Coplas de Mingo Revulgo*, la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique y la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza. Esa habla de carácter rural que en principio no era un lenguaje tipo, se convirtió en un recurso escénico cargado de comicidad que diferenciaba estético e ideológicamente al pastor de los personajes aristocráticos. Encina y Fernández lo definían un “lenguaje pastoril”: la denominación de “sayagués” fue tardía respecto a su nacimiento<sup>19</sup> y parece que no tiene nada que ver con del dialecto de Sayago.

---

18 p. 192.

19 Por si interesara profundizar más el tema, María Josefa Canellada ilustra detalladamente los rasgos lingüísticos del sayagués en su introducción a *Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, apartado IV.

## 1.5 La égloga italiana en la época de Encina

Encina viajó a Italia hacia 1499 donde el género pastoril ya había gozado de mucho prestigio en los ambientes cultos para aquella época, gracias a algunas obras como el *Orfeo* de Poliziano (1471), el *Cefalo* de Nicolò da Correggio (1487) y la *Arcadia* de Sannazzaro (1501). Además, habían ido representándose algunas églogas dramáticas en las cortes más prestigiosas de Roma, Ferrara y Urbino.

El tema principal del género pastoril italiano era el amoroso con desenlace feliz igual que en las églogas de Encina, aunque empezaran a aparecer otras que terminaban trágicamente donde se asistía al suicidio del enamorado desesperado: un ejemplo es *Tirsi e Damone* de Tebaldeo a la que Encina se inspiró para su *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. De estas primeras obras surgiría un modelo propiamente dramático cuya acción se volvería mucho más larga, con monólogos solemnes y debates, el número de actores crecería en modo que la intriga resultara compleja, se introducirían personajes mitológicos y dioses paganos.

Al mismo tiempo iba configurándose un nuevo modelo de pastor: el rústico y su concepción carnal del amor acabó por compartir la escena con una versión de sí mismo más estilizada. El nuevo pastor conservaba el disfraz del rústico, pero expresaba sus sentimientos hacia la amada con palabras poéticas, cargadas de una filosofía casi neoplatónica, y dejaba rienda suelta a sus pensamientos en los monólogos, que se convertían en verdaderos análisis psicológicos donde razón y sentido se contraponían en busca de una solución al mal de amor.

El interés antropológico renacentista estaba claramente en la base de ese cambio de actitud del pastor, puesto que se le había reconocido al hombre el derecho a una vida dignitosa de la cual tener un control total porque ya no dependía de la voluntad divina. Se hacía hincapié en la facultad racional humana que permitía analizar los procesos amorosos y dominar los instintos, sobre todo sexuales, que alejaban de la virtud y de la moral.

A la luz de todo eso, el amor debía reflejar los ideales de la época y «ser un deseo de belleza perfecta templado por la razón y no regido por los sentidos» los cuales conducían a una pasión desenfranaada en vez de «encaminar el sentimiento hacia una

trayectoria vital armónica, perfeccionadora y plena».<sup>20</sup>

Encina se inspiró a la moda italiana para sus nuevas églogas, las cuales contenían elementos novedosos para el público español: el hombre-pastor que alcanza una dimensión espiritual, el amor todopoderoso que supera a Dios porque es la única fuerza que consigue sumeter al ser humano, la lucha entre la manera virtuosa de concebir el amor (el pastor estilizado) con la lujuriosa (el pastor rústico), el suicidio final que simboliza el derecho a elegir el momento de la propia muerte sin tener miedo a la ira divina, la presencia de dioses mitológicos y de lugares paganos (véase la *Égloga de Plácida y Vitoriano* donde la protagonista se va a un paraíso que nada tiene que ver con la versión cristiana) y, para finalizar, la introducción de la figura celestinesca de la alcahueta.

Sin embargo, el espíritu italianizante no tuvo una repercusión muy profunda en las nuevas églogas de Encina. La crítica concuerda con decir que al fin y al cabo Encina no se dejó influenciar muchísimo por los italianos, a saber, que su estancia resultó muy provechosa para ampliar las temáticas y acrecentar su nivel estilístico, pero se ha comprobado que en sus églogas persistían la tradición cancioneril medieval, el conflicto social entre la nobleza y los pastores, la inclinación hacia un final feliz, el sayagués. Lo mitológico y lo paganizante se redujeron sólo a tres églogas: la *Égloga de Cristino y Febea* hace de eslabón entre las dos etapas dramáticas encinianas, la de *Fileno, Zambardo y Cardonio* es la única que se soluciona con el suicidio del enamorado (eran piezas para las bodas y el final feliz tenía que ser preservado) y la *Égloga de Plácida y Vitoriano* es sí un primer intento de comedia urbana (los protagonistas no son pastores sino un galán y una dama) que testimonia la búsqueda de una nueva orientación por parte del autor, pero al mismo tiempo la pieza mantiene algunos elementos de las obras anteriores, no hay rupturas con el pasado. Pérez Priego argumenta que este escaso influjo italiano se debió al momento tardío en que Encina decidió irse de viaje, o sea cuando su producción teatral estaba a punto de completarse y su poética ya se había consolidado desde hacía algún tiempo.

El salmantino se dio cuenta de que en la corte no estaban bastante preparados como para acoger una revolucionaria praxis teatral, puesto que era una sociedad todavía

---

20 Gimeno, 1980, p. 481.

demasiado estamentaria y rígida donde la aristocracia estaba por encima de los demás: al pastor se le otorgaba la posibilidad de enamorarse y de hablar con versos suaves pero, al final, era la nobleza la que tenía que triunfar. Los cambios sociales y literarios que se produjeron en España fueron más lentos que en Italia donde, al contrario, ya se respiraba un aire diferente y existía una firme voluntad para crear una nueva corriente de pensamiento libre de la oscuridad medieval (de hecho fue el País que encabezó el Renacimiento).

Incluso en la *Égloga de Placida y Vitoriano*, el apogeo del arte dramático enciniano, hay elementos tradicionales porque el autor no se atrevió a romper con ella, como si hubiera preferido dejar a otros dramaturgos la tarea de crear un género completamente nuevo, y eso en efecto aconteció algunos años después gracias a Bartolomé de Torres Naharro.

A causa de una sociedad refractaria a las innovaciones radicales y gracias a la difusión de las ediciones del *Cancionero* y de algunos pliegos sueltos, la manera enciniana de hacer teatro a través de la égloga fue pronto adoptada por numerosos escritores de su época, tanto que se estableció un verdadero canon literario. Nació un grupo que comprendía a: Juan del Encina por supuesto, Lucas Fernández, Diego de Ávila, Pedro Manuel Ximénez de Urrea, Juan de París, Diego Durán, Salazar de Breno, Hernán López de Yanguas, más otros que han quedado anónimos como los creadores de la *Égloga de Torino* y de la *Égloga Pastoril*. Se incluyen también al gran portugués Gil Vicente y a Bartolomé Torres Naharro, aunque sus producciones no comprenden églogas, pero igualmente contribuyeron a la evolución del género pastoril.

A estos dramaturgos, a los que va el mérito de haber inaugurado la estación teatral española, serán dedicados unos amplios capítulos donde nos detendremos en sus églogas profanas y analizaremos bien el tema amoroso, bien el estilo. Veremos cómo Fernández (probablemente por casualidad) abre camino a la farsa y a la comedia, cómo Ávila y Urrea se burlan del matrimonio y de algunas ridículas tradiciones, y cómo la *Égloga de Torino* incluye rasgos tradicionales e italianos.

Anticipamos que tampoco los seguidores de Encina profundizaron nuevos motivos y técnicas, limitándose a calcar las situaciones ya fijadas por él. Las piezas se seguían escribiendo para la celebración de acontecimientos importantes, sobre todo de

matrimonios cortesanos que suponían la centralidad de la *recuesta* de amor. En estas églogas dramáticas aparecen el pastor doliente «mártir de amor» y el pastor confidente: el primero se expresa por medio de conceptos cancioneriles y su único gozo reside en que la amada lo vea sufrir, el otro no entiende el problema amoroso del amigo creyendo que su dolor depende de una enfermedad física. La situación inicial suele ser trágica pero siempre se resuelve positivamente con cantos y bailes. Desde el punto de vista estructural, los dramas tienen una acción bastante lineal, suelen ser muy simples con un breve introito y un villancico final, no muy largos (alrededor de quinientos versos), hay polifonía (coplas de pie quebrado, redondillas, octavas...), la lengua literaria de derivación cortesana progresivamente enriquecida con la lírica italiana contrasta con la lengua rústica, la escenografía es todavía muy pobre.

### **1.6 La égloga profana renacentista: una breve anticipación del género**

Tenemos que precisar que no nos ocuparemos detalladamente de Garcilaso de la Vega, sino que comentaremos sólo algunos aspectos de sus églogas porque, primero, ese gran autor merece un largo análisis, el cual quedaría muy reducido por dejar espacio al objetivo principal de ese trabajo que mira a estudiar la égloga dramática profana y no la tipología lírica garcilasiana. Sin embargo, puesto que siempre de género eglógico estamos hablando, y que es nuestra tarea dar cuenta de sus etapas evolutivas, es imprescindible por lo menos comentar que Garcilaso representó el apogeo de dicho género.

En las églogas garcilasianas los pastores son otra vez los protagonistas de las composiciones, solo que en este caso logran una dimensión tan alta que no tiene antecedentes. En una palabra Garcilaso da aquel paso definitivo que Encina no quiso dar. Los pastores analizan sus estados anímicos con versos simples pero tan expresivos y poéticos que no se pueden equiparar a los monólogos de los autores anteriores. La imitación de los italianos proporcionó al autor una filosofía del amor que une la inquietud interior petrarquista con los ideales neoplatónicos de pureza y de amenidad. Sus tres *Églogas* se caracterizan por la máxima expresión de las sensaciones, por la objetivación del sentimiento que se articula mediante mitos, por el bucolismo



italianizante inspirado a la *Arcadia*, y por el poder catártico del arte que permite una progresiva aceptación del dolor hasta convertirlo en belleza.

Garcilaso tomó de Virgilio la suavidad melancólica y el concepto de naturaleza compasiva, de Petrarca la indagación sutil de la interioridad, de Sannazaro el escenario bucólico estilizado. Impetuosidad y armonía, dulzura y tristeza, bien y mal son los contrastes que aparecen en las églogas, cuyos protagonistas siempre se mezclan con la atmósfera pastoril y la mitología clásica. Cada una de sus *Églogas* ilustra cómo el ser humano reacciona al mal de amor: en la *I* vemos a un pastor tan desesperado que decide quitarse la vida, en la *II* la lujuria y la locura que gobiernan al protagonista se sumeten a los consejos de Ovidio (*Remedia Amoris*), finalmente, en la *III* hay una toma de conciencia del dolor, que siempre acompaña el amor. No es sabio abandonarse a la desesperación porque a la pena presente seguirá algo placentero, y el arte ayuda a superar la tragedia personal de ahí que el enamorado desdichado pueda seguir con su vida. Esa actitud estoica y razonable logra así su total cumplimiento, gracias a la que el hombre se resigna al dolor con serenidad, es más, intenta transformarlo en algo más soportable a través del arte poético. Hay una celebración del amor neoplatónico, a saber, del único capaz de realizar la felicidad humana gracias a la unión eterna de las almas de los amantes en una dimensión ultraterrenal que excluye la amenaza de la caducidad y de la muerte.

A la luz de ese resumen de la esencia poética garcilasiana, es posible entender por qué las *Églogas* del autor toledano representen la cumbre del género en el siglo XVI. Sin embargo, es de notar que ya no son églogas dramáticas, sino líricas o “mixtas” porque la estructura carecía del elemento *activum* o *drammaticum* que había caracterizado las *Bucólicas* virgilianas y las piezas de la generación de Encina, de hecho, en la égloga garcilasiana se alterna la narración y la introspección del yo poético con algunos diálogos de los personajes ficticios y eso no permitía una puesta en escena tan rentable como la de la tipología propiamente dramática.

## 1.7 Hacia la desaparición de la égloga dramática

Antes de sacar unas conclusiones sobre el tema, aún queda por comentar la parábola descendiente del género eglógico, es decir ¿por cuál motivo perdió importancia en la segunda mitad del siglo XVI tras muchos años gloriosos? ¿Cuál fue su destino? A ese propósito la crítica insiste en la desaparición del género en otros mayores. Ferrer Valls resume la opinión de Crawford:

Su desaparición fue debida a razones de evolución interna del fenómeno teatral: por un lado, el triunfo de la comedia italiana y el prestigio de que gozaría la tragedia en la segunda mitad del siglo y, por otro lado, la incapacidad de la propia dramática pastoril para competir con otros géneros de comedia más del gusto del público.<sup>21</sup>

También Pérez Priego escribe que

Con el desarrollo de la comedia urbana (Torres Naharro y sus seguidores), la proliferación del auto religioso para la fiesta del Corpus Christi y el cambio de promotores del espectáculo teatral (municipios, cabildos, compañías, en lugar de reducidos núcleos cortesanos), la égloga dramática se irá progresivamente debilitando (...) El género como tal prácticamente se ha desvanecido al mediar del siglo.<sup>22</sup>

Ahora bien, la égloga tal y como la conocemos desapareció, pero el género pastoril permaneció durante algunas décadas más. Ferrer Valls argumenta en el mismo ensayo que

La dramaturgia pastoril, lejos de verse truncada en la mitad del siglo XVI o de desaparecer engullida por otros géneros literarios, se presenta más bien como un caudal teatral vivo, capaz de readaptarse a diferentes ámbitos de producción y capaz de satisfacer gustos diversos, capaz de avanzar sin desprenderse de buena parte de sus señas de identidad originarias, pero capaz también de incorporar influencias externas que permitirían su supervivencia.<sup>23</sup>

La estudiosa dedica numerosas páginas en defensa de lo pastoril que no acaba confinado en los breves pasos intercalados en comedias y autos tras la disolución de la égloga, la que se ve progresivamente sustituida por la comedia y la tragedia. Muy al contrario, Ferrer Valls demuestra que los tópicos más famosos que aparecieron en la

---

21 1991, p. 1.

22 2002, p. 89.

23 1991, p. 18-19.

égloga tal como el amor, el amigo confidente, los debates sobre la mujer, la materia mitológica y la atmósfera bucólica perviven en la comedia, en la novela y en la poesía pastoriles hasta la segunda mitad del Quinientos. Una vez más podemos apreciar la versatilidad de ese género, su capacidad de adaptarse a las circunstancias y a los gustos de cada época sin perder sus rasgos fundamentales.

El teatro que va formándose a partir de la segunda mitad del siglo XVI se despegará poco a poco de su primitiva manifestación cortesana que venimos estudiando: si en la década de los Sesenta todavía sigue aquella relación entre espectáculo y ocasión festiva que caracterizó todo el primer teatro, hacia el siglo XVII los autores tendrán que satisfacer a un público deseoso de diversión independientemente de bodas y entradas reales. La sociedad evoluciona, los ideales cambian, nacen nuevas exigencias literarias pero lo pastoril no desaparece, sino que consigue encontrar otro sitio, por lo menos hasta el Barroco, durante el cual la carencia del mecenazgo real y la falta de interés cortesano para las historias de pastores llevaron el género hacia una profunda crisis.

Este recorrido por la historia de la égloga dramática nos ha permitido constatar que fue un género literario muy rentable durante las primeras décadas del siglo XVI. Su gran éxito se debió a la versatilidad que lo caracteriza la cual hizo posible la conmixión de temas y de métricas muy distintas, a tal punto que el término “égloga” podía sustituirse por “farsa” o “cuasicomedia” (en Lucas Fernández, por ejemplo) o “auto” (el *Auto de Repelón* de Juan del Encina). La novela y la lírica pastoril procedieron de los tópicos elaborados en las églogas dramáticas que se adaptaron perfectamente a géneros de estilo tan diferentes.

Hemos comprobado que el origen de dicho género se remonta a los poetas clásicos Teócrito y sobre todo Virgilio, quien empujó el nacimiento de la égloga teatral gracias al carácter *activum*, dialógico y expresivo de las *Bucólicas*, además que asegurar su prestigio y su acogida positiva en las cortes.

Aurora Egido resume perfectamente la potencialidad de la égloga que, pese a su escasa importancia literaria inicial, «en sus ricas y múltiples variantes mostró su capacidades para desarrollarse al margen de la *Poética* de Aristóteles»<sup>24</sup>, es decir del cristalizado canon retórico de la época.

---

24 1985, p.76.

Hemos visto que fue el salmantino Juan del Encina quien encabezó la renovación y la elevación estilística del género eglógico a través de la extensión del amor todopoderoso a los pastores que adquieren así una dignidad humana, de la atmósfera bucólica cada vez más estilizada, de una métrica culta. Sin embargo las obras de Encina no dieron el paso definitivo a una poética completamente nueva, puesto que sigue dándose el conflicto entre la nobleza y la aldea no obstante la presencia de pastores ennoblecidos. Pero las faltas del salmantino no pueden quitarle importancia porque contribuyó de una manera fundamental al nacimiento del teatro español. Queda demostrado que él abandonó la liturgia por un arte dramático secularizado que ponía en escena al ser humano con sus pasiones, sus pensamientos y sus inquietudes según el interés antropológico del hombre renacentista.

La producción literaria enciniana tuvo tal éxito que fue imitada por la generación posterior de escritores, los cuales no modificaron nada de la nueva manera de hacer teatro porque a la aristocracia le apetecía mucho tal y como era. A tal propósito, Ferrer Valls escribió que:

Es un hecho comúnmente admitido en los estudios sobre la historia teatral del Renacimiento en España la importancia que la dramaturgia pastoril adquiere en la primera mitad del siglo XVI. Tanto en su vertiente rústica, de pastores cómicos y groseros, como en su vertiente culta, clasicista e italianizante, de pastores cortesanos y sofisticados, las églogas llenaron una buena parte del espacio dramático.<sup>25</sup>

La égloga conoció su apogeo con Garcilaso de la Vega que elevó la materia bucólica y amorosa hasta la perfección gracias a la influencia humanista italiana y compuso tres églogas que se consideran verdaderas obras de arte, cuya intensidad lírica y complejidad estructural las excluyeron desafortunadamente de los tablados cortesanos.

En definitiva, el género eglógico decayó hacia la mitad del Quinientos por el ascenso de la comedia y de la tragedia, pero eso no supuso la extinción de lo pastoril que, más bien, se incorporó a otros géneros (novela, poesía, comedia, tragedia, autos, entremeses) de modo que fue destinado a sobrevivir aún por muchas décadas.

---

25 1991, p. 1.

## 2. EL AMOR PROFANO EN EL PRIMER RENACIMIENTO

El teatro a principios del siglo XVI no sólo puso de relieve el tema pastoril a través de la égloga, sino que fue también vehículo de la filosofía del amor de la época, convirtiéndose en el eje principal de las églogas dramáticas profanas, puesto que lo pastoril se ligaba profundamente a las peripecias sentimentales, como ya hemos visto en el capítulo anterior.

Lo que intentaremos hacer en los párrafos siguientes será explicar los orígenes de la concepción del amor que estaba en boga entre los siglos XV y XVI, la cual es una amalgama de tradiciones y de corrientes filosóficas, constituida principalmente por las teorías de Platón, Aristóteles, los Padres de la Iglesia, los estilnovistas, Petrarca, los trovadores y el amor cortés medieval. Esas corrientes se mezclaron entre ellas y se adaptaron con la cultura en la que se desarrollaron y por consiguiente no se puede hablar de una única filosofía del amor, sino que hay que distinguir la española de la francesa o de la italiana.

Tratándose de un capítulo denso de conceptos filosóficos, opinamos que es fundamental dividir por etapas el razonamiento que seguirá de manera que quede claro el pensamiento de los autores y que se cree una conexión lógica entre ellos. Es indispensable lo que explicaremos porque hay que tener presente la riqueza de referencias clásicas, religiosas y medievales que caracterizan la filosofía del amor a principios del Quinientos y permitirá reconocer más fácilmente los tópicos contenidos en las églogas profanas de Juan del Encina y de sus seguidores.

Ahora bien, los pensadores y los escritores de la época aspiraban a valorizar el amor humano y sus efectos, ya que nunca había gozado de buena reputación por ser identificado con la lujuria y con el pecado que apartaban al hombre de las actividades moralmente superiores, tal como la adoración de Dios o la búsqueda de una dimensión espiritual. A principios del Quinientos empezó una progresiva revalorización del ser humano merced al pensamiento humanista que puso al hombre en el centro de las especulaciones y a *Il Cortegiano* de Castiglione (1528) que daba indicaciones para convertirse en un cortesano ideal que concebía el amor como algo puro que ennoblecía el alma. Todo eso llevó a una actualización de la filosofía amorosa dentro de la cual se

introdujo el amor humano que era el eslabón entre el amor bestial (el apetito sexual desenfrenado) y el amor divino (la adoración de Dios):

El humanismo no era tan sólo un resurgimiento de las lenguas y literaturas clásicas, era un intento de rectificar el equilibrio de prioridades devolviéndole a la esfera de lo humano mucho de lo que la esfera de lo divino se había arrogado injustamente. No cabía pretender una rápida revaloración del sexo, era preciso dar los primeros pasos situando el amor entre hombres y mujeres un poco por encima del instinto animal.<sup>26</sup>

Bien, es obvio que ese importante punto de llegada humanista no nació de un día para otro, sino que fue el fruto de una larga elaboración filosófica que se proponía explicar el ennoblecimiento de un sentimiento tan pecaminoso y tan incompatible con la vida moral como el amor. Aparici Llanas sigue diciendo que las dos corrientes que más influyeron durante el siglo XVI fueron el platonismo y el petrarquismo, respectivamente las interpretaciones de Platón y de Petrarca, pero no puede negarse la confluencia en la filosofía española de la doctrina aristotélica, de la religiosa, de Ovidio, de los trovadores provenzales y catalanes, del amor cortés medieval y de los estilnovistas. Pero, ¿por qué Platón y Petrarca tuvieron tan éxito? ¿Fue posible conciliar el amor profano con el religioso? ¿Qué se entiende con *amor cortés*? ¿Cuáles son los mecanismos del enamoramiento? En fin, ¿Cómo se concebía el amor a principios del Renacimiento? Intentaremos dar una respuesta a cada una de esas importantes preguntas.

## 2.1 El amor platónico y la *caritas* cristiana

Platón y Aristóteles jugaron un papel fundamental en la formación de la filosofía prerrenacentista y renacentista del amor. Pero, mientras que Aristóteles teorizó los mecanismos del enamoramiento desde el punto de vista médico y fisiológico (que veremos más adelante), Platón se ocupó de la definición y de la finalidad del amor. Antes que nada, según Platón el amor era una “escalera” que consentía al hombre elevarse espiritualmente y alcanzar la felicidad en un mundo ideal.

---

<sup>26</sup> Parker, 1986, p. 38.

Aparici Llanas escribe que

el platonismo corresponde a un nuevo concepto de la vida basado en una escala de valores que conducía hasta la Belleza. La idealización progresiva de la realidad hasta el grado supremo convenía a una sociedad aristocrática que se había creado un ideal humano, el cortesano de que habla Castiglione.<sup>27</sup>

Es decir que la filosofía platónica se adaptaba perfectamente a la época humanista ya que ennoblecía el amor humano lo que permitía alcanzar la Belleza absoluta. De hecho, en el *Banquete* (siglo IV a. C.), Platón argumenta que el amor es el deseo de la posesión eterna del Bien, un sentimiento que se despierta nada más contemplar la belleza de las cosas sensibles y que empuja a elevarse a un nivel superior de perfección, o sea al mundo de las ideas del cual el terrenal es un mero reflejo. De este manera, el alma vuelve a sus orígenes, llega a poseer el Bien que estaba buscando y alcanza la felicidad.

Platón decía que el amor no se daba entre hombre y mujer, sino que solo entre hombres porque tenía que ser puramente intelectual; al contrario, en el amor cortés y durante el siglo XVI es la mujer la que encarna esa Belleza, percibida por el hombre a través de los ojos. Ese amor hace posible la unión de una antigua integridad perdida, hace uno solo de dos porque el amante ve su imagen en la amada y viceversa a tal punto que se cumple una transformación del uno en el otro. Esa transformación es posible solamente cuando el amor es recíproco, cuando se establece un vínculo que une a los enamorados, los cuales han reconocido la semejanza que existe entre ambas almas.

En el *Fedro* (siglo IV a. C.) se distinguen dos categorías de amor: el puro, que permite alcanzar la dimensión ideal y el sensual que condena al hombre a quedarse en el plano sensible. Platón explica esta subdivisión a través de la imagen mitológica de los dos caballos alados que conducen el auriga, lo cuales representan respectivamente la razón y el desenfreno. En caso de que fuera el segundo quien domine, el auriga no podría volar hacia la Belleza porque está a la merced de la locura erótica: es necesario que sea el caballo de la sensatez a guiarlo y sólo entonces será posible llegar al mundo de las ideas. El problema es que el amor supone la participación de ambas facetas humanas ya que nace de un impulso visivo pero el buen amante tendrá que depurarse de

---

27 1968, p. 121.

las pulsiones corporales. Guillermo Serés lo explica muy bien en su magnífico libro *La transformación de los amantes*, al cual más de una vez vamos a remitir a la largo del capítulo, cuando escribe que

[las dos tipologías de amor] comparten el origen, puesto que el amor nace de las apariencias sensibles (...) A pesar de que el amor nace como amor sexual, que se enciende al contacto con las formas visibles, el hombre no puede limitarse a este tipo inferior, que es como una enfermedad que destruye el alma, sino que ha de ceñirse al puro por el que el alma puede salvarse. (...) Platón descarta como tal al que se resigna a amar la apariencia y desea poseerla, en tanto que es incapaz de ver nada más allá de lo sensible.<sup>28</sup>

Si el hombre se quedara en lo sensible, padecería de una enfermedad de amor porque no consigue alcanzar la dimensión del Bien supremo y vivir en armonía con el universo.

Resumiendo, Platón proporcionó a la filosofía del Quinientos los siguientes tópicos: el amor ennoblece el espíritu y permite recuperar la unión con el ser amado, los enamorados se reconocen mutuamente merced a una semejanza previa, el buen amor es templado por la razón y se convierte en locura cuando puede más el apetito sexual,

El tema de la transformación de los amantes y de la correspondencia no aparece sólo en Platón, sino también en Cicerón, Aristóteles y en la tradición cristiana.

Cicerón in *De amicitia* (44 a. C.) y Aristóteles en la *Ética* (siglo IV a. C.) insistían más en el concepto de “amistad”: la verdadera se da cuando hay correspondencia entre los sujetos, cuando se hacen el bien reciprocamente. Aristóteles añadió que tiene que haber una semejanza entre los amigos para que se establezca una buena relación, que la igualdad es el fundamento y que hay un sólo verdadero amigo por cada persona. Siglos después, Andrea Capellanus en *De amore* retomaría precisamente esta idea aristotélica que, una vez adoptada en el ámbito amoroso, insiste en que un hombre deba amar a una sólo mujer.

El concepto de reciprocidad amorosa aparece también en la tradición cristiana y lleva el nombre de *caritas*, que significa “el amor de mutua benevolencia”. Según el Cristianismo, el amor es un dono divino que empuja el alma a amar a la colectividad, dentro de la cual todos los hombres se aman recíprocamente. Se trata, claro está, de un sentimiento puramente intelectual que se opone al eros (el deseo humano). Ahora bien,

---

28 1996, pp. 20-23.



la *caritas* se asocia al célebre motivo de *anima ubi amat, quam ubi animat*, es decir que el alma del amante vive donde ama, o sea que el alma del cristiano vive en los demás y al mismo tiempo en Dios, ya que cada hombre es imagen Suya. Si el alma vive donde ama significa que el amante se ha transformado en el amado, y viceversa, gracias al poder de la *caritas*. El cristiano ama a su prójimo porque en él ve a Dios y se transforma en el otro, merced a la profunda devoción que siente, alcanzando así el Bien supremo y la felicidad. Serés ejemplifica lo que acabamos de decir citando a San Pablo: «Vivo, pero no yo, es Cristo quien vive en mí» (p. 47) y a San Juan: «Yo y el Padre somos uno» (que recuerda la máxima de San Agustín «El hombre es lo que ama») y «Donde está tu tesoro, ahí está tu corazón» (pp. 82, 88)

Nótese la semejanza entre la filosofía platónica y la cristiana: en ambas se aspira a una dimensión superior donde es posible recomponer la unidad perdida con el ser amado merced al poder del amor.

Volvamos al aforismo *anima animat ubi amat*, el cual tiene una tradición muy larga: los dos autores principales fueron San Bernardo y San Buenaventura que se apoyaron a su vez en San Pablo, San Agustín y Hugo de San Víctor. Ese último sostenía que la imagen del ser amado se convertía en un «vestido» para el alma del enamorado porque él adaptaba su pensamiento a esa imagen a tal punto que acababa transformándose en ella.

Ese tópico de la vivencia en y por el amado de matriz cristiana se secularizaría con el paso del tiempo y se incorporaría con éxito en la literatura amorosa profana, donde se ven al enamorado y a la amada que, sólo en caso de que haya correspondencia, se intercambian las almas. Al final, el uno se convierte en el espejo del otro, a saber, el hombre ve a sí mismo cuando mira a la dama y viceversa.

## **2.2 La influencia petrarquista y del «dolce stil novo»**

Nos queda aún por explicar la otra importante corriente que influyó en la literatura renacentista amorosa, el Petrarquismo, que Aparici Llanas define como «la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca, sus temas, su ideología, su

procedimientos estilísticos, sus formas.»<sup>29</sup> El poeta véneto dignificó a la mujer tal y como hizo Dante en el «dolce stil novo» donde la figura femenina es un ser superior, casi divino, a quien el hombre se dirige con términos religiosos. El amor ennoblece el espíritu, está concebido platónicamente y se expresa con algunas alegorías de origen ovidiano que tanto gustarían a los poetas cancioneriles como, por ejemplo, la comparación del amor con la guerra, del amante con el soldado, del servicio a la dama con la milicia.

Dante y Petrarca crearon una nueva manera de hacer poesía amorosa y proporcionaron numerosos tópicos destinados a tener mucho éxito durante los siglos XV y XVI: Petrarca impregnó su lírica de introspección, de dolor por la ausencia de la amada, de nostalgia hacia un pasado feliz, de melancolía. Insistió mucho en el poder de la mirada como móvil del enamoramiento y de la pena del amante, quien busca consolación en la naturaleza. Claro es que la influencia de Petrarca no fue directa, sino que su arte poético se adaptó al contexto cultural en que había echado raíces. Hay algunos estudiosos como Rafael Lapesa que han desminuido la influencia de Petrarca, reduciendo las coincidencias con su poética «al fondo común de la tradición trovadoresca»<sup>30</sup>. No queremos atrevernos a llevar la contraria al gran crítico español, pero estamos más de acuerdo con la opinión de Aparici Llanas que hemos citado arriba: es inegable que hubo un fondo común trovadoresco, pero a Petrarca se le conocía bien y se le imitaba en larga medida en las cortes españolas.

Pongamos un ejemplo, el autor catalán Ausiàs March (1400-1459) tomó de Petrarca la introspección y la intensificó, convirtiendo el análisis psicológico en el rasgo más importante de su lírica. El amante busca el amor puro que sólo una dama perfecta puede proporcionarle; desafortunadamente, nunca se consigue alcanzar el nivel ideal porque el hombre cae continuamente en las tentaciones carnales y eso le causa mucho sufrimiento. Juan Boscán definió a March un «gran catalán de amor maestro» porque, pese a que no hubiera introducido nuevos temas respecto a los en boga, profundizó los sentimientos y creó algunas figuras que se convirtieron en los símbolos de la pena amorosa tal como el moribundo, el ermitaño y el náufrago.

---

29 1968, p. 128.

30 Pedraza, Rodríguez, 1981, p. 627.

El éxito de March en Castilla es comparable al que tuvo Petrarca hacia la misma época, y es evidente que el poeta catalán influyó en la teoría amorosa del XVI. Prueba de esta gran aceptación son las numerosas ediciones y las traducciones castellanas de su obra que aparecen a lo largo de todo el siglo.<sup>31</sup>

### 2.3 La literatura amorosa medieval

La primera cosa en que Serés<sup>32</sup> hace hincapié en su capítulo dedicado a la Edad Media es «la pervivencia de dos motivos fundamentales» en la literatura amorosa de la época: el del papel de la vista en el proceso de reconocimiento de la propia “media naranja” y el de la vivencia en y por el amado.

Los temas heredados por la tradición platónica y cristiana fueron celebrados por los trovadores y por los poetas cancioneriles, respectivamente de Provenza y de Castilla. Sin embargo, Serés hace notar que la filosofía contenida en el *Banquete* y en el *Fedro*, a su vez combinada con los conceptos religiosos, ya había aparecido en el siglo XI en algunos autores orientales que tuvieron el honor de entrar en contacto con la cultura occidental. Vamos a ver, el andalusí Ibn Hazm escribía que el amor une a dos almas que en pasado formaban una unidad en el mundo de las ideas, la cual se rompió dando lugar a una incesante búsqueda de la mitad perdida. Merced a la semejanza y a las afinidades que ligán a los dos sujetos, era posible reconocerse mutuamente y reestablecer la unidad. Una vez que todo se había cumplido, el corazón del uno va a vivir en el pecho del otro, causando la transformación de los amantes. Otro imitador fue el judío Ha-Levi que se inspiró al celebre *Cantar de los Cantares* para describir la función del beso, el que permite el intercambio de espíritus entre los enamorados. Estos breves ejemplos ya son suficientes como para afirmar que el parentesco con Platón y con los Padres de la Iglesia salta a la vista.

La innovación que se aprecia en la poesía trovadoresca y en la cancioneril es el ideal cortés, el cual era la expresión de la cortesía, es decir del modelo comportamental aristocrático que estaba en boga en aquella época.

---

31 Aparici Llanas, 1968, p. 130.

32 1996, p. 87.

### 2.3.1 El *amour courtois*

Según las investigaciones llevadas a cabo hasta ahora por la crítica, el ideal cortés nació en el sudoeste de Francia en el siglo XII y desde allí se difundió por la mayoría de las regiones occidentales. El origen de ese ideal se debió a un cambio social que se produjo en aquella época merced a una nueva concepción del hombre que permitió la transición de la literatura feudal a la cortés. De hecho, las dos opuestas visiones del mundo, la de la Iglesia y la del caballero, llegaron a fusionarse en un nuevo ideal humano que intentaba dignificar lo que se definía “profano”, a partir del amor. Como ya hemos dicho, sólo durante el Renacimiento fue posible secularizar completamente la sociedad y otorgarle al hombre aquella dignidad que la religión le había quitado, pero ya a la altura de la Edad Media hubo algunos cambios importantes que consintieron el nacimiento de ese ideal cortés que acabamos de introducir.

Beysterveldt<sup>33</sup> explica que en realidad existía una literatura cortés ya en la Galia del siglo VI y que el creador fue un poeta merovingio llamado Fortunato que en sus versos solía equiparar a la mujer con la Virgen. Puede tratarse del primer ejemplo de literatura mística puesto que los poetas cristianos recorrerían a la misma comparación, la que a su vez inspiró también a los *troubadours*. El primer trovador parece ser Guillermo X de Aquitania, un gran poeta provenzal, quien fue libre de experimentar nuevas combinaciones literarias gracias al pacífico encuentro entre la cultura clerical y la profana que se había producido en la corte donde vivía, la de Poitiers. En las poesías de Guillermo se dio la primera aparición de los tópicos del amor cortés: la dama adorada por su belleza, la relación de vasallaje y el sufrimiento amoroso.

Se ha dividido la teoría amorosa provenzal en dos ramas que Parker describe muy claramente:

El amor caballeresco que aparece en los poemas épicos idealiza el amor sexual sometiéndolo al honor y haciéndolo depender de ciertas virtudes masculinas como el valor, la generosidad y la lealtad. Es relativamente casto en la medida en que se expresa lealtad hacia una sólo mujer. (...) El «*amour courtois*», por otra parte, suponía el vínculo del poeta con una dama casada de la clase superior y era, en este sentido, «adúltero». El total sometimiento a la dama se basaba en la creencia de que un amor revelaba, expresaba y alimentaba la virtudes de un amante.<sup>34</sup>

---

33 1972, pp.

34 1986, pp. 29-30.

La segunda tipología, la del *amour courtois*, daría lugar al amor cortés español cuya evolución e idealización extrema fue el Neoplatonismo del XVI. El concepto *courtois* del amor se oponía a la moral cristiana que condenaba bien su carácter adúltero, bien el galardón que el caballero esperaba de la dama, a saber, el contacto físico o, encima, la unión carnal. Lo que pasó en Provenza es que se consiguió conciliar la visión cristiana con la pagana merced a un clima bastante laico que reconocía el poder ennoblecedor del amor humano y su capacidad para despertar las virtudes en el alma. Los trovadores tiñeron de positividad y de dulzura sus poesías, a pesar de la dificultades que el amante pudiera encontrar a lo largo del cortejo. Muy al contrario, en España el amor careció de esta fuerza vivificante y placentera por dejar espacio al sufrimiento perpetuo, a causa de la gran intromisión por parte de la Iglesia que siempre definió “pecaminosas” las pasiones humanas, puesto que los fieles sólo tenían que amar a Dios. Como veremos, los conceptos amorosos en Castilla se ligaron a la religión tan estrechamente que, «aun vueltos a lo profano, no perdieron dicha connotación sacra.»<sup>35</sup>

Por lo tanto, el caballero francés era libre de amar felizmente porque el amor humano se había convertido en un sentimiento tan refinado que lo equipararon a «la conquista espiritual de un nuevo campo de experiencia vital gracias a la cual el hombre, consciente de sus facultades para crear y disfrutar nuevas posibilidades de felicidad humana, pisa el suelo de una tierra hasta entonces incognita»<sup>36</sup>, mientras que el galán español seguía involucrado en una situación opuesta.

La Iglesia no solo representó un obstáculo para la secularización de la poética amorosa española, sino que también afectó al desarrollo de la misma literatura cortés, la cual se originó tardíamente respecto a la provenzal. Era prácticamente imposible aceptar que se escribiera sobre un amor adúltero y humano, que nada tenía que ver ni con Dios ni con la moral cristiana. A causa del retraso cultural ibérico y de los continuos compromisos a los cuales los poetas tenían que llegar por evitar la censura, algunos críticos están de la idea que, al fin y al cabo, el amor cortés fue sólo una mera imitación de la poética trovadoresca y de la petrarquista. Beysterveldt polemiza bastante sobre esa conclusión superficial y crítica hasta al hispanista norteamericano Otis H.Green por ser, según su punto de vista, un partidario de la escasa originalidad española:

---

35 Serés, 1996, p. 93.

36 Beysterveldt, 1972, p. 87.

Toda la interpretación de Green va encaminada a la demostración de que la literatura española se deja explicar como una faceta menos brillante y rica que la francesa o italiana. Dentro de tal visión no halla cabida el desarrollo muy específico del tema del amor cortés.

(...) La poesía amorosa del siglo XV castellano es algo más que el pálido reflejo, el anémico trasplante al suelo castellano, de un género que ha tenido su origen y florecimiento en otras regiones y otros tiempos.<sup>37</sup>

Nosotros compartimos la opinión de Beysterveldt y estamos de acuerdo con que no se puede quitarle importancia a la corriente amorosa castellana, reduciéndola a una mera imitación de la literatura extranjera, y que es fundamental tener en debida consideración el contexto histórico y cultural que influyeron en la formación de la poética cortés para sacar algunas conclusiones sensatas. Es inegable que los escritores españoles, franceses e italianos se inspiraron a la misma teoría, ya que los temas ligados a la cortesía y al amor humano se habían puesto de moda en aquella época, pero cada uno componía sus versos en base a la realidad en que vivía y a la cultura a la cual pertenecía. F.Pedraza y M.Rodríguez en el apartado dedicado al amor en la poesía cortesana, argumentan que las «peculiaridades» castellanas fueron el fruto también de «la distancia temporal» entre la lírica trovadoresca y cortés<sup>38</sup> que permitió la compenetración de otras corrientes poéticas que enriquecieron los tópicos heredados por los provenzales y llevaron a una reformulación del *amour courtois*. De hecho, veremos que hay algunas diferencias entre las dos concepciones amorosas y esto se debió a algunos factores culturales tal como la presencia de la Iglesia: los trovadores consiguieron resolver la incompatibilidad entre los ideales cristiano y cortesano a través de la creación del concepto de “amor humano” que fue como un compromiso laico. Muy al contrario, en la lírica cancioneril la moral religiosa siempre tenía que triunfar al final y, como veremos, solo hubo un débil intento de resolver la cuestión.

El amor en la poesía cortesana castellana es esencialmente igual al de la lírica provenzal, pero a las ideas trovadorescas han venido a unirse una serie de ideas medievales, teológicas, filosóficas y psicológicas sobre el alma y sus pasiones. Además la nueva teoría se adapta a las condiciones de española y se enriquece con nuevas corrientes.<sup>39</sup>

Resumiendo, creemos que las argumentaciones de Beysterveldt son muy

---

37 1972, pp. 99-101.

38 1981, p. 628.

39 Aparici Llanas, 1968, p. 127.

persuasivas y razonables y que, por lo tanto, hubo un «desarrollo de un tema de amor que es propio y privativo de la España del siglo XV»<sup>40</sup> que resultó fundamental para el futuro nacimiento de las corrientes prerrenacentista y renacentista las cuales, a su vez, se diferenciarían de la francesa y de la italiana.

### 2.3.2 El amor cortés

Ahora bien, la moda provenzal penetró primero en Cataluña y luego se extendió hacia la zona occidental de la Península. La lírica cancioneril se compuso en gallego-portugués hasta finales del Trecientos, precisamente hasta cuando se dio inicio a un proceso lingüístico que llevó a la sustitución del gallego por el castellano. El adjetivo “cancioneril” se debe a que las poesías se solían recoger en antologías llamadas cancioneros y los más importantes son: el *Cancionero de Baena* (hacia 1450), el *Cancionero de Palacio* (hacia 1440) y el *Cancionero General* publicado por Hernando del Castillo en 1511.

Canavaggio, en un ensayo sobre la poesía medieval, plantea la siguiente cuestión: ¿se puede hablar de una verdadera poética cancioneril? La respuesta es sí, ya que del *corpus* literario examinado emerge «una coherencia, (...) una misma temática, una expresión formal compartida, un universo mental y estético comunes basados en el reconocimiento de la tradición, en la aceptación de un código».<sup>41</sup> Pese a que los cancioneros recogieran las temáticas y los géneros más variados (amor, historia, religión, elogios, elegías, sátiras), todos los poemas tenían una finalidad didáctica y recreativa que satisfacía el gusto de la corte (por eso se le llama también *cortesana*), donde esa lírica culta se leía o se cantaba para entretener.

El amor era el tema privilegiado por los escritores a partir de la segunda mitad del Cuatrocientos. Se mantuvo viva la idea de que el amante debía servir a la dama como si él fuera su vasallo, que ella era un ser estética y espiritualmente perfecto que jamás correspondería a los sentimientos de su admirador («la belle dame sans merci»), que el hombre aceptaba su condición de amador desdichado traendo placer solamente de su estado de servicio.

---

40 1972, p. 89.

41 1994, p.205.

Un tópico cancioneril importante es el de la «muerte en vida», a saber, el amor es sufrimiento por la falta de reciprocidad, pero no es posible huir de ese dolor porque implicaría dejar de cumplir con el servicio a la dama. Esa «muerte» tenía mucho que ver con la «enajenación», que se da cuando el hombre enamorado está fuera de sí, ya sea porque se separa de la parte racional de su personalidad, ya sea porque su alma aspira a dejar su cuerpo por vivir en el de la amada (Platón llamaba esta mudanza «intercambio de corazones»). Es como si el enamorado muriera para nacer otra vez en el otro. En el caso del amor cortés, donde falta toda correspondencia entre hombre y mujer, el sujeto se encuentra al final en un “limbo” puesto que su alma sí sale del cuerpo para mudarse, pero la dama despiada se opone a su entrada, ya que no le corresponde. Por tanto, el alma del amador cortés es “vagabunda” porque ni se queda en su sitio ni vive en la amada.

Por consiguiente, el galán es obligado a vivir “muriendo” a causa del amor negado y de su eterna soledad pero, al mismo tiempo, es precisamente el sentimiento amoroso que le empuja a seguir para adelante y hasta trae placer de su dolor.

La poesía cancioneril se halla en el polo opuesto de una experiencia del amor en la que los amantes exaltan la pérdida de su individualidad en la amorosa fusión con el objeto amado. (...) El amor es un poder fatal, enemigo, que tiene cautivado al amante, que le paraliza, y no como una fuerza vivificadora capaz de unir los corazones.<sup>42</sup>

La pasión amorosa paraliza la razón humana, el enamorado acaba volviéndose completamente loco porque es víctima de una fuerza tan violenta que lo reduce a un estado de pasividad a causa de la pérdida de la razón y del libre albedrío. De hecho, el amador cortesano se limita a mirar a la mujer sin tomar ninguna iniciativa (no es el tipo de hombre que se “lanza”) y se le paragona a un enfermo, incapaz de mejorarse y de volver en sí. Él se abandona al desorden moral, porque desea unirse con la amada pero esta aspiración nunca se realizará por ser, el suyo, un amor contemplativo que no se puede concretar.

El hecho de que persiga un amor sin esperanza y que aguante la convivencia con las paradojas (vida/muerte, fuego/hielo, hermosura/crueldad, gozo/sufrimiento son sólo algunos ejemplos) y con el dolor son la prueba de que hay una subordinación de la

---

42 Beysterveldt, 1972, pp. 184-185.



razón a la pasión, porque el sujeto no tiene la capacidad para autocontrolarse a causa de las pulsiones dominantes. Su locura se debe a que el amor cortés excluye toda correspondencia amorosa, por lo tanto nuestro «mártir de amor» no puede satisfacer su deseo y, por consiguiente, se le niega la felicidad: él se conforma con la contemplación de la hermosura femenina y con la relación de vasallaje, las que alivian muy poco el sufrimiento provocado por un sentimiento tan autodestructivo. Sin embargo existía la convicción de que ese amor, por muy perjudicial que fuera, podía ennoblecer al sujeto, transformándolo en un perfecto cortesano fiel y devoto a su señora. Pero estamos muy lejos de un sentimiento que eleva por encima de las insatisfacciones amorosas y que lleva hasta una dimensión ideal donde gozar serenamente de la presencia de la dama.

Volvamos ahora a la expresión «mártir de amor» porque nos introduce en una cuestión muy importante. Primero, dicha expresión se relaciona con la enajenación y con el sacrificio que el enamorado hace por amor; esa privación puede ser de dos tipos: por un lado seguir con el servicio a la dama, por el otro intentar escaparse de su condición a través del suicidio. Ese trágico epílogo sólo puede entenderse si consideramos el progresivo interés de los poetas por la complejidad psicológica y por la lucha entre pasión/intelecto que no siempre se concluía a favor del sentido común. Puede que el suicidio sea el único intento cancioneril de ir en contra de la autoridad eclesiástica... sin duda representa la cumbre del martirio, tratándose de una muerte que deja de ser metafórica por convertirse en física.

El segundo punto tiene que ver con el lenguaje religioso: igual que en las líricas de la época, la poética cancioneril coincide a la mujer de una manera divina: ella es casi una diosa y, como tal, requiere adoración. Ahora bien, el lenguaje literario retoma imágenes e ideas de los textos sagrados ya sea porque expresa el culto a la amada, ya sea porque responde a una exigencia cristiana de purificación lingüística, porque no se aceptaba un lenguaje humano (por no decir “erótico”) para cantar versos de amor. De hecho era posible hablar del tema sólo insertándolo en un marco religioso:

La progresiva divinización de la dama de la tradición cortés, así como la «*donna angelicata*» del «*dolce stil novo*», se tenía que concebir según el modelo del amor cristiano. No sólo porque se la glorificaba con términos religiosos y se la hacía la fuente del perfeccionamiento del enamorado, sino también porque, amándola, se amaba a Dios, se participaba al amor divino.<sup>43</sup>

---

43 Serés, 1996, pp. 91-92.

A saber, la Iglesia podía aceptar que se hablara del amor humano solamente si éste tenía que ver con la religión. El punto de partida fue la mujer: se le había considerado desde hacía siglos como un instrumento del demonio cuya única finalidad era apartar al hombre de Dios. Es claro que jamás el clero habría podido aceptar una poética amorosa, si el objeto amado era la reencarnación del diablo, por lo tanto se operó un cambio radical en la concepción de la mujer que llegó a ser el «reflejo» de la perfección divina. De hecho, según la corriente cristiana, Dios había dotado a la mujer de una tal belleza y virtuosidad que reflejaban las equivalentes celestes. Por consiguiente el hombre, amando a la dama, amaba a Dios porque ella era su imagen: por eso, en numerosas poesías, la mujer ya no es el demonio, sino que ha pasado a encarnar la virtud respondiendo a la óptica cristiana. Es el dios pagano Amor el tentador lujurioso que desea seducir a la dama, la cual consigue resistirle merced a la castidad y a la honestidad. Nótese cómo iba purificándose el ideal humano del amor a través de la mediación religiosa: el modelo ascético-cristiano de la mujer tentatriz e inferior dejó espacio a un ser casi angélico e inspirador de virtudes, que guiaba al enamorado hacia un amor honesto y a la adoración de Dios a través de la amada. Además, desapareció el motivo provenzal del adulterio como inmoral.

El clero dividió el sentimiento amoroso en dos categorías: el bueno, donde el intelecto incitaba a renunciar a los placeres mundanos para dedicarse a la adoración de lo divino, y el malo donde el amador se hacía vencer por el apetito sexual, que era simbolizado por el diablo, apartándose de Dios. La educación al buen amor era fundamental y se apoyaba en importantes pensadores. Canet se ha ocupado exhaustivamente del asunto en el ensayo *Literatura ovidiana en la educación medieval* (2004) en el cual da cuenta de la importancia que tuvieron el *Ars Amatoria* y el *Remedia Amoris* de Ovidio y el *De amore* de Capellanus, porque proporcionaron un comportamiento amoroso modélico.

Es espontáneo preguntarse cómo a la Iglesia se le ocurría educar a los fieles con el auxilio de un texto tan “deplorable” como el *Ars Amatoria* ya que era un auténtico manual de conquista impregnado de erotismo. Bien, la verdad es que en esa obra se enseñaba el mal amor de ahí que fuera posible reconocerlo y evitarlo. En el desgraciado caso de que alguien fuera víctima del tal experiencia, entonces había otros manuales

dedicados a los remedios para sanarse de la «enfermedad» amorosa (*Remedia Amoris* y *Reprobatio Amoris* de Capellanus). A causa del mal amor o amor «bestial», el hombre «se convierte en un puro y simple animal al realizar el acto sexual sin la finalidad procreativa»: en general el sentimiento amoroso «hace esclavos, obliga a someterse al otro, a perder la libertad. Es normal que los filósofos morales no puedan soportar la idea de que un hombre se someta al imperio de una mujer indigna (...) porque es inferior al varón fisiológicamente»<sup>44</sup>. Al contrario, el buen amor es sólo el divino y espiritual, que adora las ideas y no las cosas, el cual «puede surgir cuando se somete la carne y se abandona progresivamente toda la materialidad. (...) Ese es el verdadero amor, el que no te traicionará nunca (...) La sexualidad aparta al ser humano de Dios.»<sup>45</sup>

Entonces, ¿dónde hay que situar el amor cortés? Se inserta entre las dos categorías que acabamos de describir, ya que el deseo y la virtud coexisten en la lírica cancioneril, por eso se le denomina también amor «honesto», porque la pasión nunca será tan desenfranaada como en el amor bestial, sino que será un sentimiento virtuoso cuyo objeto de contemplación es un ser tan perfecto que ennoblece al enamorado. Capellanus escribió sobre el amor cortés en *De amore* en el cual se dedicó a las relaciones entre los nobles, que tendrían que obedecer a las reglas cortesananas allí enunciadas para al final convertirse en los amantes perfectos. Sin embargo, él acabó por dar un valor moral absoluto solo al amor divino porque quien deseara alcanzar la sabiduría y la felicidad, tendría que amar exclusivamente a Dios.

El amor cortés (honesto, humano) es un buen compromiso entre el carnal y el espiritual, pero ese último siempre mantiene su posición privilegiada, y eso se debe a que el cortés nace y muere en la dimensión humana, ya que resulta imposible trascenderla: el hombre da muestra de su fragilidad, de su incapacidad para dominar el deseo que lo condena a requerir a una dama despiadada.

En una palabra, fue posible ensalzar el amor humano gracias al influjo del pensamiento cristiano que llevó a la creación de un nuevo culto, a saber, de una *religio amoris* cuyo objeto de la contemplación era la mujer y amarla significaba amar a Dios porque ella era imagen Suya; además, el lenguaje poético que se empleó para cantar ese amor casi sagrado era de matriz religiosa. No obstante, pese a ese ennoblecimiento, el

---

44 2004, pp. 10-11.

45 2004, pp. 12-13.

amor divino seguía siendo el único capaz de trascender el mundo terrenal y de huir de las tentaciones carnales. El amor cortés, por muy religioso que fuera, nunca consiguió igualar al divino porque el galán desdichado era destinado a quedarse en esta dimensión; esa teoría se debía a la idea platónico-cristiana de que sólo el amor recíproco y la *caritas* podían elevar al sujeto y dejarle alcanzar el mundo celeste.

Esa atmósfera religiosa y moral que rodeaba la poesía cancioneril fue como la alternativa sagrada del profano *amour courtois*, puesto que los provenzales cantaron un amor más libre de los vínculos eclesiásticos respecto a los españoles. Serés hace hincapié en la religiosidad del amor cortés, el que «no es más que una variante de la *caritas*, o sea, una forma interpuesta de amar a Dios, una vía para corresponder al amor que Este ha desplegado en sus criaturas.»<sup>46</sup> A tal propósito, citamos otra vez a Beysterveldt que, como se ha podido notar, ha sido nuestro referente principal para la explicación del amor cortesano

Se podría considerar (...) la poesía cancioneril como la lucha perdida por implantar en la vida espiritual peninsular una manera de amar, un estilo de vivir, en que quedara consumido un proceso de laicización de la vida sentimental parecido al que se había producido en Francia. Es precisamente un proceso inverso el que se ha dado en España: aquí el amor cortés, su lenguaje, sus símbolos, sus fines, han salido fuera de la esfera profana para ponerse al servicio de la expresión de un ideal divino.<sup>47</sup>

Serés hace notar que el motivo amoroso durante la Edad Media «se sigue conjugando con la tradición divina y se sigue concibiendo a la dama como obra maestra de Dios de acuerdo con los dictados de la *religio amoris*»<sup>48</sup>. Con el paso del tiempo habría lugar una progresiva “profanización” del amor que empezaría con Juan del Encina y los demás autores teatrales.

## 2.4 Los mecanismos del enamoramiento

Vamos a ocuparnos ahora de los mecanismos fisiológicos y psíquicos que, según la ciencia de la época, transformaban al hombre en un enamorado. Aristóteles fue el mayor teórico, a quien se inspirarían los poetas del XV y del XVI, pero él no fue la

---

46 1996, p. 112.

47 1972, p. 186.

48 1996, p. 112.

única fuente de sabiduría científica, sino que en la teoría del enamoramiento que vino conformándose confluyeron los estudios de Platón, de los médicos árabes y de los estoicos.

Aristóteles y los estoicos sostenían que el enamoramiento brotaba de la visión de la belleza femenina, la que «originaba en el sujeto un deseo que, alterando la temperatura interna del cuerpo por medio del *pneuma* y del corazón, desequilibraba su estado psicofisiológico.»<sup>49</sup> En cambio, para los provenzales el amor entraba en el cuerpo bajo la forma de un rayo luminoso o de una flecha que traspasaba el corazón, hiriéndolo dulcemente (recordemos que el *amour courtois* era placentero y estimulaba la «joie», la alegría).

En el *Fedro*, Platón decía que la belleza era emanada por los ojos, y ese tópico más tarde volvería en el poeta andalusí Ibn Hazm (véase la página 7), en los estilnovistas Dante y Cavalcanti, en Petrarca, en March y en *El cortesano* de Castiglione donde «se habla de vivos espíritus que salen por los ojos»<sup>50</sup>. Entonces, la vista representaba el punto de partida del enamoramiento y, por eso, el amante desdichado solía lanzar maldiciones contra los ojos porque habían dejado pasar los espíritus responsables de la dolorosa afición a «la dame sans merci» .

Vamos a deternos un poco más en el concepto de «pneuma», el cual fue estudiado por los médicos de la antigüedad, que lo definieron “un espíritu vital” que constituía todas las cosas y que, en el caso del enamoramiento, salía de los ojos de la mujer para penetrar en los del hombre. Ese pneuma se propagaba de los ojos al cerebro, pasando por el corazón y luego por todo el cuerpo a través de la circulación sanguínea; una vez que el el espíritu había entrado en el cerebro, se producían dos procesos: primero, se engendraba la imagen de la amada gracias a la intervención de la fantasía que elaboraba los datos transmitidos por el pneuma hasta recrear ese “fantasma” incluso en ausencia del objeto. La conservación de la imagen en la memoria era muy importante porque el amante podía tener a la amada siempre a su lado. Capellanus escribió que el verdadero amante piensa constantemente en esa imagen: «Il diritto amante sempre sanza riposo l’imagina il suo amante» (*De amore*, Libro II, regla XXIX). En cambio, la ausencia era un problema para Ovidio, porque podía causar o bien sufrimiento, o bien el olvido del

49 Serés, 1996, p. 55.

50 Aparici Llanas, 1968, p. 141.

otro, por eso él aconsejaba que los amantes no permanecieran mucho tiempo separados. Al contrario, Platón y Castiglione decían que el dolor por la ausencia era el síntoma del amor falso porque el verdadero no admite penas.

Durante la segunda fase había lugar una purificación de las sensaciones procedentes de la vista merced al intelecto, mejor, a la *phantasia* o *imaginatio* de ahí que el sujeto pudiera dejar de pensar en los elementos sensibles por centrarse en las respectivas abstracciones que lo llevarían al amor intelectual. Se definía la fantasía como un “puente” entre el plano de los sentidos y el del intelecto, ya que su papel era el de depurar la impresiones, de “iluminarlas” con la luz de la razón (*phantasia* deriva del griego *phos*, “luz”).

El amor (...) está sujeto a la razón. No obstante, como es un movimiento del apetito sensitivo, puede ofuscarla y hacer que el hombre prefiera al bien particular al universal, o sea que no intervenga el intelecto si este se limita a *cogitare* la imagen sensitivamente aprehendida.<sup>51</sup>

Con esa cita vamos a introducir un problema muy conocido por los médicos, es decir la *immoderata cogitatio*. Se producía cuando el sujeto pensaba exclusivamente en la imagen todavía no purificada de la dama, y eso causaba una desviación de la facultad estimativa, la cual hacía funcionar la imaginación (Avicena). Ya sabemos que por su cuenta el amor causa una alteración de la racionalidad, bien, a todo eso tenemos que añadirle la *immoderata cogitatio*, la cual convertía el amor en obsesión y el hombre en un loco. Esa obsesión era el fruto del mal funcionamiento de los mecanismos psicofísicos, sobre todo del corazón el que seguía impulsando las imágenes sin descanso, calentando demasiado el área del cerebro donde estaba la *aestimativa*, la que quedaba inoperante y, en lugar de la purificación, se producían la melancolía y la locura. Bien, si la imágenes permanecían impuras, el sujeto no podía trascender el plano de los sentidos ya que eso era posible solo gracias al buen funcionamiento de la imaginación y, por consiguiente, de la facultad estimativa: quien no conseguía conceptualizar las imágenes, no alcanzaba el verdadero amor:

---

51 Serés, 1996, p. 63.

La imagen, al no haber pasado por el filtro intelectual, conserva accidentes materiales que producen las perturbaciones psíquicas propias de la enfermedad de amor e imposibilitan que el amor sea intelectual y que tenga efecto la transformación del amante en el amado. (...) Este constante imaginar y rememorar es un círculo cerrado que hace que el sujeto entre en un estado parecido a la ebriedad.<sup>52</sup>

El amor caracterizado por esa insana polarización de la atención en la imagen depositadas e impuras se llamaba «heróico» porque dominaba al sujeto y lo trastornaba hasta la pérdida total de la razón. El enamorado parecía ser víctima de una enfermedad, ya que era palido, melincónico, enmudecía, suspiraba, lloraba, era incapaz de razonar y por consiguiente de controlar los impulsos sexuales. Algunas de esos síntomas se manifestaban en cualquier enamorado, pero es claro que en el amor heroico resultaban más exasperados. Todo el cuerpo desatendía «el resto de funciones vitales dado que se afanaba en la recreación y contemplación de la imagen.»<sup>53</sup> Por ejemplo, Cavalcanti escribía que el quisiera abándonarse a la contemplación de la belleza femenina, pero su razón acababa sojuzgada por una fuerza incontrolable que le impedía conceptualizar las imágenes: él moría por amor, pero su alma no podía mudarse a la de la amada porque se había quedado en el plano sensible. Sin embargo, él estaba convencido de que no existían dos clases de amor (sexual/puro) sino uno solo, puesto que el deseo nacía de la percepción sensible y juntaba la concupiscencia con la contemplación (obsesiva en ese caso) de la imagen. En cambio, Dante adoptó la teoría platónico-aristotélica para su segunda producción literaria según la cual el “verdadero” amor sólo dependía de la reciprocidad amorosa y de la casta contemplación del objeto deseado.

El problema tenía que ver con la *immoderata cogitatio* y no con la actividad intelectual de por sí, ya que sólo a través de ella era posible transformarse en el ser amado: de hecho, en el momento en que el enamorado se concentraba en la imagen que se había depositado en su memoria, él se transformaba en la amada porque su alma se adaptaba a lo que cogitaba. Ya hemos citado a Hugo de San Víctor que sostenía que los espíritus que la amada emanaba por los ojos se convertían en «una vestimenta» del alma del hombre merced a la sangre que los propagaba por todo el cuerpo: se creía que incluso los órganos internos se transformaban materialmente en los del otro porque la sangre los impregnaba todos de esos espíritus. Nótese que ha vuelto el aforismo, que ya

---

52 Serés, 1996, pp. 69-73.

53 Serés, 1996, p. 120.

hemos comentado, del *anima animat ubi amat*, o sea que el hombre de tanto pensar se transforma en la amada, el uno acaba viviendo donde el otro y viceversa. Recordemos que la transformación es posible si hay correspondencia y no si el sentimiento es unívoco como en el amor cortés en que el amante anhelaba el amor ideal pero se quedaba en el plano sensorial (y del dolor) por la falta de reciprocidad.

Resumiendo, todo conocimiento y todo amor deriva de la percepción sensorial sobre la cual el intelecto actúa a través de la *phantasia*, depurando las impresiones y transformándolas en abstracciones. Además, hemos comprobado que hubo otra vez una conexión entre las corrientes filosóficas, puesto que las teorías aristotélicas influyeron en el mundo árabe y en el estoicismo que, a su vez, adoptaron los tópicos platónico-cristianos de la elevación hacia una dimensión superior, de la transformación del sujeto y del *anima animat ubi amat*. Todas esas teorías inspiraron la filosofía medieval del amor, a los dramaturgos a principios del Quinientos y a los neoplatónicos.

## **2.5 El amor en el teatro a principios del siglo XVI**

El teatro de Juan del Encina y de sus seguidores fue el eslabón entre la poesía cancioneril y el neoplatonismo renacentista, ya que los elementos filosóficos y amorosos que abarcaba los había heredado directamente de la Edad Media, pero, al mismo tiempo, esos tópicos se situaban en un nivel más alto de la escala evolutiva que conducía hasta la corriente neoplatónica. Por eso los críticos hablan de imprecisos límites entre las tendencias poéticas y de la dificultad de establecer confines y diferencias nítidas entre los autores de la época.

Como veremos a lo largo del análisis de las églogas profanas, hubo piezas en las que se ponía en escena el amor cortés tal y cual lo conocemos, mientras que hubo otras que se desligaron de los tópicos cortesanos para dejar espacio a una visión del amor más espiritualizada o, todo lo contrario, muy profana y paródica. Por ejemplo, la producción eglógica enciniana se divide en piezas que tratan el amor cancioneril y en otras en que se introducen algunos elementos renacentistas a través de los cuales se toma distancia de la poética medieval. Encina y su generación no dieron el paso definitivo al neoplatonismo porque, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, la



dramaturgos a principios del Quinientos proporcionaron algunas importantes innovaciones, pero sin romper con la tradición.

Vamos a poner algunos ejemplos que profundizaremos en los capítulos siguientes. En las églogas profanas de Juan del Encina conviven elementos claramente cortesanos con otros renacentistas: pertenecen al primer grupo la terminología y los símbolos empleados (la *belle dame sans merci*, la servidumbre, la enajenación, la tristeza, las virtudes del enamorado, los espíritus que penetran el corazón...), el lenguaje cancioneril del amante, el tópico del dios Amor todopoderoso; en cambio, son temáticas renacentistas el ennoblecimiento de los pastores, la belleza femenina no es imagen de Dios, la falta del contraste razón/sentidos de matriz religiosa, la independencia de la hegemonía cristiana, el recurso celestinesco a la alcahueta, la huida del amor para preservar el libre albedrío... Todos esos nuevos elementos y la transformación de la poesía en un conflicto dramático enriquecieron la herencia cancioneril, aunque a menudo parezca que es poesía amorosa recitada. Sin detenernos demasiado en la poética enciniana, podemos resumirla con las palabras de Beysterveldt, quien ha analizado muy bien la peculiaridades del teatro del salmantino:

La verdadera originalidad de Encina consiste en haber descubierto la potencialidad inherente al amor cortesano de convertirse en protagonista de una acción dramática (...), en haber sacado fuera de la armazón cancioneril esa poesía amorosa para darle un soporte escénico y encarnar en personajes de carne y hueso los conceptos y los efectos del amor cortés.

Y más

Reina en su obra dramática una verdadera confusión de ópticas (...) que se revela en las contradicciones con que se describen el amor y que explica el carácter enigmático de las églogas profanas.<sup>54</sup>

En realidad, la discusión sobre Encina y los demás resulta más larga y complicada que necesita un mayor número de consideraciones y de ejemplos, pero de momento queremos sólo introducir el tema y los influjos filosóficos que la generación prerrenacentista heredó y adoptó.

De igual manera, anticipamos algunos tópicos que se hallan en las églogas profanas de Lucas Fernández, Diego de Ávila, Juan de Paris, Diego Durán, Pedro

---

54 1972, p. 211 y p. 236.

Manuel Jiménez de Urrea y de algunos autores anónimos. Fernández puso en escena la transformación por amor, la enfermedad de la que padecían los enamorados y los remedios posibles de origen ovidiano; Urrea construyó sus piezas alrededor del contraste entre la corte (amor puro) y la aldea (amor bestial), dando amplio espacio al desprecio para todas clases de villanos los cuales se dejaban ir solamente hacia los placeres carnales, ya que eran seres inferiores e indignos de amar a la manera cortesana. Ávila hizo de su teatro un medio a través del que satirizar el estamento social y las convenciones de su época, dramatizando las bodas y un amor concebido como un simple negocio que nada tenía que ver con el cortés o con el neoplatónico. A la zaga, Paris, Durán y los autores anónimos que imitaron casi al pie de la letra a Encina, creando un teatro que mezclaba lo pastoril con los tópicos cancioneriles y con los nuevos ideales humanistas.

Ferrer Valls hace una consideración interesante sobre el amor en esas piezas, borrando la contraposición amor puro/amor carnal, porque al fin y al cabo «todos sufren con la misma fuerza los acomentimientos de la carne»<sup>55</sup>, pese al intento moralizador de la corte y a la identificación entre el pastor y el deseo carnal. La estudiosa sostiene que hay un erotismo que constantemente impregna cualquier tipología de amor, sea esta cortesana o bien rústica: es innegable que los pastores sean sujetos a la sexualidad desenfadada y que utilicen un léxico indelicado y burdo, pero no es que los nobles se sustraigan del erotismo:

Detrás de tantos suspiros, sollozos, lamentos, fuegos y ardores, cartas exaltadas de pasión, amenazas de suicidio o alabanzas desmedidamente idealizadas, surge la pasión carnal pura y dura.<sup>56</sup>

Lo que se quiere decir es que más allá de las convenciones sociales, el amor iguala a todos los hombres y eso no es sólo una idea de matriz renacentista, sino que ya en la época clásica se estaba convencido de que el amor ejercitaba su fuerza sin hacer distinciones (y Ovidio ya lo tenía todo entendido desde ese punto de vista).

Ferrer Valls termina diciendo que el teatro del primer Renacimiento fue juzgado moralmente peligroso por la Inquisición que censuró algunas obras en 1559 por el

---

55 1990, p. 1.

56 1990, p. 15.

erotismo más o menos explícito, tal como *La égloga de Plácida y Vitoriano*, las comedias de Torres Naharro y la *Tesorina* de Jaime de Güete.

Resumiendo, la generación de Encina compartía muchos tópicos procedentes de la teoría amorosa de los pensadores clásicos y de los poetas medievales, la manera de escenificar el conflicto dramático, el tratamiento del erotismo y de la figura del pastor, la voluntad de satisfacer al público aristocrático. Sin embargo, ninguno de esos autores «construyó sus obras pensando en la venida de un teatro glorioso un siglo después»<sup>57</sup>, pero sabían que su literatura representaba el puente entre dos estilos de vida, entre dos épocas diferentes y es por eso que en sus piezas se notan las contradicciones y la incertidumbre típicas de una fase de transición.

## **2.6 Hacia el neoplatonismo**

No es nuestra intención detenernos mucho en el neoplatonismo, ya que nuestros dramaturgos pertenecieron a la época inmediatamente anterior. Además, el discurso resultaría larguísimo y merecería un trabajo aparte. Lo único que nos interesa poner de relieve es que el neoplatonismo completó el proceso de idealización amorosa empezado por los poetas cancioneriles y que tenemos que buscar su origen en Italia. De hecho el teórico principal fue Marsilio Ficino, a quien se juntaron Pietro Bembo, Baldassarre Castiglione y el judío sefardita León Hebreo. Ellos movieron del concepto platónico de la ascensión hacia el mundo ideal a través de la contemplación de la Belleza, o sea de la mujer, la cual impulsaba al hombre a distanciarse del plano físico con el fin de llegar al espiritual. Parker explica que «el amor se transforma en casta relación que consiste en la unión exclusiva de las mentes y voluntades de los dos amantes»<sup>58</sup>, a saber, el Neoplatonismo da el paso que todavía no se había conseguido dar hacia la idealización del amor. Los poetas medievales lo habían intentado, pero hemos comprobado que se habían quedado en el plano de los sentidos (que engendraba el dolor típico del amor cortés) y que todo estaba permeado de un profundo sentido religioso que había transformado a la mujer en la imagen de Dios. Ahora bien, el neoplatonismo tenía que ver con la religión, pero no en el sentido cristiano del término: es el amor mismo que se

<sup>57</sup> Hermenegildo, 1990, p. 10.

<sup>58</sup> 1986, p. 62.

convierte en un verdadero culto pagano capaz de elevar a los enamorados y de glorificarlos. Esta emancipación de la fe católica se debió al clima laico y al interés antropológico de la época renacentista en la que se abrió paso la voluntad de dignificar al hombre y los temas que habían representado desde siempre un tabú tal como el amor humano, que acabó recibiendo un valor muy alto.

La filosofía neoplatónica postulaba que el amor se daba solo si había correspondencia entre el hombre y la mujer, los cuales se reconocían mutuamente merced a la mirada, se enamoraban y finalmente sus almas habrían podido alcanzar el plano espiritual donde vivirían felices para la eternidad. Los neoplatónicos primero consolidaron algunos tópicos del amor cortés tal como: la vista es el sentido superior, la belleza da origen al deseo, los espíritus vitales entran por los ojos y se propagan por el cuerpo, la grabación de la imagen de la amada, el papel de la *phantasia*, los efectos que el amor produce en el sujeto, el amor heroico, el deseo de unión con la amada; luego perfeccionaron otros, recuperando la convicción platónica de que la condición necesaria para el enamoramiento era la reciprocidad amorosa (por lo tanto la mujer deja de ser inalcanzable y despiadada) y que era posible lograr la serenidad gracias a la restablecimiento de la unión perdida (el amor no puede originar ningún dolor).

Es evidente que en el sentimiento amoroso del XVI perdura una tradición y, junto a esta tradición, surge un espíritu nuevo representado por el platonismo. Se da una metafísica que se hará más pronunciada en el Barroco.<sup>59</sup>

En otro lugar del presente trabajo hemos dicho que la corriente del amor cortés cogió direcciones diferentes según la realidad histórico-cultural en la que iba desarrollándose; bien, lo mismo vale para la filosofía del siglo XVI que nació en Italia para sufrir unos cambios importantes una vez llegada a España. De hecho, los pensadores italianos acabaron por teorizar una clase de amor completamente divorciada de la vida real porque excluían la sexualidad y el sufrimiento, los que eran los resultados de un intelecto desordenado y del mal amor, por ejemplo Bembo en *Gli asolani* (1497-1502) afirmaba que el enamorado lograba el autocontrol sin pasar por ningún tipo de esfuerzo ni de dolor, o sea que el amor era portador de felicidad desde su origen hasta su

---

59 Aparici Llanas, 1968, p. 167.

realización, que consistía en la unión espiritual de las almas. Muy al contrario, la corriente española resultó más realista porque no le volvió la espalda al sufrimiento, es más, éste representaba una fase inevitable de la lucha por amor: el neoplatonismo ibérico no se separó de las cuestiones que el amor cortés había planteado tal como la fuerza de la pasión enemiga de la razón, el riesgo de ponerse enfermos, el dolor por la ausencia del ser amado... Serés escribe que «aunque el amor sea correspondido, no se puede evitar la enajenación producida por la melancolía»<sup>60</sup> Además, se admitía la sexualidad a condición de que fuera honesta y moderada, mientras que los italianos la excluían *a priori* porque la razón debía someterlo todo a su control.

En síntesis, los españoles lograron dignificar totalmente el amor pero sin quitarle aquellos rasgos humanos que, en cambio, los italianos hicieron porque había la convicción de que lo irracional y el sufrimiento nada tenían que ver con el verdadero amor. Garcilaso de la Vega fue sin duda un partidario del Neoplatonismo español, ya que su trayectoria poética va del dolor causado por el conflicto entre intelecto y sentidos a la triste aceptación del sufrimiento inherente a la experiencia amorosa.

En resumidas cuentas, la filosofía del amor a principios del siglo XVI es una mezcla de ingredientes tradicionales que no es fácil de separar: como hemos visto, en ella confluyeron Platón, Aristóteles, Ovidio, el Cristianismo, la poesía árabe, el petrarquismo, el «dolce stil novo», el amor cortés (que nació del *courtois* provenzal). Al mismo tiempo se pusieron las bases para el pensamiento neoplatónico que caracterizó casi todo el siglo.

La Edad Media influyó muchísimo en el desarrollo de la filosofía prerenacentista y de la neoplatónica, merced a una doble corriente de obras amatorias que a finales del Cuatrocientos llegaron a fusionarse: una tiene que ver con el ideal ascético-cristiano del hombre-víctima de un dios Amor capaz de subyugar la razón y de conducir a la locura; la otra opone a Amor la idea de la mujer-Dios a la cual el sujeto se entrega totalmente porque amarla significa amar al Creador. Beysterveldt puntualiza que «por muy dominante que sea en la lírica amorosa del siglo XV la tendencia ascético-cristiana, apenas habrá un sólo poeta que represente dicha tendencia en toda pureza»<sup>61</sup> y esa unión entre las dos corrientes dio origen a la filosofía del amor que podemos apreciar en las

---

60 1996, p. 138.

61 1972, p. 199.

églogas dramáticas de Encina y de sus seguidores que, progresivamente, se desligaron de la preceptiva eclesiástica en vigor en los siglos anteriores por poner en escena un sentimiento cada vez más profano. La figura triunfadora y blasfema del dios Amor, por ejemplo, es una manifestación de la nueva mentalidad que deja de interesarse sólo a Dios por dar amplio espacio a una nueva figura que todo lo vence y que parece aún más poderosa que Él. En el siglo XVI ya no estaba prohibido amar, el hombre era libre de enamorarse y de vivir profundamente su experiencia amorosa llena de trastornos, tentaciones, felicidad, dolor, melancolía, paz y otros sentimientos contrastantes y todo eso fue posible porque el ser humano adquirió dignidad e importancia, porque quedaba claro que al corazón no se le podía mandar tan fácilmente, porque no era posible negar los instintos primordiales y someterlos todos a la razón.

### 3. JUAN DEL ENCINA

Encina nació en Salamanca en 1469, donde cursó estudios universitarios, se dedicó a la música y asistió a algunas clases de Antonio de Nebrija, a quien rindió elogios en la introducción a su tratado *Arte de poesía castellana*. En una palabra, recibió una educación de alto nivel, la cual deja entender perfectamente por qué motivo en su producción literaria se encuentran numerosísimas referencias al mundo clásico y a la lírica cortesana; además, él tuvo el honor de servir a personalidades prestigiosas a lo largo de su vida, a partir de la Casa de Alba de Tormes. Pérez Priego escribe que Encina debió al «cancelario de la universidad don Gutierre de Toledo» la oportunidad de ser introducido al «servicio de su hermano don Fabrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba.»<sup>62</sup> Vino a crearse una buena relación con dicha corte, donde nuestro autor permaneció unos cinco años, durante los cuales pudo escribir poesías, componer música y ejercer la actividad de dramaturgo. En 1496 se publicó su primer *Cancionero*<sup>63</sup>, dedicado a don Fabrique, en que se recogieron ocho piezas dramáticas que habían ido representándose desde 1492 en las salas del palacio de Alba: cuatro son religiosas (dos *Églogas de Navidad* y dos *Representaciones de Pascua y Resurrección*), dos *Églogas de Carnaval* y dos tienen que ver con la *recuesta* de amor y es precisamente de esas últimas de las que nos vamos a ocupar ahora.

#### 3.1 *Égloga representada en recuesta de unos amores (VII) y Égloga de Mingo, Gil y Pascuala (VIII)*

La primera producción enciniana depende en gran medida de los cánones literarios del siglo XV, por lo tanto el amor que hay que esperarse de esas piezas es el que se da entre un caballero y una pastora, al igual que en la *pastorela* medieval. Como hemos visto en el capítulo I, el tema de la *recuesta* fue muy apreciado por la aristocracia, ya que se escenificaban el amor y la oposición caballero/pastor, por eso las églogas VII y VIII contaron con la total aprobación del público.

---

62 2008, p. 12.

63 Pérez Priego comenta (p. 24) que hoy en día se conservan sólo dos copias de esta edición, una en El Escorial y otra en la Real Academia Española.

Creemos que es bastante ilógico estudiar esas piezas de manera separada, ya que se considera la VIII como la continuación de la VII: los protagonistas son los mismos y en el texto Mingo dice explícitamente que hace un año que Gil y Pascuala se casaron («oy haze, por mi dolor,/un año punto por punto/que me dexaste defunto/sin amiga y sin favor,/y te tornaste pastor» vv.146-150). Se supone una ulterior evolución de los hechos desarrollados en la VII y es por eso que Menéndez Pelayo escribe que «en realidad pueden considerarse como dos actos de un mismo pequeño drama»<sup>64</sup>. En la VIII hay sólo una novedad importante respecto a la VII, o sea la introducción de una *captatio benevolentiae* por parte de Mingo en que se ilustra al duque y a la duquesa de Alba el repertorio de Encina (vv. 81-97).

Ambas intrigas son simples: en la primera égloga, el pastor Mingo requiere de amores a la pastorcilla Pascuala, de quien a su vez está enamorado un Escudero que va a interrumpir el cortejo del adversario; estalla un debate entre los dos contendientes que terminará a favor del noble, a quien Pascuala le pide que se haga pastor por amor. Vamos a ver las estrofas más significativas desde el punto de vista de la filosofía amorosa:

ESCUADERO Tienes más gala que dos  
de las de mayor beldad. (vv.53-54)

Yo te doy mi fe, Pascuala,  
que no nos desavengamos.  
Pénasme por solo verte  
y con tu vista me aquexas;  
si tu te vas y me dexas,  
muy presto verás mi muerte. (vv.95-100)

Son suficientes esos versos para darse cuenta de que la lírica cancioneril impregna las palabras del Escudero, en ese caso los tópicos desarrollados son el de la alabanza de la belleza femenina y el de la enajenación, puesto que dice a la amada haberle donado su fe y vivir por ella. Mingo siente lo mismo por Pascuala («qu'el cariño que te tengo/me pone un quexo tan luengo/que me acossa que me venga» vv.6-8 «porque eres tan hermosa/te quiero» vv.25-26), pero su amor queda expresado de una manera más simple y en sayagués, lo que le ofrece a ella no son los bienes de lujo sino los productos

---

64 1905, p. CDXX.



del campo. Al final Mingo acepta la dolorosa decepción y Pascuala decide casarse con el Escudero, quien se transforma por amor, pero en el sentido opuesto respecto a lo que solía pasar en el amor cortés, ya que ahora la transformación lleva no al ascenso sino al descenso social y moral (de noble a pastor).

Crawford escribe que «this eclogue represents a sort of transition from lyric poetry to drama»<sup>65</sup>, porque los temas y el lenguaje que encontramos están relacionados a la poética cancioneril, aunque su extensión al mundo pastoril supone la progresiva disolución de los cánones medievales tal y como lo conocemos. Lo que representa el paso de la lírica al drama es la estructura del texto, con un breve resumen inicial que anticipa la creación del prólogo, con los parlamentos bien definidos y un villancico conclusivo. A eso hay que añadir que el término *representada* alude al hecho de la representación y «no se emplea, parece, con intencionalidad de complemento definitorio del de égloga»<sup>66</sup>.

En la VIII, el Escudero es el pastor Gil quien, pese a que haya renunciado a sus privilegios por amor, ahora desea volver a la vida cortesana con Pascuala y con los amigos Mingo y Menga, su mujer.

GIL Miafé, no quiero que sea  
ya mi Pascuala pastora  
ni yo pastor desde agora. (vv.229-231)

Que aquí me quiero quedar  
y a mí Pascuala tornar  
en dama y, por que lo creas,  
luego quiero que nos veas  
aquestos hatos mudar. (vv.235-240)

Resulta muy llamativo el discurso de Mingo, donde se enumeran los efectos del amor:

Es tan huerte zagalejo,  
miafé, Menga, el amorío,  
que con su gran poderío  
haze mudar el pellejo,  
haze tomar moço al viejo  
y al grosero muy polido,  
y al muy feo muy garrido,  
al muy huerte muy sobejo.

---

65 1975, p. 15.

66 Sito Alba, 1983, p. 181.

Haze tornar al cruel,  
cuando quiere, piadoso;  
haze lo amargo sabroso,  
haze que amargue la miel,  
haze ser dulce la hiel,  
y quita y pone cuidados,  
haze mudar los estados. (vv.273-287)

Lo mismo dice Gil, tras haberse reconvertido en un caballero:

Espantáisos del Amor  
que al palacio os convirtió:  
¡ved quién dixera que yo  
avía de ser pastor!  
De todos es vencedor,  
él pone y quita esperança,  
al que quiere da privança  
y al que quiere, disfavor.  
(...) que en pastor me convertí  
porque fue de Amor forçado.  
Donde Amor pone cuidado  
luego huye la razón  
y muda la condición  
con su fuerça y aun de grado. (vv.481-496)

Los conceptos se repiten en el villancico final:

Ninguno cierre las puertas  
si Amor viniere a llamar,  
que no le ha de aprovechar.  
Al Amor obedezcamos  
con muy presta voluntad,  
(...) Amor amansa al más fuerte  
y al más flaco fortalece,  
al que menos le obedece  
más le aquexa con su muerte.  
(...) Amor muda los estados,  
las vidas y condiciones;  
conforma los coraçones  
de los bien enamorados.  
Resistir a sus cuidados  
nadie debe procurar,  
que no le ha de aprovechar.  
Aquel fuerte del Amor,  
que se pinta niño y ciego,  
haze el pastor palaciego  
y al palaciego pastor.  
(...) El Amor con su poder  
tiene tal juridición  
que cativa el coraçón  
sin poderse defender.

Nadie se debe esconder  
si Amor viniere a llamar,  
que no le ha de aprovechar. (vv.513-557)

La égloga va progresivamente convirtiéndose en una exaltación del poder de amor, el cual transforma y somete a los seres humanos porque todo lo vence. Parafraseemos con las palabras de Pérez Priego:

Lo que era un simple debate amoroso, enraizado en las disputas medievales, ha sido traspasado por el que va a ser tema fundamental de toda la literatura renacentista: el poder del amor.<sup>67</sup>

En los versos que acabamos de citar se hace hincapié en algunos de los tópicos que ya hemos visto en el capítulo II, como el poder ennoblecedor y cautivador de Amor, la capacidad que tiene para conciliar los contrarios y para unir a los amantes y el peligro a que alguien va en contra si se atreve a escaparse de los dardos de Cupido, cuya eventualidad es bastante improbable puesto que *omnia vincit*.

La centralidad de la transformación en cortesanos de los personajes rústicos es un modo para remarcar la diferencia entre los polos de la sociedad, de hecho Gil lamenta que quiere abandonar la vida pastoril «qu'es muy grossera y muy mala» (v. 248) y huir de los vicios para volver al palacio, le dice a Mingo: «gozaras/otras mayores holganças,/otros bailes y otras danças» (v. 365-367). Todos se dejan seducir por la descripción de la vida cortesana y por las promesas de Gil y en la escena final aparece un grupo de refinados palaciegos en lugar de los zafios pastores.

Encina da un paso adelante dentro de su poética con las *Églogas VII* y *VIII*, porque ambas, por primera vez, se desligan del calendario litúrgico y de las fiestas cortesanas para poner en escena dos temas provenientes de la literatura medieval tal y como el amor humano y la rivalidad nobleza/pastor, los cuales volverían en otra égloga muy famosa que ahora vamos a analizar.

### **3.2 Representación sobre el poder de Amor (X)**

A esa pieza se le conoce también como *Representacion ante el principe don Juan*

---

<sup>67</sup> 2008, p. 55.

a quien se la dedicó, puesto que su experiencia con los Alba había terminado desde hacía algún tiempo y porque el príncipe se había casado recientemente con Margarita de Austria (1497), un importante acontecimiento celebrado en Salamanca con la puesta en escena de la *Representación*, la cual quisiera ser un homenaje al amor cortesano y a la boda real. La égloga fue publicada en la nueva edición del *Cancionero* de 1507 que, además de recoger esa pieza y otra vez las ochos églogas anteriores, incluía también la *Égloga de las grandes lluvias*.

Los críticos concuerdan con decir que esa pieza constituyó un punto de llegada para el autor, ya que con ella termina su primera producción teatral antes de irse de viaje a Italia. Su importancia se debe a la centralidad y universalidad del amor, que también los pastores ahora pueden sentir, eso era una novedad absoluta porque un sentimiento tan noble sólo podía darse entre cortesanos. Al contrario, Encina quisiera subrayar el hecho de que nadie puede contra Amor, ni la aristocracia ni los rústicos, como citan los versos siguientes:

AMOR Puedo tanto quanto quiero,  
no tengo par ni segundo,  
tengo casi todo el mundo  
por entero  
por vasallo y prisionero:  
príncipes y emperadores,  
y señores,  
perlados y no perlados,  
tengo de todos estados,  
hasta los brutos pastores. (vv.91-100)

Es una parte del maravilloso e intenso monólogo de 100 versos que abre la representación en que Amor, que es un personaje en carne y hueso, da muestra de su inmenso poder. Hemos escogido las partes más significativas:

AMOR Ninguno tenga osadía  
de tomar fuerças conmigo,  
si no quiere estar consigo  
cada día  
en rebuelta y en porfía.  
Quién podrá de mi poder  
defender  
su libertad y alvedrío?,

pues puede mi poderío  
 herir, matar y prender.  
 Prende mi yerva do llega  
 y, en llegando al corazón,  
 la vista de la razón  
 luego ciega. (...)

Hago de los aldeanos  
 cortesanos  
 y a los simples ser discretos  
 y a los discretos perfectos,  
 y a los grandes muy humanos. (...)

Yo pongo y quito esperanza,  
 yo quito y pongo cadena,  
 yo doy gloria, yo doy pena  
 sin holganza;  
 yo firmeza, yo mudanza,  
 yo deleites y tristuras  
 y amarguras,  
 sospechas, celos, recelos;  
 yo consuelo, desconsuelo,  
 yo ventura, desventuras.  
 Doy dichosa y triste suerte,  
 doy trabajo y doy descanso.  
 Yo soy fiero, yo soy manso,  
 yo soy fuerte,  
 yo doy vida, yo doy muerte,  
 y cevo los corazones  
 de passiones,  
 de suspiros y cuidados. (vv. 1-47)

Ese monólogo es un compendio de los tópicos cancioneriles: el amor todopoderoso, la pérdida del libre albedrío y de la razón, la transformación ennoblecedora, la vida entre opuestos, el sufrimiento y la muerte (el mártir de amor). A medida que se sigue con la lectura, van apareciendo otros más: «Diome con una saheta/y fizome dentro, secreta,/tan gran llaga/que no sé qué haga» (vv. 223-225), «En el corazón me dio./¡Ay ay ay que me desmayo!» (vv. 255-256), «Tiene, a la mi fe, señor,/mal de amores» (vv. 303-304), «Quedo de suspiros ancho./Tanto ensancho/que cuido de reventar» (vv. 416-418), «deseando servir y morir amando;/que no puede ser más gloria/ni victoria,/por servicio de las damas,/que dexar vivas las famas/en la fe de su memoria.» (vv.424-430)

La intriga nace de la disputa entre Amor y el pastor Pelayo, quien se atreve a lanzarle algunas provocaciones que le costarán mucho, ya que será herido gravemente por una flecha. A él acuden los dos amigos Bras y Juanillo que intentan sanarlo gracias

a la ayuda de un Escudero, quien pone en guardia a los tres:

Mira bien, pastor, y cata  
qu'el Amor es de tal suerte  
que de mil males de muerte  
que nos trata,  
el peor es que no mata.  
¡Dios nos guarde de su ira!

Encina ensalza la condición del rústico merced al amor y dice, a través del Escudero, a que también algunos ilustres pastores bíblicos como Salomón, David y Sansón fueron víctimas de la fuerza amorosa (vv. 346-351).

La obra resultó trágicamente profética porque el príncipe Juan padeció del mismo dolor que Pelayo y se dice que propio ese mal fue la causa de la fiebre que lo llevó a la tumba. De hecho, Crawford opina que el villancico final es un homenaje a la viuda, la princesa Margarita<sup>68</sup>.

Con esa égloga se cierra la primera producción enciniana que tenía una relación estrecha con la literatura medieval desde el tratamiento del amor a la estructura sencilla de las piezas, las que se escribían con vista a las celebraciones palaciegas y litúrgicas. Además, la contienda que Pelayo emprende con Amor ya había aparecido en el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota en el que Amor se ufana de su autoridad con un interlocutor perplejo que al final se deja vencer. Sin embargo, nótese en la *Representación* algunas diferencias respecto a las églogas anteriores, tal como la amplificación de la lista de personajes entre los cuales aparecen Amor y la figura del príncipe en versión pastoril (Juanillo) y la extensión del amor cortés a los pastores. Algunas novedades importantes se introdujeron un poco más tarde merced a su estancia en Italia en la corte del papa Alejandro VI (de 1502 a 1506) y a la oportunidad de entrar en contacto con el ambiente aristocrático donde el género pastoril ya había gozado de mucho prestigio. En el capítulo I comentamos que la experiencia italiana de Encina resultó muy provechosa para ampliar las temáticas y acrecentar su nivel estilístico, pero eso no significa que revolucionó su manera de hacer teatro. Simplemente trajo la inspiración necesaria como para crear tres églogas que se destacaron de las demás por el estilo y la que Beysterveldt llama «la progresiva psicologización del sentimiento

---

68 1975, p. 17.

amoroso», es decir el paso de la concepción alegórica y personificada de Amor hacia su completa abstracción. Por eso consideraremos cada pieza como una etapa de la evolución poética enciniana y evidenciaremos los elementos bien innovadores, bien tradicionales.

### 3.3 *Égloga de Cristino y Febea (XII)*

Esa pieza no se encuentra en ningún *Cancionero*, porque nos ha llegado en pliego suelto, hoy conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. La fecha de composición parece ser posterior a 1509 y anterior a la *Farsa o cuasicomedia del soldado* de Lucas Fernández (1514), quien hace referencia a la égloga enciniana.

Los personajes son solamente cuatro: los dos pastores Cristino y Justino y las dos figuras paganas Amor (que ya hemos encontrado en la *Representación sobre el poder de Amor*) y la ninfa de origen clásico Febea. La intriga cuenta la decisión de Cristino de hacerse ermitaño para huir de las tentaciones de la carne, pese a que Justino le aconseje que siga dedicándose a las actividades placenteras de la vida pastoril («¿Cómo podrás olvidar/y dexar/nada destas cosas todas,/de bailar, dançar en bodas,/correr, luchar y saltar?» vv. 91-95). Cristino se marcha y aparece Amor que entabla el siguiente diálogo con Justino:

AMOR ¿Qué es de tu compañero?  
JUSTINO Despidióse de plazer.  
Fuesse por essa montaña  
tan extraña,  
por huir de tu potencia.  
AMOR Pues se fue sin mi licencia,  
yo le mostraré mi saña.  
Yo haré su triste vida  
dolorida  
ser más áspera y más fuerte,  
desseosa de la muerte,  
que es peor la recaída. (...)  
A Cristino, aquel traidor  
de pastor,  
por tomar fuerças conmigo,  
yo le daré tal castigo  
que en otros ponga temor. (vv. 149-180)

Como puede comprobarse en estos versos, Cristino corresponde al perfecto cristiano que prefiere dedicarse a su Fe en lugar de dejarse vencer por los placeres mundanos. No obstante, Amor no acepta que le desobedezca y que intente sustraerse de su poder, por eso, contrata a la ninfa Febea con el fin de que seduzca al joven ermitaño de modo que vuelva a ser su siervo y a ser pastor. A tal propósito, vamos a ver las palabras de Amor:

Vete adonde está Cristino,  
porque dél quiero vengarme.  
Y dale tal tentación  
que afficción  
le ponga tal pensamiento  
que desampare el convento  
y dexé la religión. (...)  
por justicia se destierra  
quien me yerra  
le destierro con mil quexos,  
la esperança desde lexos  
le dará muy cruda guerra.  
Yo haré gran fortaleza  
con tristeza dentro de su corazón. (...)  
Con esta saeta aguda  
yo, sin duda,  
venço todo lo que quiero,  
porque a quien con ella hiero  
de mi mando no se muda. (vv. 214-270)

Nótese una vez más los tópicos cancioneriles del amor todopoderoso, de la guerra, del corazón-fortaleza que hay que conquistar y de la flecha que hiere al hombre convirtiéndolo en enamorado. Cristino se muestra débil e incapaz de oponerse a la tentación de Febea («Torna, tórnate pastor,/si quiés que quiera quererte» vv. 329-330), total se deja vencer por Amor, abandonando el propósito de vivir como un perfecto cristiano. Así comenta sus tormentos:

¡Ay triste! No sé qué diga,  
ya no soy en mi poder.  
No puedo dexar amores  
ni dolores;  
pues que no quieres dexarme,  
forçado será tornarme  
a la vida de pastores. (...)  
Dios me dio  
razón y libre alvedrío.  
¡O, qué mal seso es el mío,



que tan presto se bolvió! (...)  
Ya ni quiero religión  
ni quiero estar en convento. (...)  
No sé por qué me maltratas  
y me matas,  
me atormentas y persigues (...)  
Yo nunca jamas erré  
ni falté  
de te ser muy servidor  
en tiempo que fue pastor,  
que siempre seguí tu fe. (vv. 334-380)

A pesar de que Dios le haya donado el libre albedrío para que elija su propio camino y la razón para que someta las pulsiones, la tentación es fortísima e imposible de controlar. En la primera parte, salta a la vista la idea ascético-cristiana del amor y de la mujer, los cuales son instrumentos diabólicos e inmorales que apartan de Dios. Sin embargo, Cristino nos revela en la segunda parte del soliloquio que no ha sido siempre fiel a la religión cristiana, sino que en pasado fue un perfecto amante cortesano devoto a la *religio amoris*: su dolor procede del castigo que Amor acaba de darle pese a los tantos años de servicio. Como hemos visto en otros lugares del presente trabajo, Amor es «vengativo, persigue al fugitivo, le alcanza y le reduce a la obediencia»<sup>69</sup>, no perdona ni a los traidores ni a quien se atreve a huir de su poder con el propósito de servir a Dios. Veamos su respuesta:

AMOR ¿De qué te quejas de mí?  
Heme aquí,  
Cristino, bien t'é escuchado;  
pues, sin causa me has dexado,  
quéxate solo de tí,  
ingrato, desconocido. (...)  
Hete dado mil favores  
en amores  
y agora tu me dexavas: (...)  
Si los hábitos no dexas,  
dos mil quejas  
me daras sin ser oido  
y serás más perseguido  
quanto más de mí te alexas. (vv. 386-405)

---

69 Beysterveldt, 1972, p. 267.

La discusión con Cristino termina con el siguiente acuerdo:

AMOR No te acontezca jamás  
desde yo más  
retraerte a religión,  
sino, sin ningún perdón,  
bien castigado serás.

CRISTINO Yo te seré buen sujeto.  
te prometo. (vv. 426-432)

El triunfo de la carne sobre el espíritu y el hecho de que el ermitaño se deja corromper tan fácilmente por una mujer representan una clara inversión de los valores de la época de Encina en la cual, como ya hemos dicho, la Iglesia condenaba el amor humano y los comportamientos lascivos que lo caracterizaban, es más, se asiste a una doble inversión porque Dios acaba con ser inferior respecto a Amor. Los dos personifican los ejes de la intriga, respectivamente el mundo celeste y el reino del diablo: en principio, cuando Cristino decide irse, parece que va a triunfar Dios pero, a medida que la historia avanza, es Amor el que va imponiéndose y que al final todo lo vencerá. Amor se comporta tal y cual al dios cristiano, exigiendo fidelidad absoluta por Cristino y poniéndolo a la prueba para comprobar su devoción.

Contrariamente a las primeras églogas, aquí la victoria del sentimiento amoroso no debe ser considerada como un final feliz, sino que es un final sacrilego puesto que el dios pagano ha conseguido reconquistar a un alma que ya se había puesto al servicio de Dios. Aunque Encina haya matizado algunos de los aspectos más escandalosos, dándole a la pareja Dios-ermitaño una connotación positiva y, por otro lado, una negativa a la pareja Amor-amador, la égloga sigue resultando blasfema por la inversión de los valores cristianos. Además, hay que fijarse en el comentario de Juanito, quien se alegra por el amigo:

Las vidas de las hermitas  
son benditas,  
mas nunca son hermitaños  
sino viejos de cien años,  
personas que son prescritas,  
que no sienten poderío  
ni amorío,  
ni les viene cachondez (...)  
Y es la vida del pastor

muy mejor,  
de más gozo y alegría. (vv. 451-463)

No sólo el amor todo lo vence y supera a Dios, sino que también se ensalzan la vida pastoril y el gozo carnal, abiertamente en contra a los ideales cortesanos y a la Iglesia. Pérez Priego comenta que hay «un evidente cambio de orientación ideológica» que «anuncia caminos renacentistas» merced a los contactos entre los italianos y Encina, quien ahora «apunta hacia una concepción del mundo más paganizante»<sup>70</sup> y anticlerical. Según nuestra opinión, Beysterveldt explica muy bien la intención del autor, el cual reproduce el clima de una época de transición; de hecho, en la primera parte de la pieza sigue al pie de la letra la doctrina cristiana, mientras que en la segunda parte pone de relieve el atropello violento de la razón por obra de los sentimientos y el regreso de Cristino a la condición de vasallo del Amor-señor. Al mismo tiempo se producen bien una confusión entre los dos planos porque las pruebas que Amor inflige al ser humano para probar su fe se asocian a las divinas, bien una alteración de los valores que lleva al ofuscamento del trasfondo religioso, de acuerdo con el pensamiento laico renacentista.

En esa égloga todavía está presente el conflicto entre razón y amor, pero no va a durar mucho porque Encina sabía muy bien que la fuerza de los sentimientos ciegan la razón. Se trata del primer intento de crear un puente entre la poética cancioneril y de la filosofía renacentista la estructura de la pieza es un poco más compleja respecto a las anteriores y «Cupid is more mature than he was in the *Representacion sobre el poder de Amor*»<sup>71</sup>, es un personaje muy inteligente que puede lograr lo que quiera gracias a su poder. En las dos églogas que nos quedan aún por analizar, veremos que desaparece la figura medieval y alegórica de Amor y que, en su lugar, habrá una representación más moderna, como decíamos antes, una abstracción. Además, habrá una progresiva separación de los cánones cortesanos hacia los renacentistas.

---

70 2008, p. 72.

71 Crawford, 1975, p. 24.

### 3.4 *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio (XIII)*

Conocida también como *Égloga de los tres pastores*, la pieza apareció en la nueva edición del *Cancionero* fechada 1509 que incluía las diez églogas ya conocidas y el *Auto de repelón*. Se trata de una obra excepcional para la época porque es una tragedia la cual supone la exclusión del juego amatorio típico de la égloga y la resolución infeliz de la intriga. Uno de los autores que más trajo inspiración de ese drama para escribir una suya fue Salazar, de hecho, en la *Égloga de Breno y otros pastores compañeros suyos* (1511), no obstante, Díez Borque comenta que esa pieza «muestra la vigencia del tema de las bodas» y «un cierto tono cómico en la forma de “resucitar” después de la “aparente” muerte de amor (de Breno), lo que podría suponer una degradación voluntaria de la topística cortesana.»<sup>72</sup> En efecto, la única diferencia con la trágica *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* reside en el final feliz, puesto que Salazar compuso esa obra para que se representara durante las celebraciones de la boda de don Juan de la Cerda, segundo Duque de Medinaceli, por tanto no podía terminar con un suicidio.

Crawford<sup>73</sup> demostró que Encina se inspiró a *Tirsi e Damone* para la composición de esa tragedia, que es la segunda égloga de Antonio Tebaldeo (1463-1537), poeta, preceptor de la familia d'Este y también secretario de Lucrecia Borgia. Probablemente nuestro autor tuvo la ocasión de leer la obra de Tebaldeo porque estuvo «en contacto con los poetas que florecían a su sombra.»<sup>74</sup> El argumento de *Tirsi e Damone* es el siguiente: el pastor Damone lamenta males de amor por la crueldad de la amada Amarili, quien no le corresponde; Tirsi, otro pastor, desea ayudar al amigo pero se verá costringido a marcharse porque el pobre amante desdichado quiere estar solo. Triste y en completa soledad, se da la muerte y la escena termina con el desconsolado Tirsi que prepara la sepultura. La égloga de Encina retoma algunos aspectos de la historia, a partir del suicidio del protagonista: tanto Fileno como Damone se quitan la vida con una puñalada por las inaguantables penas de amor.

---

<sup>72</sup> 1987, p. 61.

<sup>73</sup> «The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916, pp. 219-231.

<sup>74</sup> Sito Alba, 1983, p. 189.

Detengámonos ahora en la intriga de la obra de Encina: el pastor Fileno presenta los claros síntomas del mal de amor («flaco, amarillo, cuidadoso y oscuro;/a lloros, suspiros, conforme dispuestos» vv. 26-29) y quisiera deshogar su dolor contándoselo todo a Zambardo:

FILENO Ya pues consiente mi mala ventura  
que mis males vayan sin cabo ni medio,  
y quanto más pienso en darles remedio  
entonces se abiva muy más la tristura. (...)  
Ya no sé qué haga ni sé qué me diga.  
Zambardo, si tu remedio no pones,  
tanto m'acossan mis fieras passiones,  
verás de mí mesmo mi vida enemiga.  
Sé que en tí sólo tal gracia se abriga  
que puedes a vida tornar lo que es muerto,  
sé que tu eres muy seguro puerto  
do mi pensamiento sus áncoras liga. (...)  
Aunque en la ley que ha dado Cupido  
se escriba y predique por primo precepto  
que nadie descubra jamás su secreto,  
a tí no se debe tener escondido. (...)  
Es lo que oyes, y aun mira qué digo:  
que tuvo en los ojos fuerças tamañas  
que me robó el alma y las entrañas,  
y allá se lo tiene gran tiempo ha consigo.  
Y aunque lo trata como a enemigo,  
esle subjeto con fe tan leal  
que quiere la muerte sufrir en su mal  
más que la vida que tiene conmigo.  
Si alma la sigo, que avrás maravilla;  
sin verla me yelo y en viéndola ardo. (vv. 1-106)

Saltan a la vista los tópicos tradicionales del amor cortés y las palabras de Ovidio y de Capellanus, quienes aconsejaban que el amor quedara un secreto porque el verdadero necesitaba discreción. Fileno es el mártir de amor de los cancioneros que se ha vuelto loco por amar a «la belle dame sans merci» y parece que el único modo para salir de tal sufrimiento es la muerte. Zambardo prefiere dormirse en vez de escuchar al amigo, por tanto Fileno decide confiarse con Cardonio, pero la conversación se convierte en una discusión sobre las mujeres:

FILENO Sábeta que es aquella omecida,  
ingrata, cruel, mudable Zefira,  
la cual con los ojos me roba y me tira,  
más con las obras despide y alexa;

y quando la sigo, entonces me dexa,  
quando la huyo, entonces me mira. (...)

CARDONIO Yo vine, Fileno, a oír tu pasión,  
que cierto me pesa por ser tú quien eres,  
mas no a consentir que mal de mugeres  
dixesses, que nasce del mal corazón.(vv. 251- 264)

FILENO Desde el comienzo de su creación  
torció la muger del vero camino,  
que menospreciando el mando divino  
a si y a nosotros causó perdición.  
De aquélla en las otras pasó sucesión,  
sobervia, codicia y desobediencia,  
y el vicio do halla mayor resistencia  
aquel mas seguir su loca opinión.  
De su nascimiento son todas dispuestas  
a ira, embidia, y aquélla es más buena  
que sabe mejor causar mayor pena  
a los que siguen sus crudas requestas.  
Y aunque de fuera se muestran honestas,  
lo verdadero te diga el Corvacho,  
que yo en tal lugar dezirlo me empacho,  
que son cosas ciertas mas muy deshonestas. (...)

Vindicativas y desgradecidas  
nunca perdonan a quien las offende,  
y el galardón de quien las defiende  
es que por ellas se pierden las vidas. (...)

¿En quál corazón de muy cruda fiera  
pudiera haber tan gran crueldad  
que siendo senora de mi libertad  
por otra no suya trocarla quisiera? (vv.297-340)

Esa violenta reprobación a las mujeres hace referencia directa al famoso tratado de sátira misógina *Corbaccio* (1355) de Boccaccio, el cual refleja la mentalidad cristiana de la época que consideraba la figura femenina como una tentatriz diabólica y la causa de todos los males del hombre. Las afirmaciones de Fileno contrastan con la esencia del amador cortés, ya que ese último adora a la dama y la sirve constantemente, por mucho dolor que le cueste. Beysterveldt explica que «ya no son quejas sino imprecaciones contra la mujer, no son las manifestaciones desesperadas de la adoración que el amante cortés profesa a su dama cruel. Fileno salta fuera de la órbita del amor cortés»<sup>75</sup> y eso supone una evolución de la filosofía del amor: a Encina ya no le interesa que el protagonista sea el típico enamorado de los cancioneros que obedece a los canones, sino que nos muestra su estado de ánimo, su personal reacción antes la desdicha amorosa. A saber, Encina da un primer paso hacia la «psicologización» del

<sup>75</sup> 1972, p. 257.

amor a través de Fileno, en quien se encrujan bien al mártir de la tradición, bien el individuo renacentista que no tiene miedo a expresar su pensamiento y su frustración.

Fileno sigue con sus convicciones hasta el final, a pesar de que el amigo Cardonio intente explicarle que no todas las mujeres son malas:

Si miras, Fileno, quantas y quales  
fueron entr'éstas y son excelente,  
tú mesmo quiero que digas que mientes  
sin que te muestre más claras señales.  
Marcia, Lucrecia, Penélope, Dido,  
Claudia, Veturia, Porcia, Cecilia,  
Julia, Cornelia, Argia, Atrisia,  
Livia, Artemisa, y otras que olvido,  
y tantos millares de santas que ha avido,  
que unas por castas y otras por fuertes  
sufrieron afrentas, tormentos y muertes,  
¿cabe en aquéstar el mal que has fingido? (vv. 381-392)

Sigue una larga alabanza de Oriana para quien Cardonio está dispuesto a sacrificarse igual que un amante cortés.

En la escena siguiente, Fileno aprovecha la ausencia de los amigos para suicidarse: implora la muerte porque es la sola que puede aliviar su dolor «Muerte, no cures de más engorrazar/ven prestamente que alegre te pido./No hagas que siempre te llame yo en vano,/hazme, pues puedes, tan gran beneficio» vv. 507-510), maldice el día en que se enamoró, a sí mismo y a Zefira y termina invocando a Jupiter al cual le va a entregar su alma. El final rompe con la atmósfera trágica que impregna toda la égloga, porque todo lo que Cardonio sabe decir sobre el deceso del amigo es el refrán: «Viendo pelar la barva al vezino,/comiences a echar la tuya en remojo» (vv. 647-648), o sea que hay que aprender de los males que padecen los demás para no caer en los mismos errores. Es más, él y Zambardo «disponen un epitafio que, en realidad, encierra la moraleja, un tanto descompensada y sarcástica de la obra»<sup>76</sup> que ahora vamos a poner aquí abajo:

«¡O tú que passas por la sepultura  
del triste Fileno! Espera, si quieres,  
y leyendo verás quien sirve a mugeres  
qual es el fin que a su vida procura.  
Verás como en premio de fiel servidor

---

76 Pérez Priego, 2008, p. 74.

Amor y Zefira, por mi mala suerte,  
me dieron trabajos, desdenos, dolor,  
lloros, suspiros y, al fin, cruda muerte.» (vv. 697-704)

La moraleja se conforma con la sátira antifemenina de la cual se ocuparon los intelectuales de los siglos XV y XVI que se basaban en la preceptiva católica en la que se condenaba a la mujer. Beysterveldt opina que el contraste entre la *religio amoris* cortesana y la misoginia cristiana que conviven en Fileno es el fruto del eclecticismo de Encina que «le lleva a mutilar, a falsificar el carácter cortés de los amadores que desfilan por sus églogas.»<sup>77</sup> Pérez Priego opina que hablar de «las calidades y condición de las mujeres» era típico «en la literatura peninsular de finales de la Edad Media»<sup>78</sup> y que el *Corbaccio* era el texto de referencia para este género difamatorio.

No obstante Encina se hubiera inspirado al modelo italiano de Tebaldeo, hay algunas diferencias entre las dos obras, por ejemplo el salmantino dio mayor complejidad al drama ampliando los versos del 250 al 704, aumentando el número de los personajes, empleando las octavas reales para elevar los hechos y remarcar la gravedad del asunto que, sin embargo, contrasta con la presencia de Zambardo, el pastor zafio y cómico, y con el sarcasmo del epitafio.

La crítica opina que la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* es el primer ejemplo de tragedia española, ya que era inusual que una pieza terminara infelizmente, siendo el teatro una forma de entretenimiento que, por definición, excluye el epílogo trágico; al mismo tiempo, el autor consiguió matizar dicha tragicidad a través de un tono cómico e irónico que produce extrañamiento. Hemos podido comprobar que esa égloga refleja perfectamente la actitud de Encina antes la tradición y la innovación, porque por un lado perduran los motivos cancioneriles y se intenta suavizar el final trágico conforme al gusto cortesano por la comicidad y la diversión, por el otro el autor se deja inspirar por el ambiente literario paganizante de Italia, a los pastores se les otorga la posibilidad de enamorarse y de vivir intensamente las emociones hasta el punto de darse la muerte y el amor deja de ser aquel personaje alegórico medieval por convertirse en una fuerza abstracta que el hombre sólo percibe para sus adentros.

---

<sup>77</sup> 1972, p. 257.

<sup>78</sup> 2008, p. 74.



### 3.5 *Égloga de Plácida y Vitoriano (XIV)*

Hemos llegado a la fase conclusiva del camino poético enciniano, ya que esa pieza es la más compleja y la más renacentista de todo el *corpus*. Fue escrita en 1509 y transmitida en pliegos sueltos igual que la *Égloga de Cristino y Febea*; hoy en día se conservan dos ediciones, una en la Biblioteca Nacional de Madrid y una en la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris. En ella se llevan a cabo las experimentaciones intentadas en las églogas anteriores, se rompe con el amor cancioneril para dejar espacio a la dimensión humanista y se perfila un nuevo género teatral, la comedia, que Torres Naharro desarrollaría algunos años después. Los protagonistas no son los pastores tal y como solía pasar antes, sino los dos cortesanos Plácida y Vitoriano, quienes subvierten las reglas del amor cortés: veremos que es la mujer la que se queja por su amor desdichado en lugar del galán, que se pedirá ayuda a una alcahueta para que solucione los problemas sentimentales y que, al final, el amor resultará ser un sentimiento que no acarrea ni daño ni pena como el cortés, sino felicidad y paz, reflejando la nueva corriente neoplatónica. La ambientación es urbana y los pastores no son mencionados en el elenco que precede el drama, porque la acción está protagonizada por los cortesanos, mientras que los pastores aparecen sólomente en algunos episodios, en unos pequeños cuadros pastoriles de naturaleza cómica que según Crawford<sup>79</sup> anticipan los *pasos*.

Pese a que Encina la haya llamado “égloga”, la estructura es la de una comedia: además del elenco de las *dramatis personae* aparece el argumento, a continuación el pastor Gil Cestero, que el autor mismo solía interpretar, recita un largo prólogo de 88 versos en el cual saluda al auditorio, se presenta, resume la intriga, dice que se trata de una comedia (v. 79) conforme a la definición medieval de pieza que «acaba con gran plazer y consuelo»<sup>80</sup> y finalmente pide atención y silencio. Las escenas son trece y breves, la sexta se cierra con un villancico (vv. 1192-1215) cantado por los pastores que sirve para separar los dos núcleos principales y en la décima se matiza la tensión que se ha venido a crear a través de un diálogo cómico entre los personajes rústicos. A causa de la blasfema *Vigilia de la enamorada muerta*, la cual es una sátira del *Officium*

79 1975, p. 28.

80 Pérez Priego, 2008, p. 292, nota número 80.

*Defunctorum* que se recitaba durante los funerales, y de otros elementos paganos e inmorales la obra fue censurada por la Inquisición en 1559 y resulta en la lista de los libros prohibidos de la época. En efecto, el componente sacrílego llama la atención, no aparece ninguna figura cristiana sino sólo Venus y Mercurio y Plácida no acede al infierno descrito en las Sagradas Escrituras sino al pagano. La separación de los preceptos religiosos no era una novedad, puesto que ya se había empezado en las églogas anteriores.

No obstante la modernidad que la caracteriza, la égloga no tuvo mucho éxito: Crawford hace referencia a una carta escrita el 11 de enero de 1513 por Stazio Gadio al Marqués Francisco de Mantua en la que lamenta la escasa calidad de la obra que había sido puesta en escena algunos días antes en el palacio del cardenal Arborea en presencia de Federico Gonzaga. Hemos escogido un pasaje significativo de esa carta:

(...) quella sala era tutta piena di gente, e più de le due parte erano spagnoli, e più putane spagnole vi erano che uomini italiani, perchè la commedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne del Enzina, qual intervene lui a dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono gli spagnoli non fu molto bella et pocho delectò al Sr. Federico.<sup>81</sup>

Ese comentario no deja mucho espacio a la imaginación. La presencia de algunas mujeres muy poco castas no debe escandalizar porque era típica de la vida privada en la Roma a principios del XVI.

Pese al escaso éxito teatral, esa égloga representa el apogeo de la producción enciniana porque en ella se rompe con los tópicos más comunes del amor cortés, se completa el proceso de psicologización del amor y aparece el término “comedia” aunque define un género que todavía tiene que ver con la teoría medieval, como explica Canet<sup>82</sup> quien, a su vez, retoma el estudio de Pérez Priego<sup>83</sup>:

Se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas, caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de esos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz.

---

81 1915, p. 44.

82 1991, p. 23.

83 *De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «comedia»*, en 1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, n°1, 1978.

Sin embargo, es la primera vez que se habla de comedia y todo lleva a hipotizar que el autor estuviera buscando nuevos modelos teatrales.

Ahora bien, vamos a estudiar un poco mejor las novedades que esa égloga presenta a través de los parlamentos de los personajes, empezando por el monólogo de Plácida:

Lastimado corazón,  
manzilla tengo de tí.  
¡O gran mal, cruel presión!  
No ternía compassión  
Vitoriano de mí  
si se va.  
¿Triste de mí, qué será?  
¡Ay, que por mi mal le vi! (...)  
Esta mi llaga mortal  
sanaría si le viesse.  
¿Ver o qué?  
Pues que no me tuvo fe,  
más valdría que se fuesse.  
¿Qué se vaya? ¡Yo estoy loca,  
que digo tal heregía!  
Lástima que tanto toca,  
¿cómo salió por mi boca?  
¡O, qué loca fantasía!  
¡Fuera, fuera!  
Nunca Dios tal cosa quiera,  
que en su vida está la mía. (...)  
Conórtase con morir  
la que pena como yo,  
mas solo por le servir  
querría, triste, bivar. (...)  
¡O maldito dios de amor,  
que me tratas tanto daño!  
Tráyote puesto en retablo  
y adórete como a Dios.  
Tú eres dios y eres diablo. (...)  
Di, mi dulce enamorado,  
¿no me escuchas ni me sientes?  
¿Dónde estás, desamorado?  
¿No te duele mi cuidado  
ni me traes a tus mientes?  
Mas con todo,  
bivar quiero deste modo  
por más que siempre me mate. (vv. 1-224)

Como puede comprobarse en estos versos, los papeles se han invertido: la mujer es el siervo de amor desesperado que se muere en vida y que ama a un sólo hombre pese a los tormentos, mientras que Vitoriano parece ser el hermoso «homme sans merci» que

no se preocupa por su amadora. A continuación, Plácida habla de los posibles remedios a su mal teorizados por Ovidio, tal como el desprecio («Quiero, sin duda ninguna,/procurar de aborrecello» vv. 209-210), la mudanza a otro sitio («Partirme quiero sin duda, faga mi vida mudança» vv. 241-242) y confía en la misericordia divina, la única que podrá salvarle la vida («sólo Dios curarlos puede (...) dizen que quien se muda a las vezes Dios le ayuda.» vv. 234-244), un elemento que contrasta con el espíritu paganizante de toda la égloga. Lo que sorprende es que la parte racional de Plácida no se ha dejado controlar por el amor y sugiere que ella se libre del infiel amante: «Pues que no me tuvo fe,/más valdría que se fuesse./¿Qué se vaya? ¡Yo estoy loca,/que digo tal heregía!», como se puede ver la racionalidad aconseja olvidar a Vitoriano, pero el corazón no quiere escuchar porque considera tal consejo una locura y, por tanto, decidirá seguir adelante con su pena sentimental.

En la escena sucesiva se produce un poco de extrañamiento al descubrir que también Vitoriano sufre por amor:

¡O desdichado de mí!  
 ¿Que es de tí, Vitoriano? (...)  
 Nunca espero libertarme  
 de tan dichosa prisión,  
 ni de aquesta fe apartarme;  
 es ya imposible mudarme,  
 que allá queda el corazón.  
 Mi desseo  
 crece quando no la veo  
 y acrescencia mi pasión. (...)  
 Yo navego  
 por un mar de amor tan ciego  
 que no sé por do seguir. (...)  
 ¡O Plácida, mi señora,  
 que no sientes tal qual ando  
 buscando remedio agora,  
 y mi mal siempre empeora!  
 ¿Tú dormiendo y yo velando?  
 No lo creo.  
 Parésceme que te veo  
 o mi fe te está soñando. (vv. 257-312)

En resumidas cuentas, tenemos no a uno sino a dos enamorados cortesanos: se trata de la primera ruptura con la tradición cancioneril, ya que allí el amor debía ser

unívoco y exclusivamente hacia la mujer. Sin embargo, el amor sigue expresándose con el lenguaje cortés (dolor, cautiverio, señora, fe, ceguera) pero, al mismo tiempo, se insertan algunos elementos neoplatónicos tal como el intercambio de corazones y la ausencia que acrecienta la pasión a la cual se pone remedio merced a la *phantasia*.

Las palabras de Vitoriano nos hacen sospechar que haya un equívoco, porque ambos lamentan la indiferencia y la infidelidad del otro. El galán pide ayuda al amigo Suplicio, quien le aconseja olvidar a Plácida y buscar otro amor porque «un muy atorado clavo/con otro clavo se saca» (vv. 372-373), pero el nuevo objeto de la pasión amorosa no será un mujer virtuosa y discreta, sino una meretriz que mantiene oscuras relaciones con la alcahueta Eritea. Esa figura no tiene ninguna función dramática porque Vitoriano consigue seducir a Flugencia sin su ayuda; ella aparece solamente en una escena (vv. 649-776) en la que dialoga con la joven mujer sobre los hechizos que suele hacer y, de este modo, van esbozándose los rasgos del personaje celestinesco quien da auxilio en el parto, remenda la verginidad y ejecuta hechizos amorosos. Pérez Priego opina que Encina introdujo a Eritea «para dar animación y variedad a su égloga-comedia y movido por el éxito de *La Celestina* de Rojas» como si quisiera renovar el rutinario mundo pastoril a través de la obra de mayor fama literaria en aquel momento, bien conocida por el auditorio. El personaje de la alcahueta rompe el esquema cancioneril, porque al enamorado se le desaconsejaba conquistar a la amada mediante los hechizos, cuyo empleo Ovidio ya lo había condenado en la *Ars Amandi*, puesto que el amor debía ser un sentimiento espontáneo que no necesitaba de ningún intermediario mágico. Además, el amor que nacía de las artimañas de esa mujer inmoral y estafadora no podía ser bueno, por tanto cualquier amador que pidiera su ayuda no tenía nada que ver con el cortés. Es por eso que se reprueba el comportamiento de Vitoriano, quien decide relacionarse con el mundo de la alcahueta a través de Flugencia y, argumenta Beysterveldt<sup>84</sup>, huye de sus obligaciones amorosas por entregarse a los placeres livianos típicos de un amor superficial y egoísta que conduce a la degradación moral. En un primer momento el tema de la huida parece relacionarse a la huida religiosa del pecado, sobre todo cuando el galán atribuye su dolor al corazón, que se ha dejado conquistar por el amor:

---

84 1972, p. 278.

Coraçón, ¿estás aquí?  
Yo me acuerdo que te vi  
preso, libre, enfermo y sano.  
Mas agora  
cativo de tal señora,  
¿cómo saldrás de su mano? (vv. 259-264)

No obstante, vemos en seguida que todo confluye hacia el mero gozo carnal. Esa forma de amor se opone bien al amor cortesano que hasta entonces Encina había puesto en escena en sus églogas, bien a la creencia de que Dios donaba la razón a los hombres supuestamente para que se alejaran de los placeres y para que se dedicaran su adoración, pero ahora, en cambio, la racionalidad se emplea con el propósito de saciar el apetito sexual. Total, asistimos de nuevo a una inversión de los valores igual que en la *Égloga de Cristino y Febea* (la victoria de Amor sobre Dios) y en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* (el enamorado prefiere suicidarse que aguantar las penas amorosas).

Pese a la hermosura de Flugencia y al deseo de dejarse ir a los deleites carnales, Vitoriano no conseguirá olvidar a Plácida porque se da cuenta de que puede ser fiel sólo a ella para toda la vida y que su dolor se ha vuelto más agudo por no tenerla a su lado. De repente se convierte en el amador cortesano quejumbroso y se arrepiente por no haber servido a su dama y por no haber gozado de su amor, como puede leerse en estos versos:

VITORIANO Mi fe sin Plácida no reposa.  
Dentro en mí contemplo en ella,  
siempre con ella me sueño,  
no puedo partirme della. (...)  
¡O Suplicio, muerto soy!  
No hay remedio ya en mi vida,  
del todo perdido voy,  
en muy gran tormenta estoy,  
que es mi Plácida partida.  
No sé dónde  
mi desdicha me la esconde.(...)  
¡Ay de mí,  
que tanta gloria perdí  
que morir más me valiera!

SUPLICIO Pues, ¿qué determinas agora?  
Dime lo que te parece.

VITORIANO De morir por tal señora,  
pues que mi mal empeora.

El que buen amor tuviere,  
por la vida no le dexe,  
porque si bolver quisiere  
y cobrar no le pudiere,  
de sí mismo no se quexe  
como yo,  
que tal bien mi fe perdió  
qu'es razón de mí se alexe. (vv. 799-976)

Suplicio no es capaz de entender el problema del amigo, ya que está muy lejos de ser un amador cortés, pero sabe que su dolor depende del amor, por eso lo maldice, lo llama «Infernal furia de fuego,/o traidor, falso Cupido» (vv. 865-6) y está convencido de que es el responsable de todos los tormentos y de las desdichas de los hombres: «En amores/le siguen tantos dolores/ que nunca le dan reposo» (vv. 894-6).

La escena siguiente es un cuadro pastoril donde aparecen Gil y Pascual, quienes están lejos del enamorado y estilizado pastor Fileno, ya que tienen el papel de suavizar la tensión dramática, de hecho juegan a los dados y conversan en sayagués sobre asuntos muy simples. Es como si hubiera vuelto la eterna rivalidad entre los rústicos y los nobles, sobre todo si consideramos la observación que Pascual hace a propósito del amor cortés que transforma a los enamorados en demonios:

¡Dalos a ravia y a roña  
los de villa y palaciegos!  
El amor los endimoña,  
peores son que ponçoña; (vv. 1004-1007)

Aquí se cierra el primer núcleo de la égloga con la inserción de un villancico en el que se condena el amor por las injusticias que hace padecer a los seres humanos. La segunda parte empieza con el monólogo desesperado de Plácida que, al final, se suicida (mártir de amor): sus lamentos se parecen a los de Fileno en la *Égloga XIII*, además, ella cree (equivocándose otra vez) que Vitoriano le dejó su puñal a propósito para que se quitara la vida. En la escena siguiente, Encina juega con las palabras, intentando crear el eco, ya que el galán está comunicando sus emociones a la naturaleza, la cual parece contestarle; la atmósfera bucólica acaba de repente con el hallazgo del cuerpo de Plácida que desencadena la locura de Vitoriano, quien intenta puñalarse a su vez; afortunadamente, Suplicio se lo impide y juntos dan sepultura a la mujer. Se recita la

larga *Vigilia de la enamorada muerta* que es una parodia sacrilega del *Officium Defunctorum* que tanto abundaba en la poesía del Cuatrocientos y en el *Cancionero General*. De hecho los críticos concuerdan en decir que Encina se inspiró a las *Liciones de Job* de Garci Sánchez de Badajoz para la creación de esa parodia. Se caricaturizan los versículos de algunos *Salmos* (los números 5, 6, 7, 94 y 114) y los personajes se dirigen a Cupido en lugar que a Dios.

A continuación se desarrolla otra escena blasfema en la que aparece el *deus ex machina* que resolverá la intriga y la conducirá hacia el desenlace positivo. La blasfemia reside en que Vitoriano, antes de intentar suicidarse por la segunda vez, invoca a la amada diosa pagana Venus, no a Dios, la cual le responde con las siguientes palabras:

¡Ten queda la mano, ten!  
¿Vitoriano, qué es esto?  
¿Assí te quieres matar?  
¿Assí desesperas? Presto  
torna la color al gesto,  
no quieras desesperar,  
que esto todo  
ha sido manera y modo  
de tu fe experimentar.  
Si Cupido te olvidó,  
aquí me tienes a mí;  
no te desesperes, no.  
Plácida no se mató  
sino por matar a tí  
y no es muerta;  
yo te la daré despierta  
antes que vamos de aquí. (vv. 2315-2331)

Todas las peripecias vividas por los protagonistas han servido para poner a la prueba la fe hacia el ser amado, tal y como solía pasar en la religión cristiana, pero en ese caso no se trata de la fe divina sino de la amorosa. Plácida y Vitoriano han tenido que enfrentarse con el dolor y la tentación para comprobar si el amor que los une es sincero.

Es Mercurio quien se encarga de la resurrección de Plácida, la cual regresa del infierno pagano y por fin puede volver serenamente con su pareja. En la última escena todos los personajes salen al tablado para celebrar el desenlace feliz, cantando y bailando, tras muchas penas y accidentes. La rápida resolución positiva de la intriga no



tiene que sorprender al espectador porque, como Crawford hace notar, «the pastoral drama frequently defied all laws of probability»<sup>85</sup>, por ejemplo en las églogas italianas una divinidad o uno de los personajes solía intervenir de repente para solucionar el problema que se había venido a crear. Ahora bien, la presencia del *deus ex machina* es una novedad en el teatro español, pero el motivo del suicidio y los dioses paganos ya habían aparecido en las piezas anteriores de Encina, por tanto se puede concluir que los italianos no influyeron de una manera muy profunda en su poética, a pesar de que en los dramas pastoriles de esos autores las figuras paganas eran típicas. Como hemos dicho más de una vez, el salmantino no los imitó al pie de la letra bien porque siempre insertó elementos tradicionales españoles, bien porque su poética ya se había consolidado desde hacía algún tiempo; lo mismo vale para las escenas cómicas, que ya las hemos podido encontrar en la *recuesta de amores* castellana y en las primeras églogas de nuestro autor.

Resumiendo, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* presenta algunos elementos novedosos: es un primer esbozo de “comedia” protagonizada por dos jóvenes cortesanos en vez de los pastores, quienes intervienen solamente en un par de escenas para matizar la tensión dramática, el paso del personaje alegórico Amor a su abstracción, el comportamiento paganizante de los personajes, el *deus ex machina* que soluciona la intriga, y la inversión de los valores tradicionales, a saber, el triunfo de una nueva tipología de amor que intenta oponerse a los canones cortesanos. Rosalie Gimeno<sup>86</sup> subraya la dimensión renacentista de esa égloga «por su forma y contenido» en la cual «los altibajos del espíritu humano se perfila» y «la visión humanista supera a la religiosa y a la cortesana» abriendo paso a la filosofía neoplatónica. Desaparece el amador cortés constantemente despechado y no correspondido, ahora el amor iguala a los dos enamorados, equiparables en voluntad y virtud, y los conduce hacia la armonía y la felicidad. Es por eso que Vitoriano dice a Suplicio que se siente «libre, bivo y sano» con la amada Plácida y notese que esos tres adjetivos son precisamente los antónimos de los que solían describir al hombre en la poesía cancioneril quien, como sabemos, era el vasallo de la amada, un mártir de amor y un enfermo. Aunque en la segunda parte de la égloga Vitoriano haya actuado el papel del perfecto amador cortés desconsolado, una vez que Plácida ha resucitado y que los dos se han reunido, él rompe con ese modelo

---

85 1915, p. 49.

86 1980, pp. 480-484.

porque se siente feliz y sosegado gracias al amor. Recordemos que el Neoplatonismo teorizaba que el verdadero amor excluía todas penas y suponía la correspondencia entre el hombre y la mujer, la cual, ha cesado de ser la despiadada «dame sans merci» por convertirse en un amante fiel y apasionada. Beysterveldt resume en dos líneas lo que ha pasado en esa égloga:

Vitoriano esboza como un gesto de despedida al dios Amor, enemigo de los hombres, a la dama ingrata y cruel, verduga de los amantes, en suma, a toda una época transida de inquietudes.<sup>87</sup>

Parafasando a Pérez Priego, todos esos elementos «denuncian una nueva orientación y búsqueda en el teatro enciniano» y un agotamiento de la fórmula pastoril de sus églogas anteriores. En efecto el salmantino «intuye que el teatro debe renovarse»<sup>88</sup> y dirigirse hacia la comedia urbana y hacia nuevas intrigas amorosas, una tarea de la cual se ocupará Bartolomé Torres Naharro algunos años después.

Al mismo tiempo, la intriga se ha contruido sobre la crisis personal que el amor desencadena, igual que en las églogas antecedentes, es decir que el tópico tradicional del *omnia vincit Amor* representa el eslabón que une la Edad Media con el Renacimiento. La pareja protagonista se enfrenta con el mal de amor y busca remedios, por ejemplo la huida, los consejos del amigo, la consolación de la naturaleza, el cambio de amante, el suicidio...todos elementos de origen ovidiano que ya hemos encontrado en pasado. Gimeno, en el mismo ensayo citado más arriba, muestra como el amor fiel se contrapone al amor infiel: el primero, encarnado por Plácida, será destinado a durar en eterno porque verdadero y espiritual, mientras que el segundo desvanecerá por su carácter carnal y fugaz, de hecho Vitoriano tarda muy poco a desinteresarse por Flugencia ya que solo siente atracción por su belleza física. Tras muchas pruebas y, encima, una resurrección, triunfa el perfecto amor humano que vence Hado, Tiempo y Muerte, los dos enamorados vuelven juntos, reconstituyen la antigua unión platónica que se había perdido.

Recogiendo ahora el hilo de nuestra larga exposición, hemos podido apreciar la “modernidad” de Encina debida a su capacidad para captar «signos nuevos de los

---

87 1972, p. 283.

88 2001, pp. XVIII-XIX.

nuevos tiempos en la crisis de fin de siglo»<sup>89</sup>. Sin embargo, él no pudo oponerse completamente a la poética cancioneril porque todavía gozaba de gran prestigio en la sociedad estamentaria en que vivía. Pero, a la luz de nuestro análisis, podemos concluir que el salmantino cumplió dos hazañas: primero, dignificó al pastor otorgándole la posibilidad de enamorarse tanto como los nobles, matizando así la disputa campo/corte y, segundo, prosiguió con el intento inaugurado por los provenzales de depurar el teatro de la doctrina católica, enriqueciéndolo con elementos paganos y neoplatónicos. Esas dos innovaciones testimonian el intento de desligarse progresivamente de los cánones medievales y de dejar entrar el espíritu renacentista mediante el cual va desapareciendo bien la dependencia de la Iglesia, bien la secular discriminación de los villanos, quienes por primera vez gozan de dignidad gracias a Amor, el cual tiene el poder de igualar a todo el mundo porque es el único capaz de sumeter al ser humano. Su fuerza supera a Dios que, a pesar de algunas invocaciones, queda excluido de las églogas profanas encinianas, demostrando el gradual alejamiento de la liturgia y la voluntad de crear un teatro secularizado y protagonizado por las pasiones, los pensamientos y las inquietudes humanas, según el interés antropológico renacentista.

A través de su producción literaria, Encina dio perfectamente la idea del camino que la sociedad había emprendido a finales de la Edad Media. De hecho, hemos visto que sus primeras églogas aún reflejaban los estereótipos y los tópicos cortesanos de la época, tal como el caballero que vence al pastor bobo, el dios Amor, el lenguaje cancioneril, el número limitado de personajes, la estructura simple, en suma, se escenificaba la tradición literaria española del XV. Poco a poco las piezas se ampliaron, se insertaron más personajes, los pastores adquirieron cada vez más importancia hasta llegar a ser los protagonistas de la historia (*Égloga XII y XIII*), el amor se hizo una abstracción muy poderosa, convergieron algunos elementos italianos, en una palabra, se abrió paso a la modernidad que culminó con la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Para concluir, recordemos que Encina estaba bastante obsesionado con la notoriedad, por tanto si quisiera preservarla era necesario que tuviera en cuenta los gustos del auditorio y fue precisamente por eso que, como ya explicábamos en el capítulo I, él nunca se arriesgó a romper completamente con la tradición, obteniendo así

---

89 Díez Borque, 1987, p. 125.

mucho éxito dadas las numerosas ediciones de su *Cancionero*. Pese a aquellos límites que no quiso superar a causa de la delicada época de transición en la que vivió, Encina contribuyó muchísimo al progreso de la dramaturgia castellana, fue uno de los autores más importantes e innovadores de su época y su arte teatral inspiró a las generaciones siguientes tanto que algunos críticos lo han nombrado «el padre» del teatro español.

### 3.6 Apéndice

En ese apartado se encontrará una ficha de cada égloga de manera que resulte más clara la estructura dramática. Cada una se subdivide en cuatro columnas en las que vamos a poner el número de la escena, los personajes que aparecen (nótese que los nombres entre paréntesis indican que el personaje está presente pero no habla), el tiempo y el lugar de la acción (en caso de que uno de los dos o ambos resulten indeterminados, pondremos el símbolo Ø para señalarlo).

#### *Égloga representada en recuesta de unos amores*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Mingo, Pascuala	Domingo	Ø
2	Mingo, Pascuala, Escudero		
3	Mingo, Escudero, (Pascuala)		
Villancico	Todos	Madrugada	Ø

#### *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Gil, Mingo	Ø	Aldea
2	Gil, Mingo, Pascuala, Menga		
Villancico	Gil, Mingo, Pascuala, Menga		
4	Gil, Mingo, Pascuala, (Menga)		
5	Mingo, Menga, (Gil,		

	Pascuala)		
6	Gil, Mingo, Pascuala, Menga		Aldea Palacio
Villancico	Todos		Palacio

*Representación sobre el poder del Amor*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Amor	∅	∅
2	Amor, Pelayo		
3	Pelayo, Bras		
4	Bras, Juanillo		
5	Bras, Escudero		
6	Bras, Escudero, Pelayo		
Villancico	Bras, Pelayo		

*Égloga de Cristino y Febea*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Cristino, Justino	∅	Aldea
2	Justino, Amor		
3	Amor, Febea		
4	Febea, Cristino		Convento
5	Cristino, Amor		
6	Cristino, Justino		
Villancico	Justino		Aldea

*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Fileno, Zambardo	∅	Montaña
2	Fileno, Cardonio, (Zambardo)		
3	Fileno, (Zambardo)		
4	Cardonio, Zambardo		

*Égloga de Plácida y Vitoriano*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Gil Cestero	∅	∅*
2	Plácida		
3	Vitoriano		
4	Vitoriano, Suplicio		
5	Vitoriano, Flugencia		
6	Flugencia, Eritea	Noche	Montaña
7	Vitoriano, Suplicio	∅	
8	Suplicio, Pascual, (Vitoriano)		
9	Suplicio, Pascual, Gil Cestero		
Villancico			
10	Plácida		
11	Vitoriano, Suplicio	Montaña; Plácida está en el infierno pagano	
12	Vitoriano, (Suplicio, Plácida muerta)		
13	Gil, Pascual, Suplicio		
14	Vitoriano, Venus, Mercurio		
15	Vitoriano, Plácida, Gil, Pascual, Suplicio		
Danza	Vitoriano, Plácida, Gil, Pascual, Suplicio	Plácida vuelve al mundo del los vivos	
		Montaña	

\* Los dos protagonistas pertenecen a la aristocracia, por tanto, es probable que las primeras escenas se desarrollen en la ciudad.

#### 4. LUCAS FERNÁNDEZ

Ese breve capítulo lo dedicamos al autor que, según la mayoría de los críticos, más imitó a Juan del Encina y, a través del análisis de los rasgos principales del arte dramático de Fernández, es posible ver que sus piezas resultan muy similares a la *Égloga representada en recuesta de unos amores*, a la *Égloga de Mingo Gil y Pascuala* y a *La representación sobre del poder de Amor*, las cuales, como sabemos, constituyen la primera producción enciniana. En efecto, el teatro de Fernández engloba muchos elementos medievales, es irreverente y grotesco, poblado por pastores rústicos y a veces burdos que no se preocupan por establecer una relación pacífica con los nobles, desencadenando bruscos enfrentamientos.

El *corpus* dramático fue transmitido en un único ejemplar intitulado *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellaño* que se imprimió en Salamanca en 1514 y que está formado solamente por siete obras, tres religiosas y cuatro profanas, una de las cuales parece más un breve componimiento cancioneril que una verdadera pieza teatral, o sea el *Diálogo para cantar*.

El tema principal de las obras profanas es la recuesta de amores y los protagonistas son los pastores, quienes no pueden ser comparados con los de Encina porque no gozan ni de dignidad ni de la oportunidad de verse igualados a los cortesanos gracias al amor, muy al contrario, son pintados como seres humanos inferiores, zafios y lujuriosos. En realidad, veremos que bajo esas simples intrigas y a los estereótipos se esconde una denuncia social que mueve de la probable condición de cristiano converso del autor, pero el asunto merece algunas consideraciones más que haremos en otro lugar del capítulo con el auxilio de algunos ensayos de críticos eminentes que defienden el talento de Fernández. En efecto, no es tan fácil evitar las comparaciones con Encina, María Josefa Canellada se atrevió a decir que «llega a pensar que Lucas Fernández tenía, al escribir algunas cosas, una obra de Encina bajo los ojos»<sup>90</sup> por las semejanzas temáticas y léxicas entre los dos autores. Además, ambos eran de Salamanca, vivieron en la misma época, prestaron servicio a la Iglesia y a los duques de Alba, competieron por la plaza de cantor en la catedral de la ciudad y se cuenta que Encina decidió irse a

---

90 1976, p. 35.

Italia tras haber perdido la cátedra universitaria de música ocupada por Fernández mismo y del tal acontecimiento se da cuenta en la *Égloga de las grandes lluvias*. En suma, por mucho que se pueda decir con vista a defender la originalidad de nuestro autor, es imposible negar la relación estrecha con su mentor-rival y lo veremos a lo largo del análisis textual que ahora vamos a empezar.

#### **4.1 *Comedia de Bras Gil y Beringuella***

Escrita hacia 1496, fue tal vez representada bien en la celebración de la boda del rey Manuel de Portugal en 1500, bien en la fiesta del *Corpus Christi* de 1501. Es probable que el término “comedia” fuera empleado por Fernández con escasa conciencia y que quisiera referirse no al género dramático, sino al estilo bajo y las escenas vulgares que caracterizaban la obra. La intriga es muy sencilla y se divide en dos núcleos: en el primero el desesperado pastor Bras Gil requiere de amores a la pastorcilla Beringuella, mientras que en el segundo interviene el abuelo de la joven con el propósito de impedir la unión matrimonial. Sin embargo, todo se resuelve felizmente gracias a la mediación del amigo Miguel Turra y la pieza se cierra con un villancico, según el estilo enciniano, que celebra la boda de los protagonistas.

Consideremos ahora algunos pasajes significativos en que saltan a la vista los tópicos cancioneriles, empecemos por los lamentos que el enamorado dirige a Beringuella:

BRAS GIL Derreniego del amor,  
doyle a rabia y doyle a huego,  
d'él blasfemo y d'él reniego,  
con gran yra y gran furor,  
pues que siempre su dolor  
no me dexa reposar,  
ni aun apenas resolgar  
mostrándome disfauor. (...)  
Voy como tras perra el perro  
o boca tras su bezerro. (...)  
El comer ño ay quien lo coma;  
el dormir, ño se me apegá;  
como modorra borrega  
estoy lleno de carcoma;  
siempre oteo quién assoma,



siempre escucho sospechoso,  
siempre viuo congoxoso  
jamás mi pena se doma. (...)  
Que tanto te quiero,  
que ¡juro a mí! Que me muero. (...)  
Yo no quiero mas viuir,  
sino llugo me morir  
si no as de ser mi querida. (vv. 1-96)

La rabia y el dolor que Bras Gil siente a causa del poder de amor adquieren una dimensión menos trágica por el empleo de metáforas populares (por ejemplo «Voy como tras perra el perro» v.22) y del sayagués. También la actitud de la pastora que, a su vez, contribuye a rebajar la dramaticidad de la situación ya que, por primer cosa, no entiende la causa de la aflicción de Bras Gil aconsejándole curarse con un ungüento y, segundo, cederá a la insistente recuesta de amores no porque se da cuenta de corresponder a sus sentimientos, sino porque él le da mucha pena.

El viejo Juan Benito interrompe el diálogo entre los dos protagonistas y se asiste a una animada discusión, a la cual Fernández quita el *phatos* a través de la encadenación de los parlamentos, a propósito de la boda porque el abuelo está convencido de que el novio no tiene bastante riquezas como para garantizar un futuro estable a la nieta. Gil Bras responde a tales acusaciones enumerando todos los bienes que vas a ofrecerle. Sólo el amigo Miguel Turra sabrá restablecer la paz y el final feliz coincide con la puesta del sol, según la tradición pastoril («Vamos, qu'escurece» v. 632). Se trata de una parodia del matrimonio cortesano el cual tenía más una finalidad económica que sentimental; esa pieza lo ridiculiza todo, del linaje familiar y la dote de cada prometido a las convenciones sociales. Como explica Hermenegildo, «no se trata de una burla del matrimonio entre pastores, sino de una reconvención de cuantos gestos tienden a vaciar de sentido las fiestas de esponsales del estamento dominante»<sup>91</sup>. No hay mucho más que decir sobre esa “comedia” dada su sencillez temática y estructural, sin embargo, ya podemos apreciar el estilo desacralizador que el autor adoptará para sus dramas.

---

91 2005, p. 63.

#### 4.2 *Farsa o Quasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*

La analogía con la *Égloga en recuesta de unos amores* deja suponer que la pieza de Fernández fue escrita sobre 1500, después de la égloga de Encina (compuesta alrededor de 1496). El término “farsa” hace intuir que estamos ante una versión caricaturesca del género medieval de la *pastorela*. Los críticos han intentado definir lo que se entendía con ese término en la época, por ejemplo Miguel Ángel Auladell escribe que la farsa era «una forma primitiva y grosera (...) que apenas cuenta con acotaciones o apreciaciones sobre su representación»<sup>92</sup>, Sito Alba<sup>93</sup> explica que probablemente tenía origen eclesiástico porque se solían introducir algunos tropos cómicos en los textos litúrgicos para completarlos (“farsa”, del verbo latino *farcire* que significa “rellenar”), sin embargo, García-Bermejo<sup>94</sup> argumenta que todavía no es claro el empleo de dicho término para el teatro profano, pero se supone que Fernández lo utilizó como sinónimo, o bien, como una alternativa de “quasicomedia” con el fin de añadir algo más a su significado. Es probable que ese “quasi” aludiera al hecho de que el final no era completamente feliz para todo y a la mezcla de personajes rústicos con caballeros y damas. Se piensa que el autor entró en contacto con la farsa religiosa, siendo un hombre de iglesia, y que la adaptó a las piezas profanas. Ahora bien, las que acabamos de ilustrar son todas hipótesis, en realidad la crítica aún no ha conseguido dar una explicación exhaustiva sobre la elección terminológica de Fernández, pero todo lleva a pensar que tenía algunas incertidumbres sobre los géneros literarios.

Pasemos ahora al contenido de la pieza, cuyo eje es el enfrentamiento entre un pastor y un caballero, ambos enamorados de la misma mujer, quien pertenece a la aristocracia. El elemento farsesco consiste en la incapacidad que el pastor demuestra en la conquista de la dama, ya que no coincide ni el buen amor ni la cortesía. Con todo, intentará igualmente cortejarla, exaltando sus propias virtudes con el fin de ganar sus favores, afirmando que también los pastores sienten amor y dando muestra de su fuerza física durante la pelea con el caballero. Es claro que el rústico nada puede contra el noble y tendrá que aceptar el fracaso y la pérdida de la mujer, según las convenciones de

---

92 1994, p. 133.

93 1983, p. 192.

94 1997, pp. 61-63.

la época que ya hemos observado en las primera producción de Encina. De hecho, se puede decir que la *Farsa o quasicomedia* es la caricatura de la historia del pastor Mingo y del Escudero que requieren de amores a Pascuala, quien al final eligirá al segundo porque es un miembro de la nobleza.

Vamos a ver ahora algunas escenas, por ejemplo aquella inicial en que encontramos los tópicos del amor cancioneril, pese a que sea la mujer que sirve al ser amado y que se queja por su ausencia:

DONZELLA ¡Ay de mí, triste! ¿Qué haré  
por aqueste oscuro valle?  
¿Dó buscaré  
al mi señor, que le halle?  
Miro y miro y no lo veo.  
Cierto la fortuna me es  
al reués,  
según tarda mi desseo. (...)  
Él es mi bien y desseo,  
y en él viue mi esperança.  
Él es la gala y asseo  
en que me veo,  
con muy fuerte confiança. (vv. 1-50)

El pastor, oyendo tales palabras, se acerca a la dama, le pregunta por el caballero, elogia su hermosura y le ofrece su compañía en caso de que su amado no apareciera. Se produce una situación grotesca y bastante vulgar donde, por un lado, hay una perfecta amante cortés involucrada en su dolor que se expresa con un lenguaje casi libresco y, por otro lado, hay un pastor fuertemente atraído por la belleza física que intenta seducirla aludiendo al buen uso que sabe hacer de su organo reproductor. No obstante la requiera con insistencia y confiese que no puede más de sus pulsiones sexuales («¡Ay Dios,/que de cachondez me muero!» v.153), la mujer lo ignora completamente («¿Cómo ño me respondéys/a cosa alguna que digo? Ño me, ño me desdeñéys./¿Por qué lo azéies?» vv. 172-175). Según López Morales es «precisamente ese afán caricaturesco el que termina convirtiendo la pieza en una auténtica farsa»<sup>95</sup> y también la contraposición entre dos opuestas concepciones del amor. Siguen algunas consideraciones sobre el poder de amor que sojuzga al individuo y que lo castiga en caso de que se atreva a

---

95 2003, p. 182.

huirse de las flechas de Cupido (vv. 244-270).

Con la llegada del caballero estalla una animada discusión con el pastor que alcanza su apogeo con la violencia, destacada en el texto con esa acotación: «Aquí da el cauallero de espaldarazos al pastor». En esa escena se pone de relieve el histórico antagonismo entre el estamento dominante y el dominado: es de notar que Fernández quiere pintar una situación universal, por eso los tres personajes no tienen ni nombre ni individualidad propia, son figuras arquetípicas. Tras insultos y amenazas, al final vuelve la paz y el pastor debe aceptar su derrota dándose cuenta de que pertenece a otro mundo respecto a la donzella y su prometido. Ni siquiera el amor puede establecer un diálogo entre los dos estamentos, la rudeza del pastor es incompatible con los refinados cortesanos.

Los dos villancicos finales son un homenaje al amor y compendian los tópicos cancioneriles que hemos expuesto en el capítulo II y que hemos encontrado muchas veces analizando a Encina, tal como la coexistencia de dolor y dulzura, las heridas causadas por las flechas de Cupido, el papel de los ojos, las llamas que queman el corazón, la sumisión de la voluntad, el castigo en caso de huida... Citemos algunos versos:

Es amor un mal amargo  
más que ruda y que torbisco.  
Es red que lleua auarriusco  
todo el mundo, sin embargo.  
Es un muy pesado cargo  
de pesares y dolores,  
y de estraños disfauores. (...)  
Tiene tanta fuerza amor,  
que a qualquier que se defiende,  
o le mata, o hiere, o prende.  
Él roba la voluntad  
con las fuerças del desseo (...)  
Siembra centellas de amor  
a los ojos, y afición,  
y, con llamas de dolor,  
él abrasa el coraçón. (...)  
Con dulce flagelo hiere  
a los nuevos amadores,  
y si alguno huyr quiere,  
dale pasión de dolores  
do reciuva disfauores;  
y al que escaparse entiende  
con mortal herida ofende.  
Por suyos nos sometamos

debaxo su poderío,  
y por rehén le ofreçamos  
a nuestro libre albedrío. (vv. 582-630)

Por tanto, se puede concluir que en esa pieza conviven dos clases de amor, el cortés y el sexual que son la expresión de dos categorías sociales muy diferentes. Fernández se sirve de tal disputa amorosa con el fin de remarcar aquella entre corte y campo y lo hace también a través de la actitud de los personajes, por ejemplo, el pastor muestra su desconfianza hacia el rival en cuatro momentos, identificados por Hermenegildo, a saber:

1) En la percepción negativa que tiene del caballero; 2) en la presuntuosa alabanza que hace de sus propias virtudes (...); 3) en la afirmación del sentimiento amoroso también entre los pastores; 4) en la discusión y en los «espaldarazos» que él recibe de manos del caballero.<sup>96</sup>

Por otro lado, el noble no quiere «ensuziar» su mano con «la sangre vil» de un «pastor grosero», de un «don bobazo bobarrón» (pp. 123-125). Como ya queda dicho, el pastor de Fernández es un individuo tosco, ridículo e incapaz de controlar su sexualidad, no tiene ninguna posibilidad de cobrar dignidad e importancia, ni siquiera gracias al amor igualador, porque siempre tendrá que aceptar el triunfo de la nobleza.

Una situación parecida se desarrolla en la *Égloga Interlocutoria* (1509) de Diego de Ávila, en la cual el amor queda excluido para dar espacio a la cómica incontinencia sexual del pastor protagonista Tenorio y a la farsa de bodas, caracterizada por gestos groseros y por un episodio muy violento (las pullas). Esa pieza tiene muchísimo en común con la *Farsa o Quasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*, a partir del contenido y también los tópicos (el pastor bobo, el linaje y la dote de la novia, la presencia del pastor dormido, la representación burlesca de la cerimonia, las pullas y el villancico de cierre), sin embargo, resulta aún más irreverente por las muchas referencias eróticas y el empleo de un lenguaje muy vulgar y tosco. Queda claro que en ella se parodian de nuevo las prácticas sociales del estamamiento dominante a través de la contraposición muy marcada entre el mundo cortesano y el grupo de rústicos, entre las reglas severas del primero y la ausencia de límites del segundo, entre el amor cortés y la

---

96 2005, p. 61.

sexualidad bestial. Citamos otra vez a Hermenegildo para explicar las intenciones de Ávila y subrayar su relación con el teatro de Fernández:

La *Égloga* incorpora una serie de elementos tomados del patrimonio cultural y de la práctica social vigente y los somete a unas leyes combinatorias distintas de las usuales, produciendo así, por medio de la parodia, la puesta en evidencia de su futilidad, de su carácter mecánico y ritualizado. (...) Más allá de los detalles campesinos está la parodia de la práctica aristocrática de las bodas (...) por medio de la burla y del carácter grotesco manifiestos en la aventura campesina y pastoril.<sup>97</sup>

Desafortunadamente se sabe poco sobre el autor, pero podemos aseverar que se insertó en la corriente dramática inaugurada por Lucas Fernández en la cual se decidió utilizar el teatro no sólo con el propósito de divertir al auditorio, sino también de satirizar de manera implícita sobre los aspectos más obsoletos y ridículos de la nobleza.

#### **4.3 Farsa o Quasicomedia de Prabos y Antona**

Se piensa que la fecha de composición de esa pieza es 1509 por las muchas referencias explícitas a algunos personajes de las églogas de Encina, tal como Mingo y Pascuala, Pelayo, Cristino y Febea, Fileno y Zafira.

El tema principal es el mal de amor, cuya víctima es el pastor Prabos rechazado por la amada Antona. Como puede comprobarse de sus palabras, que ahora vamos a citar, su sufrimiento es comparable con el de un amator cortés:

Ay de mí, triste cuytado,  
llazerado y aborrigo.  
Perdido é ya mi sentido,  
del todo punto agenado.  
¡O, desdichado zagal,  
mayoral  
de tan terrible rebano!  
¡Cómo me acosa este mal,  
tan moral,  
a mí mesmo haziendo estraño!  
Ya ño soy quien ser solía,  
del todo voy desbrocado. (...)  
¡O montes, valles y cerros!  
¡O prados, ríos y fuentes!  
Perdidas tengo las mientes. (...)

---

97 1990, pp. 78-79.

alegría aburriré,  
 pues huye de mí yo della.  
 Pues lo que busco no espero,  
 lo que quiero  
 jamás lo espero hallar. (...)

¡Quién me conesció soltero,  
 quién me vió estar libertado,  
 sin pensamiento alterado,  
 con mi seso todo entero! (...)

¡Quién me vió entonar cantares,  
 y bailar cansar mugeres!  
 ¿Quién me vió y me vee agora  
 que no llora? (vv. 1-96)

A pesar de que el pastor de Fernández no goce de dignidad y coinciba el amor de manera bestial, esos versos reflejan una actitud totalmente opuesta a la que hemos encontrado hasta ahora, que se acerca mucho a la de los pastores del universo enciniano. Es de notar el dolor por la enajenación de sí mismo, su postura descrita en al rubrica «arrojado en el suelo, contemplando y hablando en su mal», la invocación a la naturaleza, la desesperación y la nostalgia por su vida pasada en que era feliz. Todo ha cambiado, ya no entretiene relaciones con más mujeres, sino que desea a una sólo, la pastora Antona, quien no muestra ningún interés por sus sentimientos. En una palabra, estamos ante la enésima víctima de la enfermedad de amor, la cual «suscita la búsqueda de remedios que va a constituir el motor de la acción, propiciando la relación entre los personajes», según argumenta Auladell<sup>98</sup>, de hecho, la aparición en escena del Soldado implica la ruptura de la atmósfera melancólica creada por el pastor y el verdadero inicio de la trama. El militar decide ayudar al pobre enamorado triste y preocupado por su salud y su vida, después haber oído de algunos pastores que penaron por amor hasta tal punto que se mataron: «Phileno él se mató/y murió/por amores de Zafira» (vv.165-167), «También me ñembra Pelayo,/aquél qu'el amor hyrió/que en aquel suelo quedó/tendido con gran desmayo» (vv. 171-174), «Que Bras Gil por Beringuella/passó un montón de quexumbres (...) y aun Mingo, si se decrala,/por Pascuala/mill quillontranças passó» (vv. 181-187), «Y aun Christino, en religión/se metió y dexó su hato; después amor, de rebato, le sacó de su intención./Embióle mensajera/muy artera/que lo tentasse de amor,/nimpha llamada Febera,/muy artera,/y boluióle a ser pastor.» (vv. 191-200).

---

98 1994, p. 135.

Queda patente que éstas son todas referencias explícitas a las obras de Encina que testimonian no sólo la existencia de una filiación entre los dos autores, sino también la gran popularidad que gozaba el «padre» del teatro español.

El Soldado va a dar algunos consejos a Prabos para que se libre del mal de amor y él los escuchará con atención, no obstante el amigo Pascual le diga que no se fie de los nobles, al cual el protagonista le responde: «ño te yguales/con quien sabe más que tú» (v. 311-312). El Soldado da muestra de toda su sabiduría sobre el amor, dándole la siguiente definición:

Es amor transformación  
del que ama en lo amado,  
do lo amado es transformado  
al amante en afición.  
Es el peso puesto en fiel;  
es niuel  
qu haze ser dos cosas yna.  
Es dulce panal que en él  
cera y miel  
se contiene sin repuna.  
Y este amor nel coraçón  
nace y crece y reuerdece,  
y en el desseo florece  
y el su fruto es afición.  
Cógese en toda sazón,  
con pasión,  
y es sabroso y amargoso,  
y es de mala digestión.  
Da alteración;  
dexa el cuerpo emponçoñoso. (...)  
es del color muy morado,  
y es muchacho nino y ciego (...)  
Tiras saetas de huego,  
sin sossiego;  
siempre hiere a trayción. (vv. 361-389)

Esos versos no sólo incluyen una concepción cortés del amor, sino también platónica y anticipadora de la filosofía del XVI. La transformación, la convivencia de los opuestos, la alteración del cuerpo y la descripción de Cupido son todos tópicos que impregnan la poesía cancioneril, mientras que la unión de dos individuos, que es posible solamente gracias a la correspondencia amorosa fue teorizada por Platón, sabemos que el amante cortés no podía aspirar a tal alcance porque su pasión era unívoca. La comparación entre el amor y la fruta simplifica el asunto filosófico para que resulte más



claro a los pastores. Las continuas interrupciones de Pascual acaban por irritar al Soldado y los dos empiezan a reñir intercambiándose amenazas, insultos y consideraciones sarcásticas sobre la milicia y la vida pastoril (de nuevo la oposición corte/campo); todo se resuelve bastante rápidamente, los dos llegan a un acuerdo y consuelan a Prabos. Finalmente aparece Antona, cuya identidad había permanecido secreta (otro tópico cortesano), quien desdeña al enamorado por una probable traición: «¡O falso, traydor, traydor! (...) Andá para engañador,/burlador.» (vv. 764-768) «Si Prauos ño me engañases/ni burlasses,/todavía te querría» (vv. 794-796). Sin embargo, Antona cambia repentinamente idea sobre Prabos, merced a la intervención del Soldado y de Pascual, y consentirá que se organice la boda, poniendo fin a la pelea y al sufrimiento del pastor. En el villancico de cierre se sugiere a los enamorados que sigan teniendo confianza bien en sus fuerzas, bien en el porvenir, que no desesperen por sus penas porque todo tiene una solución, veamos algunos versos:

Quien sirue al amor  
con firme esperança,  
su fe siempre alcança  
alegre fauor. (...)  
Y aunque el dolor  
le quite esperança,  
con su confiança  
podrá auer fabor. (...)  
La fruta más dura  
viene a sazón;  
ansi el coraçón  
más duro, madura;  
y ansi el amador  
no pierda esperança,  
que siempre se alcança  
remedio al dolor.  
Nadie en poca agua  
se deue ahogar.  
No deue atizar  
con priessa la fragua,  
y el nueuo amador  
no pierda esperança,  
que fe y esperança  
es firme primor. (vv. 900-951)

Resumiendo, Fernández se ha servido una vez más del amor para dramatizar el enfrentamiento entre el sabio y refinado Soldado y los ingenuos y rudos pastores.

Hermenegildo hace hincapié en que «la restauración del orden sólo se logra con el sometimiento del dominado y con el triunfo del estamento dominador.»<sup>99</sup>

La diferencia entre esa pieza y las dos anteriores reside en el comportamiento amoroso del protagonista, quien es menos descontrolado y vulgar respecto a Bras Gil y al anónimo pastor de la *Farsa o Quasicomedia*. Con todo, estamos lejos de la dignificación del villano, ya que ese personaje sirve sólo con vista a la dramatización de la rivalidad entre las categorías sociales, de hecho, el noble Soldado resulta ser superior a Prabos y Pascual por su conocimiento del amor y de los remedios a las penas que inflige. Prabos recobra la estabilidad emotiva gracias a los consejos del Soldado:

SOLDADO Un contrario cura al otro:  
al frío cura el calor,  
y el desamor el amor. (vv. 251-253)

Jamás nunca abrás holgura  
no ternás en ti plazerer,  
sino que deues mirar  
y pensar  
qu'es mijor quitarte d'ella  
para poder descansar,  
que no andar  
toda tu vida tra ella. (...)

PASCUAL ¡A Prauos!, dime, ¿qué tal  
estás tu mal?

PRABOS Algo me vo mejorando. (vv. 652-686)

El hecho de que los pastores cumplan con su deseo de casarse poco importaba a los espectadores de la época, en realidad la pieza termina felizmente porque «the mock ceremony in the last scene and the text of the song allow us to assume that the drama was performed to celebrate a betrothal in the household of some nobleman».<sup>100</sup>

Los ejemplos del *corpus* estudiado vienen a confirmar que Fernández fue un atento observador bien del hombre, bien del amor y que conocía muy bien los cánones filosóficos y literarios que habían caracterizado el mundo medieval, pese a que se dedicara a un oficio, el sacerdotal, que tenía que ver más con lo divino que con las pasiones humanas. El autor demuestra conocer la diferencia entre el buen y el mal amor y Hermenegildo insiste en que tal conocimiento no podía deberse sólo a «una imitación

---

99 2005, p. 62.

100 Crawford, 1975, p. 69.

libresca y nebulosa de la lírica provenzal»<sup>101</sup>, sino que era necesario que él hubiera tenido por lo menos algunas experiencias directas en ese ámbito. La misma opinión la tenía Cañete hace un siglo, cuando argumentaba que:

Para dar amenidad y variedad de matices a la pintura de un sólo afecto en personas de la misma clase colocadas en situación análoga, sin dejarse llevar a trazarlo de capricho, es necesario haber observado y estudiado mucho al hombre, y tener de las condiciones y objeto del arte una idea muy exacta.<sup>102</sup>

El tratamiento del amor resulta menos poético respecto a los poetas cancioneriles y a Juan del Encina no por la inexperiencia del autor y su consiguiente incapacidad para hablar del asunto, sino porque del tal manera podía exaltar la zafiedad y la bestialidad de los pastores con el fin de oponerlos a la aristocracia.

Algunos críticos han afirmado que esas piezas carecen bien de originalidad, bien del espíritu renacentista, primero, a causa de las semejanzas con las églogas encinianas y segundo porque se dio mucho espacio a las viejas contiendas entre villanos y cortesanos. Hermenegildo dedica un entero prólogo en defensa de Fernández, desaprobando la opinión «superficial» de «Ménendez Pelayo, Cotarelo, Crawford, Ruiz Alarcón y López Morales» que «se han limitado a divagar en torno a la comparación establecida por Cañete, repitiendo que Lucas Fernández fue discípulo de Encina, que no vivió la corriente renacentista como su maestro, que permaneció apegado a las viejas formas ibéricas de hacer teatro.»<sup>103</sup> En realidad, si vamos más allá de las apariencias, en las obras del sacerdote salmantino se encuentran unas cuantas denuncias sociales que tienen que ver con la discriminación, con el desprecio de la corte hacia la aldea y, probablemente, con el conflicto entre los campesinos cristianos viejos y los cortesanos conversos, aunque no hay datos suficientes como para dar por sentada esa última hipótesis. Ahora bien, nada de eso había aparecido en el teatro de Encina, porque él había intentado matizar el antagonismo entre los estamentos gracias al poder igualador de amor. Al contrario, Fernández hace hincapié en esa rivalidad, expresa sus opiniones sobre los problemas de la sociedad a través del pastor grosero y de la sátira, de manera que podía salvarse de la indignación del público y de la censura de las autoridades. Tal

---

101 1972, p. 28.

102 1867, p. LXXIII.

103 1972, pp. 14-15.

interés para los enfrentamientos sociales de la época lleva a la conclusión de que el contenido del teatro profano de Lucas Fernández no puede considerarse completamente medieval porque es un teatro humanista, caracterizado por las problemáticas sociales y por el elemento farsesco, los cuales también demuestran que «las musas del teatro conocen ya el camino de la verdadera comedia (...), desligada de toda inspiración eclesiástica»<sup>104</sup>, no obstante el menester de clérigo. Es verdad que saltan a la vista algunos rasgos típicos de la literatura medieval consolidados por Encina, tal como el amor cortés, la figura tópica que obstaculiza su realización (un pariente o un elemento natural), la falta de personajes definidos, el pastor zafio, las escenas de pullas, la genealogía rústica... También la estructura de las piezas es un poco monótona y primitiva por la ausencia de peripecias, por el final asombroso, por el lenguaje sencillo y la métrica tradicional (octosílabos, coplas de pie quebrado). Con todo, no podemos limitarnos a clasificar el arte poético de ese autor exclusivamente según la apariencia, de hecho, hemos comprobado que el viejo tema amoroso sirve en realidad para desencadenar la disputa entre estamientos y que, detrás de los elementos medievales, laten preocupaciones existenciales y sociales que testimonian la transición hacia la época sucesiva, el Renacimiento.

---

104 Cañete, 1867, p. LXXV.

#### 4.4 Apéndice

##### *Comedia de Bras Gil y Beringuella*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Bras Gil, Beringuella	∅*	Campo
2	Bras Gil, (Beringuella), Juan Benito		
3	Bras Gil, (Beringuella), Juan Benito, Miguel Turra	Puesta del sol	
Villancico	Todos		

##### *Farsa o Quasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Doncella, Pastor	∅*	Campo
2	Doncella, Pastor, Caballero		
3	Pastor, Caballero, (Doncella)		
Dos villancicos	Pastor, Caballero, Doncella		

##### *Farsa o Quasicomedia de Prabos y Antona*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Prabos	∅*	Campo
2	Prabos, Soldado		
3	Prabos, Soldado, Pascual		
4	Prabos, Soldado, Pascual, Antona		
Villancico	Los tres pastores		

\* Faltan las indicaciones temporales, pero se intuye que la acción se desarrolla durante el día.

## 5. PEDRO MANUEL XIMÉNEZ DE URREA

Nació en Zaragoza en 1486 y pertenecía a la nobleza, de hecho, su padre, Lope Ximénez, fue nombrado Conde de Aranda tras servir a Fernando el Católico. Es probable que Pedro Manuel fuera educado por algún preceptor humanista en el círculo de Alfonso de Aragón, en efecto, todas sus obras testimonian un amplio conocimiento de la filosofía clásica, de la historia y también de la producción literaria de su época, a partir de Juan del Encina y de Fernando de Rojas. Lo que escribió a lo largo de su vida se publicó en dos Cancioneros (1513 y 1516) en la ciudad de Logroño, excepto *Penitencia de Amor* que se editó en Burgos en 1514. El corpus está constituido por canciones, villancicos, una comedia humanística y seis églogas, entre las cuales hay una transcripción en versos de un tercio del acto I de *La Celestina* que lleva el título de *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*. Las demás églogas son todas profanas, aparte de una que es religiosa, y en las que, por supuesto, se desarrolla el tema tradicional de la recuesta de amores. Desafortunadamente, no tenemos a disposición los textos de esas cuatro piezas pastoriles, sin embargo podemos igualmente dar cuenta de los rasgos que las caracterizan. En primer lugar, los dramas son *Nave de seguridad*, *Égloga de los tres pastores* y dos *Égloga trobada por don Pedro Manuel de Urrea* y Encina y Fernández son los dramaturgos que el autor tomó como puntos de referencia, el primero por el tema principal de la recuesta de amores, los nombres de los personajes (por ejemplo Mingo, Pascual, Gil) y la estructura dramática (argumento, métrica, villancico final), mientras que Fernández lo inspiró para la sátira social, la oposición corte/aldea y la brutalidad del pastor rudo, apegado al deseo sexual y a los vicios. Por supuesto, los personajes son las figuras arquetípicas que iban en boga en la época, tal como el galán, la dama cruel, el amigo confidente, el rústico y el mediador, quien podía ser bueno (un amigo) o malo (una alcahueta). En general, las obras de Urrea suelen transmitir una moraleja, puesto que conocía muy bien las comedias humanísticas, además, su condición de hombre noble y honrado lo llevaban a condenar los comportamientos inmorales y blasfemos, de hecho, los personajes buscan a menudo consolación en la religión cristiana y piden perdón a Dios por los pecados cometidos. Es a causa de esa extrema propensión hacia la ética y la fe católica que Urrea reprobaba la

conducta de los pastores y de la alcahueta, porque ambos representan el pecado y el deshonor. Por ejemplo, en *Nave de seguridad* (la cual simboliza la Iglesia) el pastor Mingo desea alejarse de la corrupta vida pastoril y decide irse en nave hacia mundos mejores; en la *Égloga de los tres pastores*, inspirada a la *Égloga en recuesta de unos amores* de Encina, el pastor Pascual sufre por amor y el amigo Pedro le aconseja consultar la alcahueta hermana de Celestina para que sane su mal, pero el enamorado rechaza esa posibilidad porque es inmoral pedir ayuda a una bruja y decide hacerse ermitaño (otra vez la Iglesia representa la salvación y la felicidad). En la primera de las dos *Égloga trobada*, la intriga se basa en la cuestión del matrimonio-negocio entre pastores y es una evidente sátira de las prácticas sociales, mientras que en la otra égloga se pone en escena la pena del pastor Solino, quien maldice amor y será ayudado por el amigo Rolano que le sugiere olvidar a la amada; la cómica intervención de un rufián matizará la atmósfera triste de la parte inicial y la pieza terminará bien con la celebración de la boda entre el protagonista y Pavina.

Esos breves resúmenes son suficientes como para poner de manifiesto los tópicos desarrollados por Urrea, los cuales se relacionan estrechamente con Encina y Fernández, testimoniando así que el nuevo arte teatral iba expandiéndose por las cortes más prestigiosas de la Península Ibérica y esto lo veremos también en los capítulos sucesivos analizando algunos dramas pastoriles compuestos y editados en Valencia. Además, Urrea fue a la vez imitador y experimentador, ya que incorporó algunos rasgos de la comedia humanística a las églogas o, viceversa, transformó *La Celestina* en una égloga de inspiración virgiliana. La unión entre el género pastoril, la ficción sentimental y la comedia humanística dio a la luz *Penitencia de Amor*, a la cual nos dedicaremos en uno de los apartados que seguirán, puesto que trata del amor y no será posible detenernos detalladamente en las églogas profanas por la falta de los textos. Por tanto, en ese capítulo nos centraremos, ante que nada, en la égloga que pone en escena un fragmento de *La Celestina* y luego en *Penitencia de Amor*, de ahí que igualmente podamos dar una idea de los temas principales y del estilo que caracterizaron la producción del noble autor zaragozano.

### 5.1 *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*

Está incluida en el *Cancionero* de 1513 y se trata bien de la primera imitación de la famosa obra de Rojas en lengua castellana, bien de la primera adaptación de una parte de la comedia humanística al teatro representable. Canet plantea dos cuestiones en su comentario a la pieza de Urrea, o sea por qué el autor decidió ocuparse de *La Celestina* y por qué escogió el género eglógico para cumplir con su propósito de adaptación. El célebre crítico valenciano explica que, en primer lugar, Urrea era «un admirador de las dos corrientes del estilo dramático más implantadas en España: la humanística y la virgiliana, representadas ambas en la figuras de Encina y Rojas»<sup>105</sup>, en segundo lugar, argumenta que Urrea empleó la égloga porque era la forma en boga en el ambiente palaciego, como ya hemos podido comprobar en el capítulo I del presente trabajo. Según la crítica, la elección de una obra ya existente podría justificarse como un homenaje a Rojas o bien como un ejercicio de escritura dramática del zaragozano, quien todavía tenía que empezar a componer églogas para representar.

Otro problema en que se hace hincapié es que en la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* no hay pastores, quienes son las figuras características del género eglógico, pero Canet hace notar que la explicación puede hallarse en la etimología del término “égloga” que, como sabemos, procede del griego y significa “selección, extracto”, en efecto, Urrea seleccionó una pequeña parte de la obra de Rojas y es la parte en que se plantean las dos temáticas caracterizadoras de las églogas profanas, o sea, la recuesta de amores y el debate sobre las mujeres. Además, aparece la figura típica del amigo confidente (Sempronio) y se nombra a la alcahueta, quien fue introducida por primera vez por Encina en el teatro renacentista a través de la *Égloga de Placida y Vitoriano*. En resumen, Urrea se inspiró al dramaturgo salmantino y, al mismo tiempo, siguió con la renovación literaria, incorporando «parte del mundo celestinesco al universo bucólico de la égloga»<sup>106</sup>.

Otro elemento importante que llevó al zaragozano a elegir *La Celestina* es el propósito docente de la obra, el cual es uno de los ejes de toda su producción y que procede de su formación humanística. El hecho de que no aparece la alcahueta tiene que

---

105 2003, p. 3.

106 Canet, 2003, p. 4.



ver con la decisión del autor de complicar demasiado la representación, en efecto, si hubiera escenificado también el encuentro con Celestina y el mundo emarginado donde vive, habría necesitado a más actores y, según Canet, eso habría podido resultar excesivo para el contexto en que se representó la pieza, o sea ante su familia.<sup>107</sup> Además, hay que tener en debida cuenta que se trata de un extracto y que, por lo tanto, no podía abarcar un elevado número de escenas.

En resumidas cuentas, ya en esa pequeña pieza tomada en prestito por Rojas es posible notar la admiración de Urrea para Encina y para la comedia humanística, su cultura y su fervor literarios, lo cuales alcanzarían el apogeo con *Penitencia de Amor*.

Ahora bien, pasemos al análisis del texto, empezando por la primera parte de la acción, cuyos protagonistas son Calisto y Melibea. El joven declara su amor a la mujer, quien lo desdeñará:

CALISTO Veo en esto, Melibea  
la grandeza de Dios.  
MELIBEA En qué, Calisto, veys vos  
cosa que tan alta sea?  
CALISTO En dar poder a natura  
que de perfecta hermosura,  
acabada, te dotase;  
y a my, que verte alcançasse  
sin merecer tan ventura. (...)  
Sin duda tal galardón  
es mayor en devoción  
que obras de sacrificio,  
aunque por tal ejercicio,  
espero yo salvación. (...)  
Por cierto, todos los santos,  
donde gozan de sus cantos  
mirando a Nuestro Señor  
no tienen ni gloria mayor  
que yo en ver plazer tantos. (...)  
MELIBEA Que la paga será tal  
qual tu loco atrevimiento  
merece, por yr sin tiento  
a cosa descomunal.  
Qual tu ingenio, tu dezir  
tal onbre a de descubrir  
de perderse en mi virtud,  
y poner tú tu salud  
en osarme a mi servir.  
Vete ya torpe de ahí,

---

107 2003, p. 5.

como onbre mucho liviano,  
que en un coraçon humano  
no cabe servir a my,  
que no tomo con paciencia,  
que en ausencia ni en presencia  
un muy ylicito amor  
piense ningun amador  
connmigo alcançar de eçencia. (vv. 1-72)

Por supuesto, se trata de la típica situación cortés, donde hay un enamorado que adora a su amada más que a Dios y que fue la hermosura la que desencadenó la pasión amorosa. La única diferencia es que aquí Melibea habla, sabemos exactamente su respuesta, al contrario que en la lírica cancioneril en la cual era costumbre que la mujer no dijera nada.

Los personajes se van y la escena queda vacía de manera que el espectador pueda distinguir la primera parte de la acción de la segunda. Vuelve Calisto, desesperado y llamando a su criado Sempronio para que escuche sus penas:

Bienaventurada muerte  
la que al afligido viene!  
Oh, si Crato y Galieno,  
cada cual médico bueno,  
fuésedes en mi dolencia,  
veriays en mi presencia  
de todos males ser lleno! (vv. 105-111)

SEMPRONIO Oh desventura crecida!  
Oh subito mal venido!  
Qué cosa le acaecido,  
que el alegría es perdida?  
Y en lo que deste onbre creo,  
lo peor que en ello veo  
que perdiò también el seso (vv. 130-136)

En un primer momento, el criado cree que es mejor dejar morir a su amo, ya que no hay esperanza de sanar su dolor, sin embargo, teme que le echen la culpa por ser su servidor y que lo condenen por homicidio. Por tanto, decide ayudar a Calisto: «lo mejor es yr y hablalle/y sufrille y consolalle» (vv. 194-195).

Calisto intenta matizar su pena cantando una canción, aunque sepa que no será fácil porque está vencido por muchísimas emociones contrastantes: «paz, tregua, guerra,

aguijones,/amor, injurias, pasiones,/syn jamas ser satisfecho/a una causa.» (vv. 119-122)

Sigue una escena bastante cómica en la que Sempronio ironiza en voz baja sobre la condición de su amo, quien le parece loco (v. 136), pero cada vez que Calisto le pide que repita lo que acaba de susurrar, le miente diciendo que estaba callado y, luego, le hace notar que, por mucho que adore a Melibea, no podrá sustituir Dios con ella. Calisto responde con algunos de los versos más famosos de *La Celestina*, reivindicando su fidelidad a la amada y a la *religio amoris*:

No soy sino Melibeo  
y en Melibea yo adoro  
por ella y sin ella lloro  
en ella y por ella creo. (vv. 190-193)

Esos cuatro versos resumen buena parte de la tradición cancioneril, puesto que incluyen la transformación en el ser amado, quien es el único objeto de adoración, el sufrimiento bien por la ausencia bien por la presencia de la dama a causa de su indiferencia y, finalmente, la fe amorosa del hombre.

Sempronio dice que tiene la solución que puede librar de la pena amorosa (v. 206), no obstante Calisto sea muy escéptico, y aconseja que olvide a las mujeres porque son seres inferiores que no merecen ningún servicio. Sigue un largo debate sobre las mujeres, por un lado Calisto las defiende, por el otro Sempronio argumenta contra ellas:

CALISTO Mujer la llamas, grosero?  
Dios, Dios a de ser llamada! (...)  
SEMPRONIO Ha ha ha que blasfemar!  
Vistes que gran ceguedad? (...)  
Tu que tienes tanto  
coraçon como Alexandre,  
como aquel Nembrote grande,  
de aquesto tienes espanto?,  
de alcançar a una muger?  
Y vemos a muchas ser  
en alto grado metidas  
vemos dar grandes caydas  
y de arriba descender;  
y vienen con puros males (...)  
CALISTO Maldito sea este neçio  
con su hablar de poco preçio!  
Qué grandes porradas dizes! (...)

SEMPRONIO Lee los ystoriales,  
 los filosofos, los poetas,  
 y veras cosas secretas  
 causadas de grandes males  
 y las caydas que daron  
 los que como tu amaron.  
 Oye aquel rey Salomon  
 y veras que gran razon  
 dize que en aquesto hallaron:  
 “hazen mugeres y el vino  
 a los hombres renegar”. (...)
 Aunque yo e dicho estas cosas  
 no dan todas en error.  
 Muchas ay de grande onor,  
 discretas y virtuosas. (...)
 De malas, quién contaria  
 sus mentiras, su maldad,  
 sus cambios, su livianidad? (...)
 Que quanto pueden pensar  
 todo lo osan obrar:  
 disimulacion, renzillas,  
 su engano y su olvido,  
 ingratitud, incostancia,  
 su desamor, su jactancia,  
 su silencio, su ruydo,  
 y su muy grande negar. (...)
 su callar, su atrevimiento,  
 su suziedad, su luxuria,  
 su golezina, su injuria,  
 su atrevimiento sin miedo,  
 su hechizeria y denuedo,  
 su embaymiento, su furia. (vv. 286-401)

La que sigue es la afirmación más cruel que Sempronio hace y que, sin duda, procede de la concepción misógena de origen cristiano, según la cual la mujer es el instrumento del diablo, representa el pecado y es la causa de todos los males del hombre:

Son, según dan aviso,  
 arma de diablo armado  
 son cabeça del pecado,  
 destruccion del parayso.  
 No as rezado a San Juan,  
 hablando de aqueste afan,  
 donde dize: 'Esta mujer  
 antiga hizo perder  
 el parayso a Adan;  
 ésta el linaje humano  
 en el infierno metió (vv. 424-434)

El criado aconseja a Calisto que se inspire a los sabios, quienes estudiaron el amor y escribieron sobre los males que trae consigo, así que podrá vencer su dolor por Melibea y evitar enamorarse otra vez. El galán, enfadado, pregunta a Sempronio cómo puede salvarse del amor si hasta los más valientes no consiguieron huir de sus flechas y añade que más ofende a las mujeres, más ellas lo atraen. Para concluir, dedica un largo monólogo a la descripción de la hermosura y de las virtudes de la amada, las referencias a Petrarca saltan a la vista:

Comienço por los cabellos:  
mira que tanto bellos  
como la madexas de oro  
de alla en la tierra del moro,  
y aun es mayor gloria vellos.  
Mira, su longura es,  
que cierto en ello no miento,  
hasta el postrymer asyento  
que tienen sus lindos pies; (...)  
Los ojos verdes, rasgados;  
pestanas luengas, aozadas,  
cejas delgadas y alçadas,  
que a todos daran cuydados.  
La nariz tiene mediana;  
la boca pequena y sana;  
los dientes blancos, menudos (...)  
son sus beços colorados  
grossezuelos y agraciados;  
gesto luengo y no redondo; (...)  
Medianas manos y apuestas,  
con dulce carne compuestas,  
que valen muy grande precio;  
dedos luengos y unas son  
en ella de perfeccion. (vv. 555-570)

Sempronio le da su punto de vista e insiste en que olvide a Melibea, porque no es ni perfecta ni virtuosa como parece, él está ciego de amor y no ve las cosas por las que son:

(...) ella es imperfecta,  
no puede ser tan discreta,  
y asi por esto desea  
a ti y a otro que sea  
mas baxo, que se descreta. (...)  
Posible es, y aun olvidalla,  
quanto agora se desea;

después que sea alcanzada  
puede ser aborrecida;  
con otros tu vida  
le debe tener mirada.

CALISTO Dyme, agora, con qué ojos?

SEMPRONIO Con otros claros de enojos.

CALISTO Y agora, con qué la veo?

SEMPRONIO Con ojos de devaneo,  
todos bueltos en antojos. (vv. 587-609)

Hasta ahora Sempronio ha tenido el papel del hombre sabio y recto, inspirado por los preceptos cristianos. Esa conducta tan ejemplar cambia de repente en la última escena, dado que propone a Calisto pedir ayuda a Celestina, quien solucionará su pena amorosa con un hechizo, que «sus obras son bien astutas» (v. 655). A la luz de los análisis anteriores, sabemos que era inmoral consultar a una bruja y que tal acción no llevaría a nada de bueno. Por tanto, Sempronio se transforma en un tentador que desvía a su amo con la promesa de que recobrará la serenidad. La égloga se cierra con el criado que se marcha para buscar a la alcahueta.

El villancico final no vehicula ninguna moraleja sobre la brujería y el amor, sino que anima a tener siempre confianza, que la vida es un vaivén de felicidad y de tristeza, que al mal sigue el bien y viceversa. Es un invito a disfrutar de los momentos positivos y a huir de la desesperación cuando todo se hace complicado, porque el sufrimiento no dura en eterno. Se trata de la enésima referencia a los clásicos, puesto que autores como Horacio ya habían escrito tratados sobre la importancia de gozar del presente, porque el tiempo pasa y, con él, nuestra existencia (*carpe diem*).

## **5.2 Penitencia de Amor**

Salió por primera vez en Burgos en 1514 y se trata de una obra que une algunos elementos procedentes de *La Celestina*, de *Cárcel de Amor* y de la égloga dramática.

La trama cuenta de la afición amorosa que el caballero Darino siente hacia la dama Finoya y de como consigue conquistarla, ya que ella lo desdeña al principio. El protagonista será ayudado por los fieles criados Renedo y Angis, quienes le sugieren escribir unas cuantas cartas a Finoya hasta que ceda a su ruego de amores. Al mismo tiempo, los dos le dan una importante lección sobre el arte de amar, la cual constituye el

elemento didáctico típico de la comedia humanística, sobre todo porque argumentada a través de ejemplos literarios y filosóficos tomados de los mundos clásico y medieval. Además, los dos servidores actúan como motor de la intriga amorosa, puesto que Darino habría renunciado a cortejar a la amada si no fuera por el apoyo que ellos le dieron.

El progresivo enamoramiento de Finoya se aprecia a medida que avanza la relación epistolar y se obtiene sin intermediarios malos (la alcahueta), sino que ganaran la firmeza de los sentimientos y la insistencia del caballero. Desafortunadamente, la mujer estaba prometida a otros nobles y el padre decide castigar a la pareja de amantes, condenándolos cada uno a vivir para siempre en una torre en compañía sólo de los criados. Por consiguiente, la obra termina de una manera ni feliz ni trágica, porque nadie muere por amor (contrariamente a lo que acontece en *La Celestina*), pero los dos protagonistas no pueden casarse. El final coincide otra vez con el propósito moralizador del género humanístico, ya que los amantes tienen que pagar por su relación ilícita.

El título hace referencia bien al sufrimiento de Darino durante la primera parte de la historia, bien al triste destino de los enamorados que tendrán que hacer penitencia. Canet opina que esa obra es «una adaptación de la comedia humanística al ambiente nobiliario»<sup>108</sup> porque Urrea insertó elementos cancioneriles y pastoriles en un género que tenía que ver más con la ejemplaridad que con la celebración de la pasión física entre cortesanos y con la comicidad. Sin embargo, los tópicos del amor cortés eran todavía muy apreciados por los espectadores de la época, además, la presencia de personajes comunes (los criados) y la escena de pullas hacia el final matizan el estilo elevado de la comedia y la gravedad de algunas situaciones, tal y como hacían los pastores en las églogas dramáticas.

La similitud con la ficción sentimental, en particular con la obra de Diego de San Pedro, se da en el empleo de las cartas de amor, las cuales permiten el análisis minucioso de los sentimientos y que los amantes aristocráticos solían enviarse en la época, en «la inclusión de elementos diversos (epístolas, versos, diálogos)»<sup>109</sup> y, para finalizar, en la alegoría contenida en el título, de hecho, *Carcel de Amor* hace referencia tanto al cautiverio del protagonista cuanto al lugar físico en que él termina, al igual que en *Penitencia de Amor*.

108 2003, p. 5.

109 Canet, 2003, p. 6.

A causa de la considerable largueza de la obra (49 páginas), nos detendremos en los pasajes más significativos, los cuales se relacionan estrechamente con la filosofía de amor del siglo XVI; por si acaso interesara profundizar más sobre la estructura de la comedia y sobre el contenido de cada escena, será posible hazerlo consultando el esquema que vamos a poner en el apéndice al final del capítulo.

Ahora bien, *Penitencia de Amor* se abre con la dedicatoria a la madre de Urrea, la condesa de Aranda, y con el argumento en que se resume la intriga, la cual se desarrolla en dos lugares, a saber, el castillo de la familia de Finoya y el palacio de Darino.

Ya en escena inicial aparecen muchísimos tópicos cancioneriles: el caballero se enamora de Finoya a primera vista, de su «gracia y hermosura» (p. 4), de sus virtudes y porque en ella ve el reflejo de Dios. El mártir de amor acepta y bendice su condición, se da cuenta de que será condenado a sufrir en eterno tras la visión de esa criatura divina y perfecta, pero penaría aún más si no la hubiera encontrado. Por supuesto, la «belle dame sans merci» lo desdeña porque está convencida de que su declaración de amor es falsa y artificiosa, que todos los amadores cortesanos sólo quieren burlarse de las mujeres. Darino no podrá recibir el galardón que esperaba de su amada, o sea el contacto físico, y vuelve a su palacio, pidiendo misericordia a Dios: «Yo vengo ahora turbado en el entendimiento apartado de la razón, viendo que te e ofendido (...) Con toda la devoción que puedo y devo, te ruego que perdones mi intención y encamines mi voluntad» (p. 6). Parece que el galán desea dejar la *religio amoris* para volver, arrepentido, a la religión cristiana, sin embargo, sabemos que *omnia vincit amor*, de hecho, ya en la escena siguiente lo vemos contar a los criados lo que le ha pasado en el castillo y ellos le aconsejan escribir una carta a Finoya bien para aliviar tanta desesperación, bien para intentar conquistarla, «que las cosas no se vienen ellas, que hombre las va a buscar.» (p. 9) Es de notar que Renedo y Angis son hombre espabilados y sabios, muy al contrario de los pastores confidentes y zafios de las églogas dramáticas.

Es Renedo quien se encarga de entregar la carta a la dama, pero las palabras de Darino no tienen ningún efecto sobre su corazón de hielo, ordena al criado que rasgue el papel y dice: «Vete luego de donde yo no pueda ver tu traydora persona contra mi honra (...) que si más prueba tu amo Darino cosa que piensse lo que yo no pienso, entonces pagaréys en juntando lo que agora avéys mereçido.» (p. 11) Renedo vuelve al palacio de



su amo, quien pierde todas las esperanzas al oír cómo Finoya reaccionó a su carta. Pero ambos criados lo animan a seguir escribiendo, porque «las mugeres están muy aparjadas a mudança», que «el amor y la yra turban la razón» (p. 12), por tanto ella cederá, tarde o temprano, a su recuesta. Además, en amor hay que osar porque «no se haze nada sin aventurar» y que «no ay en cosa que se deva tener tanta confiança como en los amores, porque en esto vemos acaeçer más cosas que en otras cosas.» (p. 13)

Es siempre Renedo que hará de mensajero. La segunda carta es más grave y triste que la primera, expresa todo su dolor por el rechazo de la vez anterior y concluye:

«¡Oh triste naçimiento el mío, aunque alegre muerte me a dado! Todo estoy lleno de contrarios: lo que me paraçe bien me es mal y lo malo bueno. (...) En toda cosa hallo desorden: nada viene que convenga. (...) No tengo mayor enemigo que yo mismo, soy tan desventurado que aun la muerte no me quiere. (...) ¿Qué crueldad es la tuya, que sea tan grande tu desamor como mi tormento? (...) Dulce muerte es la que de tu mano me viene.» (p. 14)

Es claro que tampoco esta vez Finoya cede, ni siquiera por piedad, a los lamentos de Darino y responde con otra carta en que escribe que le fastidia tanta insistencia y que tal atrevimiento la deshonora. El hecho de que prefiere contestar personalmente al galán, vuelve un poco de esperanza y el intercambio epistolar continua, ya que a las mujeres «les agrada la conversación y las alabanças» y que él recibirá «cartas de tanto amor como ésta de dolor». (p. 17)

Harto de leer sólo palabras de odio y aversión, Darino se deja convencer por los criados y va al castillo de Finoya para hablarle cara a cara, venciendo el miedo que tal encuentro le causaba. Dice «¿Qué hize yo contra tí? ¿Qué he yo suplicado, syno que me tengas por servidor? No pensé que por querer servirte avía de enojarte.» (p. 23) «Tu ermosura fuerça las voluntades y tu gracia roba los coraçones, tu discreción quita toda cordura, que nadie puede tener. Yo vengo a azer obediencia a ti como señora» (p. 24) La dama le responde que sus únicos servidores tienen que ser los que su padre elige y lo echa del castillo. Las imploraciones de Darino son inútiles, pero los criados lo animan a que continúe con su propósito, porque el amor es una batalla y «al cavallero tan natural es la guerra» (p. 26) que nunca debe rendirse a su rival, quienquiera que sea. En ese caso, vuelve la identificación cancioneril amor/guerra y la dama representa la fortaleza que hay conquistar.

Por fin, Finoya se deja convencer por Renedo y concede una cita a Darino, quien, sin embargo, no deberá hacerse ilusiones, ya que no se hablará ni de amor ni de sus penas:

«Dile que no venga con presunción ni alegría, ni traya otra esperança, que porque estoy contenta de su conversación me plaze que venga hablar conmigo, y que en esto acaba todo cuanto él espera.» (p. 30)

«Ven como si nada huviesses alcançado, pues que quedarás tan sin remedio aora como antes, y de contino yrá tu intención sin hazer ofensa a mi virtud; mi vista no te dará consuelo ni mis palabras esperanças.» (p. 31)

En realidad, Finoya no sabrá controlar sus emociones y acabará por enamorarse de Darino. De hecho, la cita tendrá éxito, tanto que decidirán encontrarse de nuevo la noche sucesiva (recordemos que es una relación ilícita y no pueden verse durante el día). El único problema estriba en la preocupación que la dama tiene para su honra, porque sabe que pronto lo descubrirán todo y pagará por sus errores; la ansiedad y la vergüenza que siente hacia sus padres dan origen a una lucha interior entre la razón, que quiere preservar el honor, y el corazón, que desea corresponder los sentimientos de Darino, como puede comprobarse de sus palabras:

«¡Ay triste, muerta soy! ¡Ay ay ay! ¡Mira en mi onra, Darino! ¡Ay triste, ay triste! ¡Ay que me matas! ¡Ay ay! ¡Oh desvergonçada de mi! ¡Oh cabellos míos! ¿Quién me dixera que yo assi os avía de mesar? ¡Oh onra mía perdida! ¡Oh corazón mio, rebienta que ya está perdida toda mi onra sin que la vergüenza se perdiessse! ¡Oh quién tubiessse armas para matarte o matarme!» (p. 36)

La desesperación vence a Finoya, quien echa de su castillo al galán porque desea estar sóla. Pese a esa reacción bastante violenta y al hecho de que ella piense que el único responsable del deshonor es su amante, Darino es felicísimo y satisfecho porque ha logrado obtener los favores de la amada tras muchas dificultades («Ya me puedo tener por el más bienaventurado de todos, quanto mas con el buen fin desto» p. 41). El caballero y los dos criados vuelven al castillo y Renedo tiene ocupado al servidor de Finoya, Lantoyo, echándole pullas, al igual que los pastores en las églogas dramáticas. En efecto, se trata de la escena más cómica de la obra que sirve, probablemente, para suavizar la tensión que ha venido a crearse hasta ahora entre los protagonistas. Los amantes se encuentran otra vez, pero seran interrumpidos por el padre de la joven,

Nertano, quien los condenas a la penitencia de amor:

«No mereçes que te hable con amor, pues que te as regidos sin cordura. Por el amor de padre no te puedo matar y por amar la virtud no puedo estar sin castigarte. Si castigo no te diera el coraçón me reventara. Pues que tu as dexado de ser hija yo dexaré de ser padre (...) Seréys puestos en presión, donde acabaréys la miserable vida que os queda. En la torre de mano derecha estareys vos, Finoya, con vuestras donçellas (...) y vos, Darino, estaréys en la torre de mano yzquierda.» (p. 47)

Finoya intenta defender a su amado, tomándose toda la responsabilidad, pero Nertano no vuelve atrás, los jóvenes se aman ilícitamente y él debe recuperar el honor perdido por culpa de tanta osadía. En la escena final los protagonistas entran en las torres, vestidos de negros en señal de luto, concientes de que no volverán a encontrarse nunca más en la vida.

En resumidas cuentas, en esa obra se pueden apreciar unos cuantos elementos procedentes de la comedia humanística (el intento moralizador, la sabiduría de algunos personajes, la estructura de la pieza), de la ficción sentimental (la forma epistolar, el análisis de las emociones) y de la égloga dramática (la presencia de figuras bajas, la escena de pullas). El elemento principal que tiene unido a los tres géneros es, en ese caso, el amor que una vez más ha dado muestra de su inmenso poder, capaz de sumeter a cualquiera persona.

En general, podemos concluir que Urrea cultivó un arte teatral moralizador, con una clara intención didáctica conforme al espíritu renacentista. Desde el punto de vista estilístico fue un gran admirador e imitador de Juan del Encina y de Fernando de Rojas. El profundo conocimiento que tenía de la literatura y de la filosofía demuestra que era un hombre de grande cultura, sensible a los cambios que estaban produciéndose en su época y a los cuales quiso contribuir, como es posible comprobar en sus obras. Las experimentaciones caracterizan su entera producción y fue por eso que los críticos le confirieron un papel importante dentro de la generación de seguidores de Encina, sobre todo por haber sido el primer aragonés que empleó el nuevo arte dramático para sus creaciones literarias.

### 5.3 Apéndice

#### *Penitencia de Amor*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Darino, Finoya	∅	Castillo de la familia de Finoya
2	Darino		Campo
3	Darino, Renedo, Angis		Palacio de Darino
4	Renedo, Finoya		Castillo de la familia de Finoya
5	Darino, Renedo, Angis		Palacio de Darino
6	Renedo, Finoya		Castillo
7	Darino, Renedo, Angis		Palacio
8	Renedo, Finoya		Castillo
9	Darino, Renedo, Angis		Palacio
10	Darino, Finoya		Castillo
11	Darino, Renedo, Angis		Palacio
12	Renedo, Finoya		Castillo
13	Darino, Renedo, Angis	Las 11 de la tarde	Palacio
14	Darino, Finoya	Medianoche	Castillo
15	Darino, Renedo, Angis	El día siguiente	Palacio
16	Darino, Finoya	Medianoche	Castillo
17	Darino, Renedo, Angis	El día siguiente	Palacio
18	Renedo, Lantoyo	El mismo día	Castillo
19	Darino, Finoya		
20	Nertano, Darino, Finoya, Renedo, Angis, criadas		
21	Darino, Finoya, Renedo, Angis, criadas		En la entrada de las dos torres

*Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Calisto, Melibea	∅	∅
<b>Vacío escénico</b>			
2	Calisto, Sempronio	∅	Habitación de Calisto
3	Sempronio, (Calisto)		
4	Calisto, Sempronio		
Villancico	*		

\* Se desconoce quien canta el villancico.

## 6. LOS DEMÁS CULTIVADORES DE LA ÉGLOGA DRÁMATICA PROFANA

Ese capítulo lo vamos a dedicar a un par de autores menores de las primeras décadas del Quinientos, quienes trajeron inspiración del arte dramático enciniano, puesto que estaba gozando de mucho prestigio en el ambiente cortesano. Ya hemos encontrado a Pedro Manuel de Urrea, quien fue el primer autor aragonés a escribir dramas imitando el estilo de Encina, a Salazar, en cuya pieza hay algunos elementos de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, y a Diego de Ávila que se dedicó a la sátira del código cortesano siguiendo el ejemplo de Lucas Fernández.

Pérez Priego señala que en aquellos años «se escriben una serie de obras de tema pastoril y bajo el título de églogas, sobre las que Encina actúa como modelo inmediato», y que en ellas se pueden apreciar «una serie de rasgos literarios característicos y comunes»<sup>110</sup>, tal como los tópicos de la tradición cancioneril, la presencia del pastor quejumbroso y mártir que se confía con el amigo incapaz de interpretar la causa del dolor, el intento de curar al enamorado desdichado, el encuentro con la pastora amada y el final feliz en el cual se asiste a la boda entre los protagonistas, cuya celebración está acompañada por cantos y danzas (el villancico). Por supuesto, también esas piezas se solían componer con el fin de ser representadas durante los eventos palaciegos más importantes, según la tradición de la época.

Importa decir que no se sabe mucho sobre los autores de las églogas que vamos a analizar, pero de igual manera podemos apreciar los dramas pastoriles que escribieron, cuyas intrigas resultan interesantes y divertidas, merced a los tópicos cancioneriles y a las numerosas escenas farsescas que los caracterizan.

### 6.1 *Égloga Nueva*

Fue escrita por Diego Durán alrededor de 1520 para la celebración del carnaval y desarrolla el motivo tradicional de la recuesta de amores, pero con algunas variaciones, como sugiere el título a través del adjetivo «*Nueva*». De hecho, el protagonista masculino que requiere de amores a la pastora es un clérigo, quien simboliza los vicios

---

1102003, pp. 24-25.

y las contradicciones inherentes a los órdenes eclesiásticos. La insistencia del santero para conseguir a la pastora y la resistencia de la joven vienen a crear una situación a la vez cómica y blasfema, puesto que la Iglesia condenaba las tentaciones carnales y las conductas inmorales. Nos atrevemos a decir que es una égloga que trata de un tema todavía actual, ya que también hoy en día existe una cierta discrepancia entre los dictámenes religiosos y la real actitud del clero, como ha sido posible comprobar en los últimos años gracias a la denuncia de algunos episodios de dudosa moralidad.

Durán abre la pieza con la acotación «Comienza la farsa», marcando así el contenido satírico y desacralizador. Vamos a ver el primer diálogo entre el santero Fray Bartolo y la pastora:

SANTERO *Deo gracias* la pastora,  
cumplida de hermosura,  
por cuya gentil figura  
no descanso sola un hora;  
pues es tal mi captiuero  
que mi triste vida ferio,  
por muerte muy dolorida  
y por vos tengo aborrida  
la celda y el monesterio.

PASTORA ¡O do rauia tal persona  
y hermitaño tan maldito! (...)

SANTERO O serrana muy garrida,  
no seays desconoscida:  
pues que vedes que por vos  
muero teniendo vida. (vv. 30-47)

A primera vista, las palabras poéticas del santero ofuscan sus intenciones poco castas, las cuales emergen solamente cuando dice: «Mis ojos, estad quedita,/y vamonos a mi hermita,/que es lugar desierto y solo» (vv. 52-54). La joven no se deja persuadir y él vuelve a hablar como un amante cortés para obtener sus favores:

Socorred mi gran cuydado,  
pues hos tengo por señora;  
o mi alma y corazón,  
extremo de perfición,  
dad remedio a mi herida,  
pues ¡por vos mi triste vida  
biue con mucha pasión! (vv. 59-65)

Sin embargo, la pastora sigue rechazándolo y le pregunta cómo un clérigo puede atreverse a quererla, ya que se supone que hizo voto de castidad. La respuesta pone de relieve la debilidad del hombre, cuya castidad es una condición muy difícil de preservar porque tiene pulsiones y deseos sexuales al igual que todos los seres humanos:

A los sanctos religiosos,  
que hazen obra diuina,  
captiua Amor mas ayna  
que sus tiros poderosos. (vv. 75-78)

Aparece un melcochero que intenta defender a la zagala, reprobando la actitud de Fray Bartolo. Llega otro fraile, quien parece más honrado que el protagonista, pero esa inicial oposición va perdiéndose a medida que avanza el diálogo, porque se descubre que tampoco el segundo clérigo tiene la conciencia limpia. Serán dos pastores los que intentarán dar una lección al santero, jugando a *¿Dó posa la mariposa?* que acaba con la derrota de ese último. La pieza se resuelve a favor de la pastora y se cierra con el tradicional villancico.

La estructura es simple, los pastores no hablan en sayagués y son personas rectas, cuya ética y coherencia choca con la cachondez de Fray Bartolo. El elemento novedoso no hay que buscarlo en la buena conducta del personaje rústico, ya introducida por Encina, sino en la ruptura de las reglas eclesiásticas a causa del amor (en ese caso, bestial) que, recordemos, subyuga a todo el mundo incluso quien conduce una vida monástica. Un ejemplo es Cristino, el protagonista de la *Égloga de Cristino y Febea*, quien decide hacerse ermitaño para huir de las tentaciones amorosas, pero no lo consigue porque la pasión vence la voluntad y la razón. En todo caso, la principal intención de Duran fue la de ridiculizar la conducta inmoral de algunos miembros del clero, insertándose de esa manera en la corriente satírica anticlerical renacentista que caracterizó la primera mitad del siglo XVI.



## 6.2 *Égloga nueuemente compuesta por Juan de París*

La primera edición conocida de esa pieza es fechada 1536 y los protagonistas son cinco: el escudero Estacio, la dama Numida, un ermitaño, los dos pastores Vicente y Cremón y el diablo. La presencia de dos miembros de la corte recuerda la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y el ermitaño remite a la *Égloga de Cristino y Febea*, mientras que la aparición del diablo hace referencia a las representaciones medievales pobladas por figuras bíblicas y alegóricas. El argumento es muy simple y se inspira a las dos églogas de Juan del Encina que acabamos de nombrar: Estacio está enamorado de Numida, quien ha desaparecido, causándole mucho dolor. La obra se abre con un largo y trágico monólogo recitado por el ermitaño en que se hacen algunas reflexiones sobre la maldad del mundo y que introduce al espectador en una atmósfera melancólica que anticipa el estado de ánimo de Estacio, quien es el típico amador cortés, el siervo de amor que ha sido castigado de manera injusta y que vaga desconsolado por los montes. Dice:

¡O triste, cuytado de mi, sin ventura!  
A quien esperança del todo ha faltado;  
a quien las passiones, tormento y cuytado,  
le tienen cercado con grandes tristura;  
ya, ya no espero tener más holgura,  
pues que Cupido, muy falso y cruel,  
por serle obediente, por serle fiel,  
hame perdido con pena muy dura. (...)  
Agora, amadores, conozco yo y veo  
la gran aspereza del muy duro amor;  
ques tanta y tan grande, de tanto vigor,  
qual otra mayor hallarse no creo (vv. 65-84)

Pone algunos ejemplos de mártires de amor y piensa que es mejor suicidarse para acabar con tal sufrimiento («cruel muerte a mi mesmo daré,/después que remedio no pueda hallar» vv. 119-120). Por suerte, aparece el ermitaño, quien le impide cometer gestos insensados y le pregunta de qué depende su mal; el escudero responde, desahogando toda su rabia y frustración amorosa:

Aueys de saber quel brauo Cupido  
es causador de mi pena y tormento;  
aqueste dios ciego, mochacho, sin tiento,  
hizo que amasse a quien me aburriesse,  
y dela su vista me despudiesse;  
¡aqueste dios ciega el mi entendimiento! (vv. 147-152)

La opinión que el ermitaño tiene sobre el amor refleja perfectamente la concepción de la Iglesia la cual, como sabemos, condenaba el amor humano porque era el corruptor del alma:

No deues pensar ques dios el amor,  
según que creyan los ciegos gentiles;  
mas mira, señor, por modos sutiles,  
su diffinición, ques mucho mejor:  
amor es tristeza, amor es error,  
que los coraçones abrasa y los ciega,  
y es una llama quel demonio pega  
alas entrañas del nuevo amador. (vv. 153-160)

El único remedio es el abandono del mundo terrenal y de sus tentaciones para dedicarse al servicio de Dios y a la vida monacal, donde nunca habrá tiempo para ociar y recaer entre las manos de amor:

HERMITAÑO Es que procures de siempre ocupar  
en obras muy santas el tu pensamiento,  
y nunca en ti halle el ocio aposento;  
si esto hizieres, podraste librar.  
Porque no ay cosa que más acreciente  
la fuerça de amor y su muy duro fuego,  
que la ociosidad y el mucho sossiego; (...)  
Pues deues aquesto de ti desechar,  
y haz queste fuego de amor y passión  
la muy dulce fuente dela razón  
siempre procure y trabaje matar. (vv. 181-196)

La exaltación del trabajo y de la razón, capaces de contrastar los desvíos causados por el amor no sólo tienen origen religioso, sino también clásico, recordemos el *Remedia Amoris* de Ovidio en que se aconsejaba huir del ocio porque llevaba a fijarse en los deseos y en la persona amada. Al contrario, si se distrae la mente con algunas actividades prácticas, resultará más fácil evitar dar vuelta a las cosas y caer víctima de la *immoderata cogitatio*. Recordemos que desde la época clásica se creía que el amor

nacía de la fantasía y que, por tanto, pensar de manera obsesiva en alguien desembocaba en el enamoramiento y en las dolorosas consecuencias que hemos estudiado.

Estacio decide seguir los consejos del ermitaño y se muda al convento, al igual que Cristino: «Quiero dezar el mundo y su estado/y me plaze viuir en la tu religion» (vv. 207-208) y se dirige a amor, diciéndole: «Y pues que del todo, Amor, me olvidaste,/también yo del todo te quiero dexar» (vv. 215-216). Sin embargo, ya sabemos que no es posible escaparse del poder amoroso, de hecho aparece el diablo, quien pretende que Dios le devuelva su fiel servidor («No basta que, triste, del cielo me echaste,/sino que me quites los que míos son» vv. 219-220) y anuncia que conducirá a Numida por los montes hasta que encuentre a Estacio con el fin de convencerlo a que regrese por amor a su vida cortesana («harale dexar/el sancto proposito que ha comenzado» vv.237-238). El epílogo queda por ahora suspendido para dejar espacio a la dama, desesperada por haber perdido a su amado escudero; nótese las semejanzas entre su monólogo y el de Plácida:

¡O pena muy dura, dolor muy crecido,  
que ansina penetras mis tristes entrañas!  
Sabiedo que yo a morir por montañas,  
por sola mi causa, mi bien muy querido,  
agora yo triste, a buscallo he venido  
por esta espessura de valles y sierras,  
porque su amor me da tantas guerras,  
qual nunca mayores jamás las he vido.  
¡O alto Cupido, donzel muy hermoso,  
armado de frechas de mucho poder!  
Ruégote agora que me dexes ver  
a todo mi bien, holgança y reposo. (vv. 273-284)

Sigue una escena caracterizada por una atmósfera muy diferente, ya que aparece el pastor Vicente, el cual desea saber cuál es la causa de tal aflicción, pero no consigue entender que se trata de mal de amor, como puede comprobarse de esos verso:

VICENTE Mas dizme, señora, ¿porque inconuiniente  
estades llorando con huertes passiones?  
¿Tenes mal de madre, dolor de riñones,  
o quiças del baço, también de la frente?  
¿O estays empreñada de mala manera,  
y estays en puntillos de auer de parir?

DONZELLA Otro dolor, otra pena mas fiera  
haze mi vida lugubre y penosa.  
VICENTE ¿De lumbre dezis questays desseosa?  
Pus pardios, ¡os faga una huerte foguera!  
DONZELLA Estoy desseosa de verme quitada  
del fuego de amor y su dura cadena.  
VICENTE Por santo Quistotro, señora muy buena,  
¡yo suelta vos veo, que no encadenada! (vv. 309-324)

Cuando, por fin, Numida le explica que sufre por un galán, el pastor se ofrece de sustituirlo en caso de que no lo encuentre, tal y como en la *Farsa o Quasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* de Fernández. Esa eventualidad no se realizará, primero, porque una dama y un pastor no pueden juntarse por amor y, segundo, porque hallan a Estacio, quien, al sentirse correspondido por Numida, abandona la idea de vivir en el convento y el odio que sentía hacia Cupido se transforma en adoración:

Agora reniego de mala fraylia;  
ni quiero hermitano ni frayle mas ser. (...)  
Agora del todo mi bien es cumplido:  
ya tiene remedio muy grande mi vida;  
ya la tristeza de mi es despedida;  
ya la holgança y plazer me ha venido;  
ya soy en la cumbre y altura subido,  
de bienes, fortuna, de honra y estado;  
por tal beneficio yo serte obligado,  
de aquí te prometo, hermoso Cupido. (vv. 537-552)

La pieza termina con la boda entre el escudero y la donzella, cómicamente celebrada por el pastor Cremón.

Ahora bien, la trama se caracteriza por dos oposiciones principales, la primera es entre religión y amor, la segunda es entre cortesanos y pastores. Hemos visto que el amor humano se compara con el diablo, que la adoración de lo divino es el único camino que el hombre honesto tiene que seguir, sin embargo, la fuerza amorosa triunfará siempre. Por tanto, pese a que el amor sea aquí conotado de manera negativa y que se aconseje librarse de sus “cadenas”, al final es el ganador incontrastado capaz de superar hasta a Dios. Detrás de la reprobación de las pasiones humanas se esconde la conciencia de que no hay ninguna fuerza en grado de igualar al amor y el epílogo del drama es la prueba, sobre todo cuando Estacio cambia de repente sus intenciones, porque le basta

ver un rato a su amada para olvidar la salvación que el ermitaño le ha ofrecido. La segunda oposición emerge en dos episodios, o sea en el diálogo entre Numida y Vicente y antes de la boda. El rústico cree que la dama sufra por enfermedades físicas y es necesario que ella le cuente su historia para que él entienda su problema: dicha ingenuidad del pastor se debe a su condición de inferioridad respecto a la mujer cortesana. En el otro episodio se asiste a un pequeño debate entre Cremón y Estacio sobre el lugar en que se celebrará el matrimonio, de hecho, el pastor insiste en que la pareja se quede allí, puesto que está el ermitaño para officiar la ceremonia. Al contrario, los novios desean volver a su ciudad porque «no conuendra/ala honra y estado de entrambos a dos,/hazerse enel campo» (vv. 566-567). Cremón fingirá igualmente unirlos en matrimonio porque le habría gustado que se casaran en medio de la naturaleza.

Resumiendo, en esa égloga de Juan de París se perciben los tópicos literarios fundamentales de la época, el amante (en ese caso cortesano) desconsolado, el amigo confidente, los pastores bobos, la comicidad rústica, los remedios ovidianos, el *omnia vincit amor*, el contraste entre los estamentos sociales y entre Dios y amor (el diablo) y, para terminar, la resolución feliz de la triste situación inicial.

### 6.3 Apéndice

#### *Égloga Nueva*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Pastora, Santero	∅	∅*
2	Melchonero, Pastora, Santero		
3	Santero, Fraile		
4	Dos pastores, Pastora, Santero		
Villancico	Los pastores		

\* Faltan las indicaciones, pero se supone que estén en el campo.

#### *Égloga nueuemente compuesta por Juan de París*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	LUGAR
1	Estacio, Ermitaño	∅	Campo
2	Diablo		
3	Vicente		
4	Numida, Vicente		
5	Estacio, Numida, Ermitaño, Vicente, Cremón		
Villancico	Todos		

## 7. ÉGLOGAS DRAMÁTICAS ANÓNIMAS

### 7.1 *Égloga de Torino*

La primera de las dos églogas anónimas a la cual nos dedicaremos es la *Égloga de Torino*<sup>111</sup>, la cual está incluida en la novela *Questión de Amor* (1508-1512) escrita por un autor español desconocido que vivía en la corte del Virrey de Nápoles y que fue publicada en Valencia en 1513. Se cuenta en forma epistolar la sufrida vida sentimental del joven Flamiano, enamorado de Belisa, ambos miembros de la aristocracia partenopea. La égloga es recitada por el protagonista durante una fiesta palaciega, como puede comprobarse en la cita siguiente:

Flamiano se detuvo en su posada con otros cuatro caualleros para recitar aquella noche una égloga en la qual se contiene pastorilmente todo lo que en la caça con Belisena passó. Quando supo que todos los caualleros ya eran en casa de la señora princesa y el dançar començado, él partió de su posada e con todo su concierto llegó a la fiesta e recitó su égloga.<sup>112</sup>

Se trata, claro está, de una ficción dentro de la ficción, ya que cada personaje de la novela tiene un papel también en la égloga:

#### INTRODUCCIÓN DE LA ÉGLOGA

Entran tres pastores e dos pastoras, el principal qu'es Flamiano se llama Torino. El otro Guillard. El otro Quiral que es marqués de Carliner. La principal pastora se llama Benita, que es Belisena. La otra se llama Illana qu'es Isiana.<sup>113</sup>

La pieza fue representada en 1518 ante Bona Sforza, la hija del Duque Gian Galeazzo y de Isabel de Aragón. El nombre Torino procede de la abreviación de Ettore (Ettorino) Pignatelli, Conde de Monteleone, mientras que el nombre Benita, la pastora amada por el protagonista, es el diminutivo de Bona.

Crawford argumenta que ese drama es muy interesante porque «forms a connecting link between the Spanish and the Italian pastoral drama at the beginning of

---

111 El presente análisis tiene como texto de referencia la *Égloga de Torino* publicada por M. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la Novela*, Madrid, NBAE, 1907, tomo II, pp. 67-73.

112 Menéndez Pelayo, 1907, p. 67.

113 Menéndez Pelayo, 1907, p. 67.

the sixteen century.»<sup>114</sup> De hecho, saltan a la vista muchas referencias a la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, al mismo tiempo, los personajes viven en un ambiente idealizado y se expresan de una manera refinada tal y como en las églogas italianas. Tiene origen italiano también la costumbre de introducir identidades reales (Ettore Pignatelli y Bona Sforza) en los textos literarios. En suma, desde la perspectiva formal, el drama toma distancia del realismo rústico de Lucas Fernández y anticipa bien algunos elementos de la églogas de Garcilaso de la Vega, bien al género novelístico pastoril del siglo XVI<sup>115</sup>. Sin embargo, es de notar que el contenido y la concepción del amor remiten todavía a la tradición medieval.

La canción inicial ya contiene todos los tópicos que serán desarrollados en la égloga, a saber, el sufrimiento amoroso y la imposibilidad de encontrar remedios. Una vez terminada la canción, aparece Torino, quien recita el siguiente monólogo:

O grave dolor, o mal sin medida,  
o ansia rabiosa mortal de sufrirse,  
ni puede callarse, ni osa dezirse  
el daño que acaba del todo mi vida;  
mi pena no puede tenerse escondida,  
la causa no sufre poder publicarse,  
ni para decirse ni para callarse  
ni entrada se halla, ni tiene salida.  
Mudar ni olvidar ya no es en mi mano (...)  
es grande el dolor, mas es tan ufano  
que veo perderse mi vida de claro,  
si más no perdiesse no es mucho ni caro  
que cierto en perdella perdiendo la gano.  
El fuego que dentro del alma m'abrasa  
su pena es tan graue que no sé dezilla  
querria viuir por solo sofrilla. (vv. 13-32)

Luego se dirige rabioso al dios amor:

Conténtate agora, amor engañoso,  
pues todos tus fuegos con tanto furor  
encienden y abrasan de un pobre pastor  
sus tristes entrañas, sin dalle reposo:  
bien te podrás llamar vitorioso  
venciendo un vencido que quiso vencerse  
de quien imposible le fue defenderse

---

114 1915, p. 56.

115 Rohland, 1989, p. 534.



ni tú si le viesses serias poderoso. (...)  
que quanto más creces la pena en mi mal  
la causa me hace contento sofrillo. (vv. 37-48)

Habla con su soledad:

Venid soledad, leal compañía,  
que solo con vos me hallo contento,  
con vos gozo más de mi pensamiento  
que nunca se parte de mi fantasía,  
vos no me dexais, dexóme mi alegría. (vv. 53-57)

Por último, se dirige al ganado al cual cuenta sus penas con tono solemne pintando, al mismo tiempo, un pequeño cuadro pastoril que refleja el estado de ánimo del pastor mismo. El monólogo termina con el anuncio del suicidio, porque parece la única solución a tanto dolor (vv. 115-116). Al contrario de lo que acontece en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, donde Fileno consigue matarse porque queda solo, Torino no podrá cumplir con su intención merced a la aparición del amigo Guillardo y, luego, de Quiral, quienes se preocupan por su salud, viéndolo tan deprimido, y deciden ayudarlo. Pese a esas buenas intenciones, los dos pastores no saben entender la causa del dolor de Torino y hacen hipótesis bastante ridículas:

GUILLARDO Yo creo que tiene heridas extrañas (...)  
quiça l'a mordido perro dañado  
o qualq'animal o lobo rabioso (...)  
o es el demonio que anda con él  
o qualque desastre que tiene el ganado.  
O si con su amo quiça si ha reñido. (...)  
Oyes, Quiral, allegate acá.

QUIRAL Míafé, Guillardo, yo ya me yua allá  
que bien ha buen rato lo tengo en mente.

GUILLARDO Pues yo te he llamado por fazer tu ruego  
que vengas a ver tu amigo Torino,  
que aqui le he hellado tan fuera de tino  
que dize que s'arde en brasas de fuego.

QUIRAL Quiça habrá perdido o choto o borrego  
y está maldiziendo la res que lo cria. (...)

GUILLARDO Y aun tengo sospecha quiça qu'está enfermo. (vv. 121-165)

No obstante Torino intente explicar el mal que lo aflige, los dos amigos siguen sin entenderlo, en particular Guillardito quien se demuestra más ingenuo que Quiral. Ambos están convencidos de que hay algún espíritu maligno que se ha apoderado del cuerpo de Torino o bien que toda esa tristeza depende de algo relacionado a la vida pastoril, por ejemplo la falta de forraje para el ganado y la pérdida de los cultivos. Por fin, Torino dice claramente que sufre por Benita y Quiral le hace la siguiente pregunta, manifestando su perplejidad ante las paradojas que caracterizan el sentimiento amoroso del amigo:

Pues si esta que digo tanto es hermosura  
que basta alegrarte con su ferrosura  
e basta dar vida a qualquer criatura  
e mas como dizes qu'es tan virtuosa,  
pues date reposo, reposa, reposa,  
si assi como dizes tan fuerte la quieres,  
siendo ella tal, dime porqué mueres,  
siendo tu llaga en si gloriosa? (vv. 240-247)

Quiral no entiende por qué Torino debe gastar su vida detrás de una mujer tan ingrata e intenta persuaderlo para que se libre de una frustración tal insensada. Sin embargo, se da cuenta de que no hay ninguna reacción por parte del enamorado, quien se siente hasta honrado de sufrir por amor. Así, Quiral decide ignorarlo («Miafé, pues quédate con tu dolor/pues tú te lo quieres y quejas tu mal» vv. 264-265) y empieza a explicar a Guillardito de qué mal se trata, ya que todavía no lo tiene entendido. Sigue un diálogo en que el conocimiento del proceso amoroso por parte de Quiral (cuyas palabras reflejan perfectamente la filosofía del amor de la época) se opone a la ingenuidad e ignorancia de Guillardito:

QUIRAL Un mal es que s'entra por medio los ojos  
e vase derecho hasta el corazón,  
alli en ser llegado se torna affición  
e da mil pesares, plazeres y enojos,  
causa alegrías, tristesças, antojos,  
haze llorar y haze reyr,  
haze cantar y haze plañir. (...)  
Amor es, Guillardito, que da mas afan  
de pena crecida y ansiosas fatigas.  
GUILLARDO Pues ¿cómo se sana quillotro tan fuerte?  
Dalde triaca, yo la traygo en mi esquerro.  
QUIRAL No es buena, modorro, que si es verdadero

no tiene salud jamás sin la muerte. (...)

GUILLARDO O dolo al fuego, ¿es hembra o es macho,  
o es duen de casa o qualque abejón?

QUIRAL Es cosa que nace de la fantasia,  
y pónese enmedio dela voluntad,  
su causa primera produze beldad,  
la vista la engendra el corazón la cria,  
sostienela viua penosa porfia,  
dale saluda dudosa esperança,  
si tal es qual deue no haze mudança,  
ni alli donde está nunca entre alegria.

GUILLARDO O yo no t'entiendo o no sé que s'es  
ni es esso ni essotro, ni es cosa ni al,  
tú dizes qu'es bien, tú dizes qu'es mal,  
no está del derecho ni está del enues  
no dexa viuir, ni mata tampoco. (...)

TORINO Guillardo, Guillardo, mi mal es c'adoloro  
d'amor a Benita porqu'es mi señora,  
mi vida la quiere, mi alma l'adora  
y ella me trata peor que a su moro. (vv. 288-355)

Se puede ver que los tres personajes son muy distintos el uno del otro: Torino es el pastor estilizado que expresa sus sentimientos igual que los amantes cortesés, Guillardo es el simple que desconoce el amor y al cual le resulta difícil de entender lo que es, Quiral tiene el papel de mediador entre el mundo idealizado y el rústico, de hecho, es de notar que emplea bien el lenguaje cancioneril para hablar del amor, bien el sayagués para los asuntos relacionados con la vida pastoril.

En la escena sucesiva aparecen Benita e Illana y se abre una despiadada contraposición entre el amador cortés y la «dame sans merci», quien no tiene ninguna intención ni de satisfacer los deseos de Torino ni de compadecer su pena:

A mi no me plaze tu mal por mi vida  
assi como dizes según se t'antoja  
tu pena y seruicio en todo me enoja  
pues dexate dello y tener m'as seruida;  
a esto que digo razón me combida  
a mi honestidad que da inconuenientes  
que nunca yo miré el mal que tu sientes  
porque aun que más sea mi estado lo olvida.  
Pues dexa, Torino, esta querella (...)  
pues tu vanidad m'aprieta y obliga  
a tenerte omizillo y estar enojada  
por ver tu porfia tan importunada  
que no puedo menos de serte enemiga.

Pues creeme, pastor, e haz lo que digo  
e quédate a dios con tu compañía. (vv. 424-521)

Dicho esto, la pastora se va, dejando a Torino con su dolor. Quiral le sugiere que busque a otra «zagala ygal de Benita» (v. 578) y añade que puede estar contento y orgulloso solamente por haber tenido la fuerza de confesar sus sentimientos. Descubrimos que él ha sabido explicar bien los rasgos del amor y los efectos porque él también está enamorado, precisamente de Illana:

C'ansi hago yo la pena e dolor  
que passo e padezco por causa de Illana  
la llaga es muy grande mas es tan ufana  
que quanto más peno mi gloria es mayor,  
el mal que me crece faltarme fauor  
pues nadie lo alcança por ser ella tal  
tan grande es el bien quan grande es el mal  
porque esta es la ley perfecta de amor. (vv. 600-607)

Siguen algunas consideraciones sobre el poder que la mujer ejercece sobre la voluntad del hombre que es tan fuerte que él puede hasta matarse para satisfacer los deseos de la amada. Los dos pastores llegan a la conclusión de que no hay experiencia tan honrada como ser un siervo de amor, a pesar del sufrimiento inconmensurable que tal condición implica. El hecho de amar y de servir fielmente a una mujer, por muy despiadada que sea, compensa todo el dolor y la frustración. De esta manera es posible entender las palabras de Torino:

Pues quiero penando muriendo viuir,  
quiero cantar, llorar e reyr,  
quiero plañir, baylar e quexar,  
quiero sufrir, gritar e callar,  
quiero por fuerça de grado seruir. (vv. 627-631)

La reiteración del verbo “querer” hace hincapié en la libre elección del sujeto, quien no pudo sustraerse del enamoramiento y que, al final, lo acepta merced a la ayuda del amigo Quiral. Torino ha realizado que desea dedicarse solamente a Benita para toda su vida, sea lo que sea. La égloga se cierra de una manera positiva y con el tradicional villancico, donde los protagonistas cantan sobre el amor y en el cual viene a

confermarse otra vez la idea de que la fuerza amorosa sojuzga a todo el mundo, que nadie puede huir, tampoco los pastores, *omnia vincit amor*.

## 7.2 *Égloga Pastoril*

La segunda pieza anónima en que nos vamos a detener ahora fue escrita por un valenciano alrededor de 1520<sup>116</sup>. Los personajes principales son cuatro pastores y el encantador Llorente, cuyo papel puede relacionarse sin duda con la figura de la alcahueta Celestina.

La parte inicial de la égloga hace referencia a algunos hechos que tuvieron lugar en Valencia relacionados, según Crawford, a «the escape of the city from the dangers of plague and from a threatened incursion by a Moorish fleet»<sup>117</sup>, sobre los cuales preferimos no profundizar más, bien por la falta de conocimiento histórico, bien porque la acción no es muy clara, de hecho el autor añade una «Desculpa de la obra» después del villancico final, en la que pide perdón por la confusión que se ha producido en algunas escenas de la égloga. Por tanto, creemos que es más oportuno dedicarnos a la segunda parte del drama en que cada pastor cuenta sus desgracias sentimentales, buscando un poco de consolación en la amistad.

El primero que toma la palabra es Perantón, quien fue dejado por Llorente a causa de otro hombre:

Dios te conserue tus bienes,  
y en plazeres  
se te conuierta tristura;  
nunca tengas amargura  
ni pasión por las mugeres (...)  
y hame fecho el mayor engaño  
quen el mundo nunca vi:  
que palabra auíamos dado  
y ygalado,  
yo y el padre desta hembra (...)  
y eneste medio ha tomado  
de callado,  
amores nuevos con otro. (...)  
¡O triste de mí, perdido,  
dolorido,

---

116 La edición a la cual hacemos referencia para el análisis está contenida en *Teatro español del siglo XVI*, ed. Urban Cronan, Madrid, Fortanet, 1913, tomo I, pp. 332-365.

117 1975, p. 71.

nunca fue tal sinrazón! (vv. 456-512)

Es muy natural razón  
a sinrazón:  
que la que hombre quiere y ama,  
aquella mas le dessamaa  
y le da mayor valdón. (vv. 551-555)

Juan Melenudo desahoga la frustración causada por la amada Juana, quien lo ha rechazado («Dixome que me tornasse/por donde venido auia» vv. 574-575); el verdadero protagonista de la égloga es Climentejo, el cual descubre que el amigo Gil Calvo se ha casado con su querida Ximena. Así comenta la noticia:

¡O triste de mí, cuytado,  
lazerado,  
pastor de gran desventura!  
No me bastará cordura,  
moriré desesperado.  
En pensar quanto esperado,  
apassionado,  
pensando casar con ella,  
y ahora moriré por ella,  
pues ventura no ha bastado (...)  
¡Déxame, quiero morir  
por salir  
de tan ásperas fatigas! (vv. 676-693)

Juan Melenudo le da un consejo, que procede del *Remedia Amoris* de Ovidio y que conocemos bien, o sea que se dedique a otra mujer porque «para un claué sacar,/otro ha menester hincado» (vv. 709-710), pero Climentejo replica que ya ha mirado a muchas pastoras y que ninguna de ellas puede igualar a su amada, por tanto, será imposible olvidarla. Entonces, el amigo empieza a tener la sospecha de que, en realidad, el pobre enamorado está hechizado porque no puede ser que un hombre se queje tanto por amor (nótese el tópico del pastor bobo que no tiene idea de la fuerza de los sentimientos). Decide llamar a Llorente, el encantador, quien promete que salvará a Climentejo, librándolo de las cadenas que lo tienen cautivo (vv. 821-825). La escena sucesiva es bastante ridícula, ya que Llorente se ufana de su poder mágico, enumerando todos los improbables hechizos que ha hecho, por ejemplo, la separación del mar en dos partes (¡tal y como hizo Moses!), la cuenta de los granitos de arena, la matanza de dos

mil ballenas, la transformación del sol en luna y del macho en la hembra y, para concluir, dice que ha sanado «más de veynte/deste mal de bien querer» (vv. 874-875). Describe los efectos que su magia tendrá sobre Ximena y echa a Climentejo un unguento milagroso que le devolverá la estabilidad emotiva:

Y mira con deuoción  
ques razón,  
las medicinas que traygo,  
que aunque ella sea hijadalgo,  
le entraran al coraçón;  
y un unguento muy famoso  
y precioso,  
con que te untes las cejas,  
que a mugeres y aun ouejas  
les parecerás gracioso; (...)  
questo te basta guarir,  
aunque estés más afligido. (...)  
Y agora, pues te has untado  
y encantado,  
leuantate, si quisieres,  
y verás que tu mal hado,  
como Dios te ha tornado  
engasajado y plazer. (vv. 931-971)

El villancico final celebra el éxito de Llorente, el único hombre que ha conseguido hasta ahora vencer el amor, gracias a sus artimañas; además, se anuncia que los papeles de Climentejo y de Ximena se han invertido, puesto que ahora es ella que está enamorada del pastor, quien la desdenea.

En resumen, esa égloga presenta dos situaciones distintas, una tiene que ver con la historia de Valencia, mientras que la otra pone en escena los tópicos literarios en boga en aquella época (desde el mal de amor al personaje celestinesco). Sin embargo, Crawford<sup>118</sup> hace notar que esa pieza es importante por ser una de las primeras imitaciones valencianas del teatro castellano, pese a la falta de coherencia interna. Es el testimonio de la progresiva extensión de las obras de Encina en las cortes más prestigiosas y en aquellas ciudades que se convertirían en los puntos de referencia para el arte teatral, tal y como Valencia. El hecho de que la égloga acaba con el asombroso triunfo sobre amor es probable que tenga que ver con el contexto de la representación, a

---

118 1975, p. 71.

saber, con la celebración de un evento muy positivo del cual había que excluir todos epílogos tristes o, encima, trágicos. Sabemos bien que, en realidad, nadie podía contra amor y que se condenaba el uso de los hechizos con el fin de poner remedio a las penas del enamorado infeliz, pero, al fin y al cabo, se trata de un drama bastante primitivo desde el punto de vista de la forma y del contenido, el mismo autor se disculpa por las faltas estilísticas, por lo tanto la variación del tópico *omnia vincit amor* puede relacionarse bien con la inexperiencia del escritor, bien con la necesidad de insertar una figura cómica (Llorente) para terminar felizmente la pieza sin complicar demasiado la trama, adaptándola así a un público que tenía que acostumbrarse aún a las representaciones profanas renovadas por Encina y que, probablemente, exigía un teatro que creara pura y simple diversión.



### 7.3 Apéndice

#### *Égloga de Torino*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	ESPACIO
1	Torino	∅	Campo
2	Torino, Guillardo, Quiral		
3	Torino, Benita, Illana, (Guillardo, Quiral)		
4	Torino, Guillardo, Quiral		
Villancico nº1	Los tres pastores		
Villancico nº2	Torino y Guillardo		

#### *Égloga Pastoril*

ESCENA	PERSONAJES	TIEMPO	ESPACIO
1	Pastores, Ana, Ysabel, Maria	∅	Valencia/Campo
2	Peranton, Juan Melenudo, Gil Bras		
3	Clementejo, Juan Melenudo		
4	Clementejo, Juan Melenudo, Vicario		
5	Clementejo, Juan Melenudo		
6	Clementejo, Juan Melenudo, Llorente		
Villancico	*		

\* Se desconoce quien canta el villancico.

## CONCLUSIÓN

Los ejemplos del *corpus* estudiado vienen a confirmar que el amor es el tema central del teatro prerrenacentista y que es posible distinguir dos etapas, la primera, que coincide con los últimos años del siglo XV, presenta una estrecha relación con los cánones tradicionales del amor cortés, el protagonista de la égloga suele estar enamorado de «la belle dame sans merci», quien siempre lo desdeña. Los tópicos cancioneriles impregnan los parlamentos, la mujer es hermosa y perfecta porque imagen de Dios, el enamoramiento nace a primera vista porque los ojos femeninos emanan algunos espíritus que cautivan al hombre «mártir de amor», el sentimiento amoroso es a la vez doloroso y placentero. En cambio, la segunda etapa, que va desde los primeros años del Quinientos hasta 1530, incorpora también numerosos elementos procedentes de Italia y otros propiamente renacentistas, por ejemplo los tópicos del amor neoplatónico, que anticipan la sucesiva producción literaria en la que se situará Garcilaso de la Vega. En esas obras hay personajes que expresan intensamente la frustración sentimental hasta suicidarse (Fileno), figuras mitológicas (las ninfas), *deus ex machina* paganos (Venus, Mercurio), se describen los paisajes bucólicos, además, los nombres derivan a veces de personas reales (Torino y Benita) y hubo quien decidió introducir en las piezas unos cuantos rasgos de la comedia humanística y de la ficción sentimental (Urrea, por ejemplo).

Los tópicos que hemos podido apreciar en los textos, tal como *omnia vincit amor*, *anima animat ubi amat*, la mirada y los espíritus vitales que desencadenan el enamoramiento, la mujer cruel, la distinción entre el buen y mal amor, la vivencia en y por el ser amado, la lista de los remedios contra el sufrimiento amoroso, etc. proceden todos de la lírica cancioneril que, a su vez, abarca las teorías de una pluralidad de filósofos y de intelectuales, desde Platón a Aristóteles, desde Ovidio a los poetas árabes, desde los Padres de la Iglesia (San Pablo, San Agustín, Hugo de San Víctor, San Buenaventura...) a los estilnovistas, desde Petrarca a los trovadores. Todos ellos teorizaron sobre el amor, bien pagano, bien cristiano (la *caritas*), y contribuyeron a la creación del canon cortés, el cual es una encrucijada de tradiciones populares y de

complejos conceptos filosóficos.

Se ha podido constatar que la égloga fue el género más empleado por los dramaturgos de la época prerrenacentista, en particular, la variante profana en la cual se desarrollaba la temática amorosa de la *recuesta*. En primer lugar, hemos visto que la forma eglógica fue elegida por su carácter versátil que consentía numerosas experimentaciones estilísticas, las que le confirieron una identidad excepcional dentro del universo literario, además, tenía origen latino (Virgilio) y eso permitió bien de convertirla en representación, bien de adaptarla al gusto del público cortesano. De hecho, el carácter *activum* o *drammaticum* de las *Bucólicas* virgilianas, debido a la presencia de diálogos, empujó los escritores a emplearla por primera vez como género teatral y la filiación con Virgilio le confirió prestigio, de ahí que se pudiera ponerla en escena en los palacios sin correr el riesgo de que fuera despreciada porque clasificada como “género vulgar”. Es más, el contacto con los paisajes bucólicos (el *locus amoenus*) y con la comicidad rústica devolvía un poco de paz y serenidad a los espectadores, ya que la fase de transición desde la Edad Media al Renacimiento había producido inquietud e incertidumbre: al igual que los pastores en escena, la aristocracia sentía nostalgia por la mítica Edad del Oro, donde todo era perfecto y estable, muy al contrario de los años que estaban viviendo.

Los dramaturgos prerrenacentistas no se inspiraron solamente a las églogas de Virgilio, sino también a algunos géneros pastoriles tradicionales que habían empezado a surgir durante la Edad Media: en Castilla hubo una rica producción de *pastorelas*, un género trovadoresco que trataba de un caballero que requería de amores a una pastora, y de *serranillas* donde se narraba el encuentro amoroso de algunos nobles con una serrana (o mujer de la sierra) a los cuales les pedía una recompensa; en Galicia existían las *cantigas*, en las cuales una doncella enamorada y desdichada se dolía por la infidelidad de su amante.

Hemos intentado demostrar que fue Juan del Encina el primero que dignificó el género pastoril castellano y que contribuyó en larga medida al nacimiento de la égloga dramática y a la creación del teatro moderno español. En una palabra, ese autor concretizó el pasaje del teatro ritual, de ceremonia, a un arte profesional y desligado de la liturgia. Lo admirable es que él no se limitó a dar mayor prestigio sólo al género

pastoril, sino también a las figuras que lo poblaban, o sea los pastores, quienes solían tener un papel marginal en las representaciones religiosas, tal como el *Quem quaeritis?* y el *Officium pastorum*, o bien grotesco en los dramas religiosos más secularizados que se escenificaban en las cortes. El nuevo interés antropológico renacentista, que devolvía la dignidad al hombre, tras muchos siglos de submisión a Dios, desembocó en un sentimiento de igualdad social y permitió a Encina ensalzar a los personajes rústicos, convirtiéndolos en los protagonistas de sus églogas y a los cuales otorgó la posibilidad de enamorarse, porque no diferían de los otros seres humanos. Al principio el pastor era una figura muy sencilla que se transformó poco a poco en un personaje con individualidad propia, capaz de percibir y analizar lo que sentía para sus adentros. Encina complicó gradualmente también las intrigas y la estructura de las piezas, introduciendo peripecias, figuras nuevas (galanes, damas, alcahuetas) y eliminando otras (como Amor que pasó de ser una divinidad en carne y hueso a una pura abstracción), ensanchó el número de los versos hasta más de dosmil, añadió un argumento inicial e intercaló escenas cómicas para suavizar la tensión que se había venido a crear en la trama. No obstante, Encina no fue un revolucionario *tout court* puesto que tradición e innovación siempre viajaron a la par en sus obras: bien el género, bien las temáticas que él empleó para la creación de su repertorio remontaban a las épocas anteriores. Pese a este compromiso entre lo viejo y lo nuevo, queda patente que él dio un contributo epocal al avanzamiento del arte dramático y que puso algunas bases importantes para el futuro teatro áureo.

Los demás cultivadores prerrenacentista del género eglógico dramático imitaron *grosso modo* a Juan del Encina, aunque algunos personalizaron el propio arte teatral, por ejemplo Lucas Fernández y Diego de Ávila se dedicaron a la sátira de los estamentos sociales, Pedro Manuel de Urrea quiso que sus piezas transmitieran una moraleja al final al igual que la comedia humanística, el anónimo autor de la *Égloga de Torino* insertó unos elementos procedentes de las églogas italianas, por ejemplo el hombre-pastor que alcanza una dimensión espiritual, el amor todopoderoso que supera a Dios porque es la única fuerza que consigue sumeter al ser humano, la hipótesis de suicidio que simboliza el derecho a elegir el momento de la propia muerte sin tener miedo a la ira divina, el bucolismo, etc.

Se ha podido notar que el género pastoril en Italia se desarrolló más rápidamente que en Castilla gracias al ambiente culturalmente abierto y poco aplastado por la ingerencia eclesiástica, la cual influía muchísimo en la creación artístico-literaria española. La égloga alcanzó el apogeo con Garcilaso de la Vega, pero ya no es posible hablar de tipología dramática, puesto que la égloga lírica garcilasiana carecía del elemento *activum* o *drammaticum* que había caracterizado las *Bucólicas* virgilianas y las piezas de la generación de Encina. El género pastoril teatral fue a poco a poco desapareciendo para dejar espacio a la comedia y a la tragedia, las cuales reflejaban los gustos de la nueva época que estaba a punto de comenzar, pero eso no supuso la extinción de lo pastoril que, más bien, se incorporó a otros géneros (novela, poesía, comedia, tragedia, autos, entremeses) de modo que fue destinado a sobrevivir aún por muchas décadas.

En resumida cuentas, este recorrido por el teatro prerrenacentista nos ha permitido bien estudiar el nacimiento de un arte dramático tan prestigioso como el español, bien detenernos en el sentimiento más noble de todos, a saber, la pasión amorosa, sobre la cual los seres humanos se interrogan desde siempre sin conseguir ninguna respuesta definitiva. Es precisamente ésta la magia de la literatura, o sea la capacidad que tiene para acercarnos a cuestiones milenarias, para emocionarnos y para iluminar nuestro camino o hasta nuestra entera existencia. No elegimos por casualidad un tema tan complicado y a menudo oscuro como el amor, en realidad, sentíamos la necesidad de indagar sobre sus mecanismos y su inmenso poder con el fin de aprender algo más y enriquecernos interiormente. Esta investigación nos ha proporcionado algunas respuestas y, sobre todo, muchas emociones porque es increíble poder reconocernos en las palabras de hombres existidos hace mucho tiempo y realizar que numerosas expresiones o refranes que empleamos hoy en día, cuando hablamos de amor, proceden de la filosofía antigua. El presente trabajo no representa solamente el acto final de la carrera universitaria, sino también ha sido la ocasión para acrecer nuestro modesto conocimiento, para comparar nuestras experiencias con las de otras personas, reales o ficticias que fueran. En particular, ha sido una grande oportunidad para sondear un sentimiento inmenso, que es a la vez dulce y amargo, que revoluciona prepotente y constantemente nuestra vida, que siempre será el motor de nuestros deseos y

de nuestras acciones y contra el cual nada puede, ni siquiera la razón, porque él todo lo vence. *Omnia vincit amor.*

## BIBLIOGRAFÍA

APARICI LLANAS, María del Pilar, *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI*, Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 1968.

AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel, «La transformación por amor en una farsa de Lucas Fernández», *VIII Jornada de teatro clásico*, Almagro, 1994, p. 1-11.

ÁVILA, Diego de, «Égloga interlocutoria», en *Teatro Renacentista*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Colección Austral, 1990, p. 65-111.

BEYSTERVELDT, Antony Van, *La poesía amatoria del siglo XVI y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972.

CANAVAGGIO, Jean, «La poesía a finales de la Edad Media», en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1994, tomo I, p. 205-210.

CANAVAGGIO, Jean, «Nacimiento del teatro», en *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1994, tomo II, p. 92-96.

CANET VALLÉS, José Luis, «Introducción», *La égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Anexos de la Revista Lemir, 2003, p. 1-5.

CANET VALLÉS, José Luis, «Introducción», *Penitencia de amor*, Valencia, Anexos de la Revista Lemir, 2003, p. 1-5.

CANET VALLÉS, José Luis, «La evolución de la comedia urbana hasta el Index prohibitorum de 1559», *Criticón*, 51, 1991, p. 21-42.

CANET VALLÉS, José Luis, «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio Amoris*) en la educación medieval», *Lemir*, nº 8, 2004, p. 11-18.

CAÑETE, Manuel, «Prólogo», *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, Madrid, RAE, 1867, p. LXXI-CVII.

CAPELLANO, Andrea, *De Amore*, Biblioteca dei Classici italiani di Giuseppe Bonghi, 1996,  
[http://www.classicitaliani.it/ducento/Cappellano\\_De%20amore\\_ita.htm](http://www.classicitaliani.it/ducento/Cappellano_De%20amore_ita.htm) (02/02/2013)

CRAWFORD, James Pyle Wickersham, *Spanish Drama Before Lope de Vega*, Westport, Greenwood Press, 1975.

CRAWFORD, James Pyle Wickersham, *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1915.

CRISTÓBAL, Vicente, «Las églogas de Virgilio como modelo de un género», en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2002, p. 23-56.

CRONAN, Urban, «Égloga pastoril» (anónima), en *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Fortanet, 1913, tomo I. p. 333-365.

DEYERMOND, Alan, *Historia de la literatura española: la Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973, tomo I.

DÍEZ BORQUE, José María, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.

DURÁN, Diego, «Égloga Nueva», en *Teatro español del siglo XVI*, ed. Urban Cronan, Madrid, Fortanet, 1913, tomo I, p. 367-380.

EGIDO, Aurora, «Sin poéticas hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, nº 30, 1985, p. 43-76.

ENCINA, Juan del, *Teatro Completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2008.

FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.

FERNÁNDEZ, Lucas, «Introducción», *Teatro Selecto Clásico*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Escelier, 1972, p. 9-38.

FERRER VALLS, Teresa, «El erotismo en el teatro del primer Renacimiento», *Edad de Oro*, IX, 1990, p. 1-28.

FERRER VALLS, Teresa, «La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI», Congreso Internacional *Teatro spagnolo e italiano del Cinquecento*, 1991, p. 1-21.

GARCÍA BERMEJO, Miguel, «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», *Hápax*, nº 1, 1997, p. 55-64.

GIMENO, Rosalie, «La Égloga de Plácida y Vitoriano y los temas de la segunda época de Juan del Encina», en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 1, tomo I, p. 480-484.

GÓMEZ MORENO, Ángel, «La teoría teatral en la Edad Media», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, p. 86-132.



HERMENEGILDO, Alfredo, «Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español», *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 53-75.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro Renacentista*, Madrid, Colección Austral, 1990.

LÓPEZ BUENO, Begoña, «Presentación. La égloga, género de géneros.», en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2002, p. 9-22.

LÓPEZ MORALES, Humberto, «Juan del Encina y Lucas Fernández», en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, p. 170-189.

LÓPEZ MORALES, Humberto, «Hacia la secularización del teatro: la figura del pastor en Encina y Fernández», en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 1, tomo I, p. 476-480.

MAIRE BOBES, Jesús, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, n° 11, 1997, p. 45-78.

MANCHO, Ricardo Rodrigo, «La teatralidad pastoril», en *Teatro y prácticas escénicas*, dirección de Juan Oleza, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, vol. 1. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/> (02/02/2013)

MENÉNEDEZ PELAYO, Marcelino, «La novela pastoril», en *Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, 1905, tomo I, cap. VIII.

MENÉNEDEZ PELAYO, Marcelino, «Égloga de Torino» (anónima), en *Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, 1907, tomo II, p. 67-73.

MONTERO, Juan, «La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543)», en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2002, p. 183-206.

MORATÍN, Leandro Fernández de, «Prólogo», *Orígenes del Teatro Español*, Biblioteca Virtual Universal, 2005, tomo I, p. 10-12. <http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=131940> (02/02/2013)

OLEZA, Juan Simó, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia: el universo de la égloga», en *Teatro y prácticas escénicas*, dirección de Juan Oleza, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, vol. 1. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas-0/html/> (02/02/2013)

OVIDIO, *El arte de amar, Remedios de amor*, traducción y edición de Antonio Ramírez

de Verger, Madrid, Espasa Calpe, 2007.

PARÍS, Juan de, «Égloga nueueamente compuesta», en *Teatro español del siglo XVI*, ed. Urban Cronan, Madrid, Fortanet, 1913, tomo I, p. 391-414.

PARKER, Alexander, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 25-63.

PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ, Milagros, «La poesía en el siglo XV. El teatro», en *Manual de literatura española*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1981, tomo I, p. 626-636.

PEDRAZA, Felipe y RODRÍGUEZ, Milagros, «Los géneros dramáticos en el siglo XVI», en *Manual de literatura española*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1981, tomo II, p. 265-287.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2003.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La égloga dramática», en *La égloga*, ed. Begoña López Bueno, Encuentros Internacionales sobre poesía del Siglo de Oro, Universidad de Sevilla, 2002, p. 77-90.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Trayectoria e irradiación del teatro de Juan del Encina», en *Teatro*, ed. Alberto Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. IX-XXIII.

ROHLAND, Régula, «Questión de Amor (1513), La tarea que asigna al lector y sus implicaciones, a partir de la égloga que incluye», *Actas*, nº 10, 1989, p. 533-541.

SALOMON, Noël, *Lo villano en el siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en *Historia del teatro en España*, ed. José M.<sup>a</sup> Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, tomo I, p. 157-195.

SURTZ, Ronald, «El teatro en la Edad Media», en *Historia del teatro en España*, ed. José M.<sup>a</sup> Díez Borque, Madrid, Taurus, 1983, tomo I, p. 63-65.

URREA, Pedro Manuel, *La égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. José Luis Canet, Valencia, Anexos de la Revista Lemir, 2003, p. 1-22.

URREA, Pedro Manuel, *Penitencia de amor*, ed. José Luis Canet, Valencia, Anexos de la Revista Lemir, 2003, p. 1-49.