



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

## **PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**Surgimiento y evolución del texto dramático  
de temática amorosa:**

**JUAN DEL ENCINA**

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS  
(LETRAS ESPAÑOLAS)**

**PRESENTA**

**MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ**

**ASESORAS**

**DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO  
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)**

**DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA  
(FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS)**

**MÉXICO, D.F. AGOSTO, 2013**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**A mi abuela María Luisa, R.I.P.**

**A Venus, dea graciosa, que favoreció esta mi empresa**



Agradezco:

Al programa de becas de posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, sin cuyo apoyo esta investigación no hubiera sido posible.

A mis tutoras: Dra. Leonor Fernández Guillermo y Dra. María Teresa Miaja de la Peña.

A mis lectores: Dr. Aurelio González, Dr. Axayácatl Campos y Dra. Nieves Rodríguez Valle.

Al Dr. Joseph Snow por su colaboración para obtener el material necesario para realizar esta tesis.

Al Dr. Aurelio González por sus numerosos consejos y ayudarme a definir la espacialidad.

Al Dr. Alejandro Higashi por su ayuda con el análisis del aparato didascálico de esta investigación.

A mi abuela que me enseñó a ser una *mujer divina*, que me heredó su amor por la poesía, que fomentó mi amor al teatro, que me escuchó y me escucha en todo momento. Gracias porque sin tu presencia en mi vida no sería la persona que soy hoy.

A mi abuelo por todas esas tardes en la cocina en que me escuchó leer incesantemente a Juan del Encina, por su paciencia y su gusto por los versos de mi poeta. Gracias por darle sentido y propósito a mi existencia.

A Nieves por acompañarme en cada paso, por las “églogas nuevamente trobadas”, por las horas en la escalera, por sus sabios consejos, por sus refranes y refraneros, por sus respuestas siempre ingeniosas, por la vida compartida y por tantas otras cosas que no hay palabras suficientes para expresarlas. Gracias por ser y estar en mi vida.

A mis sobrinos Alfredo y María, por llenar de juegos y sonrisas cada momento de mi vida. Gracias por llenarme de amor y de vida.

A mi familia que nunca ha dejado de creer en mí y mis sueños. Gracias por el apoyo constante.

A Tere por llenar el espacio que de pronto se me quedó vacío. Gracias por cuidarme en todo momento.

A Leonor porque sin ti le faltaría consonancia a mi vida. Gracias por compartir conmigo el amor del Poeta y de los versos.

A Aurelio por toda una vida de recuerdos y un presente de consejos. Gracias por tu fe en mí y la motivación que me hace ser mejor cada día.

A Ari que, tanto de cerca, como de lejos, ha sido, es y será siempre la mejor de las amigas. Gracias por los años compartidos, por los instantes vividos y por la perseverancia, que al final siempre alcanza.

A César, mi confidente, mi hermano, mi amigo, el narrador constante de nuestras ‘fazañas’. Gracias por hacer nuestra realidad tan hermosa como tus novelas.

A Luis, mi compañero de aventuras, de literatura y de música. Gracias porque siempre tienes la nota perfecta para completar la sinfonía de mi vida.

A mis amigos de Letras: David, Adam, Ana y Jorge por las bromas intelectualmente insoportables, por los estacionamientos y la complicidad. Gracias por hacer que mi vida sea cada día más ñoña en la aspiración compartida por la erudición.

Y, especialmente, a la armonía del otoño que resemantiza conmigo cada instante y vuelve el amor no sólo el tema central de esta investigación, sino de mi vida. Gracias por hacer que la teoría cobre vida.



“La grandeza de vuestras hazañas dinas de  
inmortalidad muy altos y muy poderosos Reyes,  
despierta las lenguas de los dormidos coraçones  
y no dexa tener sufrimiento para que puedan  
callar aún los que hablar no saben”

Juan del Encina





# ÍNDICE

Introducción .....	11
I. Profanización de la égloga .....	21
1. Introducción de un nuevo contexto socio-cultural: el Renacimiento .....	21
2. La concepción del amor .....	24
3. La producción dramática española en la Edad Media a finales del siglo XV .....	29
4. Estructura de la égloga devota española tardomedieval .....	34
II. Texto dramático: género y temática .....	43
1. Género .....	43
2. Temática .....	49
III. Técnica creativa en el texto dramático .....	73
1. Estructura .....	73
2. Personajes .....	86
2.1 El pastor .....	87
2.1.1 Rasgos configuradores .....	88
2.1.2 Tipología .....	93
2.1.2.1 Enfermo de amor .....	93
2.1.2.2 Amante .....	96
2.1.2.3 Asociado a las necesidades corporales .....	97
2.1.2.4 Introdutor .....	98
2.1.2.5 Mujeres .....	99
2.2 El cortesano .....	104
2.2.1 Escudero .....	104
2.2.2 Caballero .....	106
2.2.3 Mujeres .....	111
2.2.4 Personaje bajo .....	112
2.3 Amor .....	113
3. Espacio .....	116
Conclusiones .....	125
Bibliografía .....	127
Apéndice: Vigilia de la enamorada muerta .....	133



## INTRODUCCIÓN

Hacia finales del siglo XV, hay un cambio en la concepción que se tiene en España de los textos dramáticos, este cambio se concreta en la obra de Juan del Encina, considerado el padre de la escena castellana, pues, desde su *Cancionero* de 1496, se puede ver que, a partir de obras insertas en la tradición medieval del rito litúrgico, Encina comienza a integrar rasgos que se alejan de lo religioso para adentrarse en el terreno de lo profano, y la evolución que su obra presenta se da no sólo en la temática sino en la estructura misma del texto, incrementando los elementos de teatralidad ligados a la representación.

Es importante tomar en cuenta la ideología en torno a la construcción de estas obras, esencialmente dos sistemas de creencias: el religioso y el cultural.

En cuanto al primero, es importante considerar un evento que afectará no sólo la escena sino toda la producción artística, pues se trata de un cambio en la ideología reinante en la España del siglo XVI: el Concilio de Trento, que comenzará en 1545 y no finalizará hasta 1563.

Como respuesta al cisma que traen como resultado las ideas de Lutero en Alemania, la Iglesia católica se verá forzada a realizar este Concilio con el objetivo de replantear y reafirmar el dogma; España será la mayor defensora de sus propuestas en el periodo conocido como Contrarreforma.

Es importante tomar en cuenta, que el periodo dentro del cual se inserta la producción enciniana tiene lugar antes de que la Iglesia reforme y restrinja la producción artística, pues en él nos encontramos con una producción dramática, a la que llamaremos pretridentina, en la que se permite expresar ideologías que serán prohibidas posteriormente. No es gratuito que gran parte de la

producción de principios del siglo XVI se encuentre, ya para la década de los cincuenta, en los Índices de libros prohibidos<sup>1</sup>.

Se trata, por lo tanto, de textos que se escriben en un marco cristiano, sin embargo, su carácter pretridentino les da la libertad de tratar ciertos temas, que para la segunda mitad del siglo XVI, serán restringidos y censurados por la Iglesia. Aún está permitido, por ejemplo, plantear el suicidio como el único remedio efectivo para la enfermedad de amor; no se ignora que la desesperanza que lleva a este acto es un pecado y condena el alma, pero los personajes pueden decidir condenarse con tal de terminar con el dolor que les causa la pena amorosa; el suicidio en estas obras se trata con seriedad y se plantea como una escapatoria válida, lo que no sucederá tras el Concilio de Trento que exigirá la condena absoluta de dicho pecado.

Encontramos también, en este sentido, la posibilidad de escritura, representación e impresión de obras como la *Égloga de Cristino y Phebea* en que se cuestiona la vocación religiosa y se concede igual valor a la vida mundana, y en la que parece que el dios mitológico Amor, triunfa sobre el dios cristiano. Siguiendo esta línea, también se permite presentar figuras o advocaciones cristianas, a través de equivalentes mitológicos, Júpiter como Dios, o Venus como la Virgen María.

De igual manera, encontramos la utilización y reelaboración de textos bíblicos o litúrgicos en un contexto profano, como sucede con las últimas palabras de Fileno antes de darse muerte que hacen eco de las últimas palabras de Cristo en la cruz, o el fragmento de la “Vigilia de la enamorada muerta”.

En cuanto al segundo sistema de creencias, el cultural, se trata de la llegada a España de las ideas humanistas del Renacimiento. Dentro de la influencia que tiene esta ideología en las obras analizadas podemos encontrar la presencia de los dioses mitológicos ya comentados, pero no sólo esto, hay que resaltar el caso de Amor, por ejemplo, pues es un personaje que existía ya en textos

---

<sup>1</sup> El *Index librorum prohibitorum* es promulgado por Pablo IV en 1559. En este mismo año, la Inquisición española realizará el *Índice espurgatorio* y autos del fe en las ciudades de Valladolid y Sevilla. Por lo menos la *Égloga de Plácida y Vitoriano* aparece ya en este primer índice.

medievales: alegorizado en el *Libro de Buen Amor* y representado como mujer hermosa, símbolo de la tentación, en el *Diálogo entre el Amor y un viejo*; en la obra de Encina, sin embargo, reaparecerá en su construcción mitológica, caracterizándose como Cupido, el niño alado de la Roma antigua. Tenemos, además, la recuperación de la tradición clásica con la influencia clara de Virgilio en cuanto a la temática pastoril y amorosa.

La concepción del amor también se altera con el cambio de ideología, ya no se le da el tratamiento medieval, sino que se vuelve una pasión más humana, se centra el tema en el hombre –se antropocentrista, podríamos decir–, se plantea como una dualidad en la que el amor correspondido se contrapone al amor desgraciado, como veremos en la discusión entre Fileno y Cardonio. Los personajes, además, tienen una voluntad de la que carecían anteriormente, no están marcados por un destino, ni atados a las normas de una sociedad inalterable; en estas manifestaciones literarias, el pastor puede decidir volverse cortesano, el amante acabar con su vida y el ermitaño regresar a una vida de placeres amorosos. En este sentido, cabe tomar en cuenta, la diferencia entre los ejemplos clásicos de muertes por amor y los medievales: Leandro muere víctima de los elementos y Hero se quita la vida para seguirlo, Píramo y Tisbe son ambos suicidas; sin embargo, en el caso de Tristán e Iseo –caso mencionado por Plácida en su discurso–, ambas muertes son por causa natural: Iseo no se quita la vida, muere de tristeza al ver partir a su amado. De esta manera, podemos ver que en la leyenda medieval de Tristán no hay una decisión que lleve a los amantes a la muerte, como sí la había en los casos clásicos, y vuelve a haberla en los textos encinianos.

Otra consecuencia de la ideología antropocentrista que llega con el Renacimiento y que se manifiesta en el teatro de Encina es el protagonismo del personaje del pastor, desligado ya de los oficios litúrgicos, se construye como un personaje capaz de amar, extendiendo así, las posibilidades artísticas de manera que pueden abarcar todos los estamentos de la sociedad; en este sentido se puede también interpretar la aparición de Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, retomando el mundo

creado en *La Celestina* que ya planteaba la posibilidad de volver protagónicos a los personajes bajos de la escala social.

Los historiadores marcan el año de 1492 como el inicio del periodo renacentista en España, si tomamos en cuenta que

el Renacimiento italiano que inicia en Florencia en el *quattrocento*, anticipado en el siglo anterior por los prehumanistas Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio, se despliega en el cuadro grandioso y trágico de acontecimientos violentos de ruptura, de fuertes contrastes en todos los campos –artístico, religioso, filosófico, científico, político y militar–, de transformaciones que sacudieron una visión del mundo que parecía inquebrantable, cimentada *in aeternum* (Rossi 111),

podemos entender que 1492 sea clave para la historia política, cultural y social de España: se toma Granada y, con ello, se da fin a la dominación musulmana; se expulsa a los judíos; Cristóbal Colón llega a América, y se publica la primera gramática castellana, la de Antonio de Nebrija. Es, justamente, en ese año en el que Encina entra al servicio de la casa de Alba, donde desempeñará las actividades de músico, poeta y dramaturgo. Ya para entonces Encina había estudiado –a mediados de la década de los ochenta– en la Universidad de Salamanca.

Encina permanecerá al servicio de don Fadrique de Toledo y doña Isabel Pimentel, Duques de Alba, cinco años, pero ya en 1496 publicará su primer *Cancionero* en el que se incluyen ocho obras dramáticas, seis de temática litúrgica –dos del Nacimiento, dos de la Pasión y dos de Carnaval– y dos de temática amorosa: la *Égloga representada en requiesta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, todas ellas representadas en palacio, ante los Duques. En este primer *Cancionero* podemos ver cómo la evolución que está sufriendo el teatro se muestra en nuestro autor, quien adapta el esquema de sus obras devotas a un nuevo tema: el del poder del amor, uno de los temas centrales dentro del Renacimiento español y que se infiltrará, incluso, en el Barroco.

Hacia 1500, después de haber optado sin éxito a la vacante de cantor de la catedral –otorgada a Lucas Fernández–, Encina se traslada a Italia, de acuerdo con Pérez Priego, “en busca de nuevos horizontes” (Pérez Priego 15), en este país:

Introducido en la corte papal de Alejandro VI, estuvo al servicio de César Borgia y del cardenal Francisco de Lorris. En 1508 recibió de Julio II la dignidad de arcediano de la catedral de Málaga, con lo que a partir de entonces alternaría sus estancias en Italia y en España. En uno de esos viajes, sabemos que representó alguna de sus obras ante la corte romana, concretamente en la casa del cardenal de Arborea. Hacia 1518, como resultado de una crisis religiosa, decide ordenarse sacerdote y celebrar su primera misa en Jerusalén [...] Todavía recibiría Encina el nombramiento de prior de la catedral de León por parte del pontífice León X, a cuya muerte, en 1521, abandonaría definitivamente Italia. En su priorato leonés hubo de pasar nuestro poeta los últimos años de su vida, que se extinguiría hacia finales de 1529. (15)

En cuanto a su producción dramática, la última noticia que tenemos es la de la representación de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* en 1513 en Roma y, aunque su producción seguirá reimprimiéndose en sucesivos *Cancioneros* y sueltas<sup>2</sup>, parece ser que es alrededor de esa época –coincidente con la “crisis religiosa” de la que habla Pérez Priego– que cesará su profesión de dramaturgo.

Para esta investigación, se toman en cuenta las obras de temática amorosa, aquellas en que el conflicto dramático gira en torno al amor profano, y en las que los protagonistas no pertenecen a ninguna otra tradición, ya sea mitológica o caballeresca, religiosa, histórica o épica. El amor se da, entonces, entre personajes que, ya sean pastores o cortesanos, no poseen un referente en la tradición libresca. La producción teatral amorosa de Encina consta de seis obras, en las cuales podemos ver claramente cómo la temática evoluciona, la estructura se complejiza y los personajes adquieren una profundidad que no tenían sus primeros pastores de 1496.

Se analizarán, por lo tanto, seis obras: *Égloga representada en requēsta de unos amores*; *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*; *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder del amor*; *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*; *Égloga de Cristino y Febea*, y *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

En esta investigación se propone hacer un análisis de estos textos para observar las características que los conforman y su evolución desde su surgimiento. Consideramos que no se le ha prestado suficiente atención a este periodo, sobre todo al observarlo desde una perspectiva general que se centre en las características principales de los textos dramáticos como conjunto. La escasez de

---

<sup>2</sup> Suetas: obras impresas individualmente. “Las primeras obras de teatro españolas que se imprimieron *suetas* son del periodo de ‘post-incunables’, es decir 1501-1520 [...] Son todas en cuarto, aunque el número de pliegos varía entre uno y tres” (Cruikshank 278-279)



ediciones y el difícil acceso a muchas de las obras de este periodo es muestra de la falta de estudio que ha recibido este momento literario, a pesar de que, a nuestro parecer, es uno de los más importantes en la historia del teatro español, pues constituye el surgimiento del texto dramático profano que se escribe con el propósito específico de llevarse a la escena.

El objetivo, por lo tanto, es analizar dichos textos dramáticos no de manera aislada sino como conjunto, como eslabones en una cadena evolutiva que los lleva a pasar de la sencillez de las primeras églogas encinianas, aún estrechamente ligadas al modelo del teatro devoto, en que la estructura no es más que un diálogo simple entre pastores; a la complicación de los textos en los primeros ensayos de comedia, en el sentido que se dará al término en el siglo posterior.

Se puede plantear, entonces, la hipótesis de que los textos dramáticos, al profanizarse, comienzan a complicarse, de manera que los personajes ya no son simples entes dialogantes, sino que se cargan de una psicología propia; que la estructura se aleja del simple diálogo para insertar elementos al servicio de tramas más complejas, así como de las necesidades de un público y una escena diferentes a los del teatro devoto.

Se hará, entonces, un análisis de la producción dramática profana de temática amorosa de Juan del Encina, pues es el primer autor que escribe obras con el propósito específico de ser llevadas a escena, en un espacio determinado y con un público específico. Se trata de manifestaciones artísticas cortesanas, pero la representación es su finalidad primaria, ya no se encuentra subordinada a las celebraciones religiosas, los banquetes o las festividades; su objetivo es funcionar como entretenimiento, no ya como doctrina o reafirmación del dogma. Estas obras poseen una estructura que se irá consolidando, en la que se superpone lo literario a lo festivo de las celebraciones que ya tenían elementos de teatralidad en la Edad Media.

El receptor juega un papel importante en la configuración de estos textos-representaciones, pues será a partir de sus gustos que se adaptarán los textos; de esta manera, encontramos una marcada presencia de los duques de Alba en las obras que Encina escribió cuando estuvo a su servicio, dándole,

con esto, una gran importancia al espacio teatral que incluye a sus receptores directos y los involucra en la representación. Si bien, en sus obras posteriores, desaparece el destinatario específico, se sigue manteniendo una estructura y construcción similar, pues el público sigue perteneciendo a la clase noble, las obras se siguen representando en las cortes y palacios, de manera que las características que conforman el teatro de Encina y de la primera mitad del siglo XVI seguirán condicionadas por el gusto de un mismo tipo de receptores, así como por la delimitación del espacio escénico: salas en los palacios reales, ducales, papales, etc.

A pesar de las limitaciones del espacio escénico, podremos observar cómo los textos se van complejizando en cuanto a su estructura con la inserción de mayor número de personajes, el aumento de movimientos de entrada y salida, la aparición y desarrollo de acotaciones que puntualizan la puesta en escena; así como el desarrollo del espacio dramático, tan limitado en las primeras obras y que se volverá sumamente complejo para las últimas, de manera que dentro del espacio de la ficción encontramos una multiplicidad de locaciones donde sucede la acción, construidas a través de los diálogos de los propios personajes. Además, se apreciará la aparición de elementos escenográficos, de vestuario y utilería que configuran no sólo los espacios, sino a los propios personajes y sus transformaciones.

Como se verá, con la entrada de la ideología renacentista y, como consecuencia, la profanización del teatro, se abre una amplia gama de posibilidades, pues ya no es necesario seguir los esquemas bíblicos o litúrgicos. Se crea, entonces, un teatro cuya finalidad es la representación, el entretenimiento, y que para lograrlo echará mano de recursos nuevos, fusionará elementos de las tradiciones anteriores ajustándolos a sus necesidades y se irá volviendo más complejo, más elaborado y más cercano a las necesidades de un público nuevo, con intereses más diversos, que lleva a la creación de una nueva manera de concebir la escena.

Tomando en cuenta estos elementos, podrá observarse el surgimiento y la evolución del texto dramático profano en sus primeros momentos, que son los que sientan las bases para el desarrollo del teatro posterior que dominará la escena en las calles y los corrales.

En el primer capítulo se hace una revisión de los elementos socio-culturales que llevan a la profanización del teatro, específicamente, el Renacimiento y su entrada en España; en este mismo sentido, se analizará la concepción del amor para poder entender cómo este tema entra a la producción de Encina; se planteará, finalmente, en qué estado se encontraba el teatro hacia finales del siglo XV y cómo nuestro autor construyó sus églogas devotas que serán la transición hacia su teatro profano.

En el segundo capítulo, se analizan las obras en cuanto a su género y su temática, es decir, como texto dramático, con el objetivo de observar la introducción de lo profano en el texto dramático español.

En el tercer capítulo, se analiza la técnica creativa de Juan del Encina, tomando en cuenta tres elementos: la estructura, los personajes y la espacialidad, de manera que se puedan apreciar las innovaciones que se presentan y cómo el cambio en la concepción del texto dramático afecta también sus elementos constitutivos.

Se añade un apéndice en el que se analiza con detenimiento la “Vigilia de la enamorada muerta” de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, pues este fragmento muestra explícitamente la profanización de lo religioso, lo que lo constituye como de gran interés para el análisis que presentamos.

Para las citas de la obra de Encina, se sigue la edición de Alberto del Río pues consideramos que es la que contiene un mejor aparato de variantes que nos permiten apreciar los textos con las alteraciones propias de cada edición, desde la más antigua; se señala entre paréntesis los números de verso precedidos de las siglas asignadas a cada obra:

- N1: *Égloga representada en la noche de Natividad.*
- N2: *Égloga representada en la misma noche de Navidad.*
- P: *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor.*
- R: *Representación de la santísima Resurrección de Cristo.*
- C: *Égloga representada en la noche postrera de Carnal.*

- A: *Égloga representada en la misma noche de Antruejo.*
- RA: *Égloga representada en requiesta de unos amores*
- MGP: *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala.*
- PA: *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder del amor.*
- FZC: *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio.*
- CP: *Égloga de Cristino y Phebea.*
- PV: *Égloga de Plácida y Vitoriano.*



# CAPÍTULO I

## Profanización de la Égloga

### 1 Introducción de un nuevo contexto socio-cultural: el Renacimiento.

La ausencia del teatro como manifestación artística ficcional de la que somos testigos en la Edad Media, se verá alterada como consecuencia del cambio ideológico y social que inicia durante el siglo XV, con la entrada a España del Renacimiento, surgido en Italia.

El arte jugará un papel de suma importancia en el surgimiento y difusión del Renacimiento, como asegura Rossi:

La primera de las transformaciones operadas por el Renacimiento se realizó en la Florencia de los primeros decenios de *quattrocento*, precisamente en el campo del arte, sustentándose en una conciencia teórica de la que son testimonio los tratados de Ghiberti y de L. B. Alberti, a los que seguirán los escritos de Leonardo y las paralelas reflexiones sobre la poesía de Ficino. El arte fue el *focus* de irradiación del movimiento humanista, nacido de la conciencia de su valor humano, mundano; su espíritu se manifiesta en las artes figurativas, en la poesía, en la política, en la vida histórica, encontrando eco inmediato en el pensamiento filosófico, en un modo nuevo de filosofar que se opuso de manera contundente al racionalismo de la filosofía medieval. (Rossi 167)

El Renacimiento estará marcado, entonces, por el humanismo, en el que el hombre pasa a ser el centro del universo, la medida de todas las cosas, de ahí, el retorno al mundo clásico que poseía una concepción similar, antropocéntrica, del cosmos:

El gran tópico del “retorno a la antigüedad clásica” es el punto de partida de las reflexiones estéticas de los siglos *quattrocento-cinquecento* que, como dice Kristeller, han dominado con su cultura el horizonte occidental por mucho tiempo. Con el retorno a los antiguos se acompaña la afirmación y la exaltación del individuo, de su libertad, de su libre albedrío; la defensa y celebración de la vida del hombre sobre la tierra, de sus pasiones atemperadas por la virtud, de esa realidad humana considerada caduca por la Escolástica, además de la idea de una nueva relación con lo divino que había empezado a delinearse en Francisco de Asís. Hay que insistir que el retorno a los antiguos clásicos no es la causa de la mudada cisión del Humanismo, sino su efecto. No es el mundo clásico el que determina la nueva visión de los cuatrocentistas, sino la nueva apertura al mundo la que dirige su atención hacia los clásicos grecorromanos. En ellos descubren afinidad de intereses: una dimensión del hombre “medida de todas las cosas”; una contigüidad espiritual que los distancia del Medievo y los acerca a los antiguos, a los que eligen como maestros de vida, como modelos ejemplares de humanidad, para encontrarse a sí mismos e “ir más lejos”. Por eso los clásicos se vuelven punto de referencia y de confrontación constante, para llegar a su altura sin perder la propia originalidad. (168)

El humanismo será, entonces, la principal característica de este periodo cultural. Para los humanistas, además del regreso a los clásicos, será de gran importancia, dentro del arte, la palabra escrita:

Junto con la poesía, se estudia la lengua, el *eloquium*, a través de la cual el hombre logra dominar sus medios expresivos y manifestar su pensamiento. La palabra es el don divino, medio de comunicación y comunión entre los hombres. El culto humanista de la forma no es por tanto el de una perfección formal, vacía, sino forma bella capaz de expresar el mundo interior del hombre, unidad entre forma y contenido, entre palabra y pensamiento, entre *logos* y *pathos*, entre filosofía y retórica, pues para los humanistas constituyen una originaria unidad. (171)

En España, ya en la poesía del siglo XV se encuentra

un número sin precedentes de nombres clásicos y de referencias a la antigüedad, pero por sí solo, esto no constituye prueba alguna de la existencia de una fuerte orientación humanística [...]. En este particular periodo de la historia cultural, la mera mención de figuras de la historia o la mitología antiguas, no importa cuán frecuente, no nos dice si el poeta sigue los pasos de la tradición o los nuevos ideales poéticos característicos del humanismo. [...]. Es evidente, por ejemplo, que la literatura antigua, y en particular la poesía, significa una cosa para Mena y Santillana, y otra bien distinta para Boccaccio, Petrarca y Salutati. (Di Camillo 69-70)

La ideología renacentista se importa, en un principio, a través de la poesía de cancionero, en la que se empieza a considerar el tema del amor desde la nueva perspectiva que viene de Italia. En el siguiente villancico de Fernández de Heredia, podemos ver uno de los temas más comunes de la lírica cortés: la muerte como único medio para liberarse del tormento de amor:

Preso está mi corazón  
preso está,  
mas muerte le libraré.  
Prendiole querer y fe  
do quedó sin libertad  
tiene muerte piedad  
d'él y tómale a mercé;  
nunca tan dichoso fue  
donde está,  
que muerte le libraré. (Tomassetti 165)

Se encuentra ya, la definición de amor en un villancico anónimo en el que la voz lírica se dirige a un pastor y se inserta ya, la voz de éste:

“Pastorçico amigo  
que los amores as,  
que aora morirás”.  
“Aunque me beis pastor  
de porbre ganado,  
de guerra de amor

soy atormentado;  
nadie me ha robado,  
tú bencido me as,  
que aora morirás”.

“Si dejas, pastor,  
de guardar ganado  
por tomar primor  
de ombre enamorado,  
libre de cuidado  
jamás te verás,  
que aora morirás.

Ven acá, pastor  
que guardas ganado;  
toma estas palabras  
como de un tu hermano  
que amar en vano  
será por demás  
que aora morirás.

Amor es un mal  
que a todos encona,  
es que torna ciego  
a toda persona,  
a nadie perdona,  
por ti lo verás,  
que aora morirás.

Amor es un fuego  
que a todos enciende,  
es que torna loco  
al que más entiende,  
quien d’él se defiende  
muy poco verás,  
pues aora morirás”. (142)

Esta temática se infiltra, como vemos, en la poesía cortesana, de la que Juan del Encina será gran representante, pues más que dramaturgo, es poeta. Su *Cancionero* de 1492 cuenta con 116 fs. en los que sólo se incluyen seis obras dramáticas, dándole preferencia a la lírica, ya religiosa siguiendo las costumbres medievales, ya amorosa con esta nueva concepción del amor humanista que viene de Italia y que representa la ideología del Renacimiento en cuanto al tema que nos interesa en esta investigación: el amor.



## 2 La concepción del amor.

“Toda la literatura desde Platón hasta nuestros días está llena de tratados de amor. El tema es inagotable y se sigue buscando todavía la raíz y los secretos del mismo” (Rodríguez Santidrián 9). Para poder, entonces, analizar los textos dramáticos de temática amorosa, debemos tomar en cuenta la concepción del amor que se tenía en la Edad Media para, de esta manera, poder observar los cambios que sufre con la entrada del Renacimiento y que se reflejan en los textos que analizaremos. Esencialmente, la ideología reinante –al menos dentro de la producción artística– en la Edad Media, se trata del amor cortés o *fin’amour*, que surge en las cortes reales del siglo XII, específicamente en la de Leonor de Aquitania, quien encargará a Andrés Capellanus escribir el *De amore* o *Libro del amor cortés* (Rodríguez Santidrián 8-9), en el que se sintetiza la ideología alrededor de esta concepción del amor, que, si bien no excluye a los plebeyos, se concentrará en la nobleza<sup>3</sup>.

Encontramos antecedentes ya de esta ideología no sólo en el *Ars amandi* ovidiano, sino desde la cultura romana que lo precede y mucha de la cual se ha rescatado gracias a la preservación de Pompeya tras la erupción del Vesubio. De acuerdo con Pierre Grimal, “los romanos mantuvieron con relación al amor cierta actitud ambigua: desconfiaban de él, como si se tratara de una suerte de locura, de un extravío pasajero, pero al mismo tiempo se sentían fascinados por su fuerza, un poder que les hacía adivinar su carácter divino” (Grimal 335). Venus será la divinidad romana que ocupa el lugar privilegiado cuando se habla de amor, el mismo autor notará la importancia de que se trata de una diosa, “como si los romanos reconocieran, así, de forma implícita, que el amor es esencialmente un ‘asunto de mujeres’, y que son las mujeres las que confieren a la unión carnal su pleno valor sagrado” (339).

En cuanto a los datos que nos proporcionan las inscripciones conservadas en Pompeya, podemos darnos cuenta de que, para ellos, el amor era considerado la potencia por excelencia que

---

<sup>3</sup> “[...] la obra a ser condenada por el obispo de París, Tempier, en 1277, porque contenía ‘vanidades y locuras falsas, así como también algunos manifiestos y execrables errores’” (Rodríguez Santidrián 15)

confería a las almas y a los seres su verdadera belleza: *Nemo est bellus nisi qui amavit*<sup>4</sup>. Se introduce además el elemento de la crueldad de amor, pues “a veces Venus castiga el espíritu” (343). Hay que notar que dichas inscripciones parecen haber sido escritas por gente humilde, quienes saben que

el placer apenas si es duradero, y que “Venus, aunque une los cuerpos de los amantes, al poco los separa”. Pero saben también que el placer no es más que el primer momento de la unión de las almas: “El alma –dice una inscripción proveniente de una columna próxima al anfiteatro–, está acostumbrada a coger lo que se le da y a dar a su vez: si tú sigues esta moral, que la Venus recíproca, *Venus Syntrophos*, pueda hacer realidad tus deseos”. (343)

Encontramos ya, en la ideología romana del amor, ciertos elementos que después serán esenciales en la construcción del amor cortés medieval, específicamente en cuanto a la relación y concepción que se tiene de la mujer amada:

La amante tiende a convertirse en *domina*, la que impera sobre su amante [...]. El amante no tiene otra voluntad sino hacer la de su amiga; que este sometimiento fuera real y no solamente mito literario, es lo que nos han demostrado los increíbles ejemplos de influencia política ejercida por las mujeres hacia el final de la República y durante los primeros años del Imperio. En esta época, Roma está en camino de “divinizar” a la mujer, y el amor adquiere el carácter de verdadera adoración que el amante rinde a su compañera. (340)

Por otra parte, una de las fuentes del tratado de amor cortés de Capellanus es el *Ars amandi* de Ovidio, la influencia se nota sobre todo en la estructuración del libro medieval, que sigue la del ovidiano, pues ambas cuentan con un primer libro sobre cómo amar y un segundo en el que se trata sobre cómo conservar el amor. La diferencia, sin embargo, es bastante marcada, en tanto que “en el texto de Ovidio el hombre, el Señor, emplea el arte del amor para seducir a las mujeres y gozar de ellas. En el tratado del Capellán, sin embargo, la situación es la contraria, la mujer es la figura dominante, el hombre es un alumno que ha de ser instruído con esmero hasta que se convierta en la pareja adecuada a su señora” (Rodríguez Santidrián 12).

Ovidio, sin embargo, introduce a la diada del panteón romano que premiará y atormentará a los amantes: a la ya mencionada Venus, añade a su hijo Cupido, describiéndolo como “arisco y de tal ánimo que a veces se revuelve contra mí, pero es un niño y su edad es dócil y propia para dejarse

---

<sup>4</sup> Trad. “No será bello quien no haya amado jamás”.

guiar” (Ovidio 159), lo que complementará, en el libro segundo, con la dificultad de controlar al divino niño: “no pudo Minos poner freno a las alas de un hombre, y sin embargo yo intento retener a un dios volador” (204). Nasón sintetiza sus dos primeros libros, su motivación, su intención y su objetivo cuando dice, al inicio del libro primero: “si hay alguien entre el público que no conozca el arte de amar, que lea esta obra y, cuando se haya documentado leyéndola, que ame” (159) y, un poco más adelante: “lo primero de todo, tú que por primera vez vienes como soldado a revestirte con armas nuevas, procura descubrir lo que deseas amar. El paso siguiente es conquistar a la joven que te ha gustado; y en tercer lugar, conseguir que el amor dure por largo tiempo” (161).

Sin extendernos en la obra del poeta latino, cabe señalar algunos de sus consejos que se configurarán después como parte de la reglamentación del buen amante cortesano. En primer lugar, la perseverancia y el secreto: “¿Qué hay más duro que una roca, qué más blando que el agua? y sin embargo a las duras rocas las agujerea la blanda agua” (183), “Tú acosa sin cesar a la que te hayas propuesto y no te marches de su lado sino victorioso. Pero que se mantenga bien en secreto; si la prueba se mantiene bien en secreto, tu amiga acudirá siempre a reunirse contigo” (179).

En segundo lugar, las manifestaciones físicas del enamorado:

¡Palidezca en cambio todo el que ama!, ése es el color que conviene al enamorado, eso es lo que le sienta bien; muchos creen por ello que se encuentra enfermo [...]. Que tu delgadez dé también testimonio de tu estado [...]. Las noches pasadas en vela, la preocupación y el dolor que nace de un gran amor adelgazan el cuerpo de los jóvenes. Con el fin de conseguir lo que deseas, hazte digno de compasión para que el que te vea pueda decir: “estás enamorado”. (196)

Muestras visibles que después servirán para configurar, como se verá, el tipo del enfermo de amor. Aconseja, además, Ovidio, en el libro segundo, al amante: “añade a los dones del cuerpo las cualidades del espíritu [...]. Y pon también especial interés en cultivar tu mente con las artes liberales y en aprender las dos lenguas” (205).

Advierte, también, que el amor trae también sufrimientos: “El placer que obtienen los amantes es escaso; mayor es el sufrimiento: prepárense en su interior para soportar muchas cosas. [...] tantas son las penalidades en el amor; las flechas que nos dispara están empapadas de hiel abundante” (224).

Ovidio dedica el libro tercero de su arte amatoria a las mujeres y comienza por defenderlas: “dejad ya de hacer extensivo a todas el delito de unas pocas; que cada mujer sea valorada según sus méritos individuales” (236), lo que ejemplifica con mujeres de la mitología; y les aconseja que “ni te prometas con facilidad al joven que te solicita, ni tampoco te niegues con dureza a sus peticiones. Procura que tema y tenga esperanza al mismo tiempo y, siempre que le contestes, haz que se asegure más su esperanza y sea menor su miedo” (261).

En el *Libro de amor cortés* se retoman algunas de las ideas ya planteadas por Ovidio y se configuran las bases para el amor cortés. A pesar de tratarse de un texto medieval, la mención de la diosa Venus como sinónimo del amor seguirá presente: “sé, la experiencia me lo ha enseñado, que quien está sometido a la esclavitud de Venus es incapaz de pensar en otra cosa que no sea algo que le amarre más a sus cadenas. Cree que nada puede hacerle feliz, si no complace a su amor” (Capellanus 25-26). Seguirá a Ovidio, también, en argumentar la veracidad de sus preceptos con su propia experiencia –sea ésta, en el caso de Capellanus, real o ficticia–: “por propia experiencia sé que cuando sobreviene la pobreza comienzan a debilitarse los estímulos del amor, ‘pues la pobreza no tiene con qué alimentar el amor’ (Ovidio en *Remedius Amoris*)” (33); esta última cita la utiliza para aconsejar no ser demasiado pródigo, sin embargo, marca una diferencia importante con el texto ovidiano, pues señala la importancia de dar regalos a la amada.

El cambio de ideología se notará, sobre todo, en que, mientras el texto de Nasón está enfocado en alcanzar el placer sexual, en el caso del texto medieval, se establece que “para ser digno de su dama, el amante cortés ha de aceptar seguir un largo camino, lleno de barreras y sembrado de trampas... sin esperanza alguna de retribución; está condenado a suspirar y suplicar de lejos” (Rodríguez Santidrián 10).

Será de suma importancia para la ideología del amor cortés, lo que se conoce como el vasallaje de amor, del cual encontrábamos antecedentes incluso en la ideología romana. A este respecto Castiglione –quien, a pesar de escribir su *El Cortesano* ya en el siglo XVI, resume, en muchos casos,

los preceptos medievales— dice que “el verdadero camino para alcanzar el amor de las mujeres, sería servillas siempre, y tenellas contentas” (Castiglione 143).

El poder del amor es un tema que se relaciona con la enfermedad y cuya cura resulta casi imposible: “cosa que trae consigo una pasión tan grande como es amar, no se puede ordenar ni medir en los hombres ni en las mujeres, acaecimientos son o dolencias que es cosa difícil prevenillas, y casi imposible curallas” (137); Castiglione, quien también retoma a Ovidio, dice, por ejemplo:

Quien comienza a amar [...] debe también comenzar a obedecer y a conformarse totalmente con la voluntad de la persona a quien ama, y con ella gobernar la suya, y hacer que sus deseos sean como esclavos, y que su misma alma sea como sierva, y que no piense jamás sino en transformarse, si posible fuese, en la cosa amada, y esto ha de tener por su mayor y más perfecta bienaventuranza; porque así lo hacen los que verdaderamente aman. (145)

Un último elemento que es de suma importancia para todos los autores mencionados es la mirada. Ovidio le aconseja al amante “mírala a los ojos con ojos que declaren tu pasión ardiente: muchas veces un rostro silencioso tiene voz y palabras” (Ovidio 188). En Capellanus, nos acercamos más a la idea de que el amor nace de la vista: “el amor es una pasión innata que nace de la visión de la belleza del otro sexo y de su demedida obsesión por la misma, que lleva a desear, por encima de todo, la posesión de los abrazos del otro, y así realizar de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor” (Capellanus 29); “esta pasión —si se busca la verdad con agudeza— no nace de acción alguna, sino de la sola reflexión del espíritu a partir de lo que ve” (30). Ya en Castiglione, renacentista, encontramos la descripción neoplatónica del amor, en que éste no sólo entra por los ojos sino que se agrega la teoría de los ‘espíritus’ y los ‘humores’:

[..] los ojos hacen mucho al caso,[...] no solamente descubren los pensamientos, mas aun suelen encender amor en el corazón de la persona amada; porque aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos donde son enderezados como saeta al blanco, naturalmente se van derechos al corazón, y hasta allí no paran, y allí se asientan como en su casa, y allí se mezclan con los otros que ya estaban dentro; y con aquella delgadísima natura de sangre que tienen consigo inficionan y dañan la sangre vecina al corazón, donde han llegado calentándola, y haciéndola semejante a sí, y de su misma calidad propia y dispuesta a recibir la impresión de aquella imagen que consigo trujeron. Y así poco a poco, yendo y viniendo estos mensajeros por el camino que va de los ojos al corazón, y llevando la yesca y el pedernal de la hermosura y de la gracia, encienden con el viento del deseo aquel fuego que tanto arde, y nunca se acaba, porque siempre le traen mantenimiento de esperanza para mantenerle. [...]. Y si la forma de todo el cuerpo, siendo hermosa y bien compuesta, convida y trae a sí al que de lejos le mira hasta hacelle llegar a estar cerca, luego allí en estando junto, los ojos salen y arremeten, y hacen todo el hecho, dañando y trastornando cuanto topan; en especial cuando por derecho camino envían sus rayos a los ojos de la persona amada; en tiempo que ella también

haga lo mismo; porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran, y en este dulce encuentro el uno toma la calidad del otro como acaece a un ojo enfermo, que mirando muy de hito a otro sano, le pega su enfermedad. (Castiglioni 146-147)

Toda esta ideología, desde Ovidio hasta Castiglione, se encuentra presente en la concepción del amor que tiene Encina en sus textos dramáticos de temática amorosa, como se verá más adelante.

### **3 La producción dramática española en la Edad Media y hacia finales del siglo XV.**

Lázaro Carreter inicia su introducción al *Teatro medieval* diciendo: “la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia” (Lázaro Carreter 9). La ausencia de este tipo de manifestación cultural no es, sin embargo, gratuita, depende de las condiciones sociales e ideológicas del periodo, como dependerá siempre un género tan ligado a su público como es el dramático; en este sentido, debemos tomar en cuenta que “los documentos conciliares y papales, así como los escritos de los moralistas, revelan una encarnizada lucha contra el teatro y actividades afines desde los primeros tiempos del Cristianismo” (10). Esta lucha, sin embargo, no logró su cometido, pues esos mismos documentos de los que habla Lázaro Carreter, son testimonio de que aquellas representaciones, juegos y actividades se llevaban a cabo en las iglesias y las calles.

En el siglo XIII, Alfonso X, establece en las *Partidas* que:

[...] representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como éstas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la membranza que segunt aquello fueran dechas de verdat; mas esto deben facer apuestamente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otraos que tovieren sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello [...]. (Alfonso X, *Las siete partidas*, “Partida I”)<sup>5</sup>

Hacia 1316, encontramos en el *Libro de las confesiones* de Martín Pérez:

[...]. Otrossí ay otro mester danpnoso que llaman la Escripura estriones, et son en quatro maneras. [...]. Otra manera ay de estriones que se llaman joglares, et traen viuelas et çítolas et arrabaes et otros estromentos. Et esos joglares son en dos maneras. Si son tales joglares que cantan cantares de los santos o de las faziendas o de las vidas de los reyes et de los príncipes et non cantan otros cantares locos que mueven los omnes a amor mundanal

---

<sup>5</sup> Los textos medievales que recogen estas prohibiciones se tomaron del Apéndice que se encuentra en Pérez Priego, *Teatro medieval*.

et cantan en lugares honestos et non en lugares deonestros, bien podemos a estos tales joglares dar vagar e bevir de tales, tanto que se confiesen et bivan en otra manera en penitencia. Ay otros joglares que cantan cantares suzios et caçorrias et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. [...]. Todos estos joglares et jograresas, cantadores et cantaderas, que tienen oficio del diable para ençender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en grant peligro, ca non se pueden salvar menos que desanparen aquellos oficios del todo et vengan a penitencia. [...]. (Martín Pérez, *Libro de las confesiones*)

Así mismo, en 1325, Pedro de Cuéllar comenta:

E si el clérigo se fiziese jogar, goliardo o bufón, si por huso anda en este oficio, pierde todo privilegio clerical, sin otra monición, [en] otra guisa non le pierde ante de aquel tiempo, salvo si fuere amonestado, que en este caso dezimos quel pierde ante de aquel tienpoo seyendo amonestado, quanto a todo, e quanto a los tributos e quanto a lo ál, que qualsequier quel firiese, que non será descomulgado, e quanto al juez eclesiástico, non se debe entremeter en su pleito, siquier criminal, siquier civil. Otrosí, los clérigos non dever husar de joglares nin de alvardanes, [...]. Otrossí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal oficio. (Pedro de Cuéllar, *Libro sinodal*)

Ya en el siglo XV, las *Constituciones sinodales de Segovia* ordenan:

Que non se fagan juegos ni cosas desonestas en las iglesias el día de Navidat e los tres días siguientes: Santidat es devida, segunt dize el profeta, a la casa del Señor, donde el santo de los santos, Jesuchristo, nuestro Señor, con tremor e humilldat debe ser adorado e con devoçión ensalçado, en cuyo nonbre todo hinojo debe ser fincado por tierra. Contra aquesto ha seído cabsada, segunt se cree por inistigación del enemigo, de luengos tienpos acá, çierto uso e costunbre, que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los días de Sant Esteban e de Sant Juan Evangelista e de los Ignoçentes e en otros çiertos días destivales, diziéndose la misa e los otros divinales oficios, suelen e acostunbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido, las quales devían ser muy ajenas de toda casa de oraçión e de oficio divinal. Por ende, nos, queriendo en aquesto dar remedio conveniente, en quanto podemos, *sancta synodo approbante*, irritamos e cassamos e anulamos la tal costunbre, uso e abuso e corruptela. [...]. Pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga el obispillo<sup>6</sup> e las cosas e abtos a él pertenesçientes, que por çiertos misterios se suelen e acostunbran fazer en cada un año. (*Constituciones sinodales de Segovia*)

Y a finales de este mismo siglo, el *Concilio de Aranda*, establece, siguiendo la misma línea y utilizando por primera vez el término ‘teatral’:

Quae vero quaedam tam in metropolitanis quam in cathedralibus et aliis acclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit ut videlicet in festis Nativitatis Domine Nostri Jesuchristi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludi **theatrales**, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur; tumultuationes quoque et turpia carmina et desisorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum [...]. Non han corruptelam, sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi

---

<sup>6</sup> *obispillo*: Antiguamente en las iglesias catedrales, en memoria de la santa elección que se hizo de San Nicolás, obispo de Myra, era un infante de coro que con solemnidad, colocándose en medio de la iglesia en un cadahalso, bajaba de lo alto de las bóvedas una nube, y parando en medio del camino se abría. Quedaban unos ángeles que traían la mitra y bajaban hasta ponérsela en la cabeza, subiendo luego por la misma orden que habían venido. Esto vino a ser ocasión de algunas licencias, porque hasta el día de los Inocentes tenía cierta jurisdicción, y los prebendados tomaban aficios seglares, como alguaciles, porquerones, perreros y barrenderos. Esto, a Dios gracias, se ha quitado totalmente. (Cov.)

larvas, ludos, monstra, spectacula, figmenta tumultuaciones fieri, carmina quoque turpia, et sermones ellicitos, tam in metropolitanis quam in cathedralibus ceterisque nostrae provinciae acclesiis, dum divina celebrantur, praesentium serie omnino prohibemus [...]. Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere. (*Concilio de Aranda*)

De cualquier manera, es difícil hablar de teatro medieval, pues, además de que “the Spanish theater has no significant corpus of texts until Encina and his school begin to write plays at the end of the fifteenth century” (Surtz 13), lo que se encuentra en la Edad Media son diversos tipos de representaciones festivas o religiosas, que no cumplen con todos los elementos necesarios para considerarse parte del género que estudiamos, a pesar de no carecer de elementos de teatralidad.

Encontramos, entre estas representaciones: momos, entremeses, torneos, juglares y algunas otras celebraciones dentro de los festejos de coronaciones, bodas y recibimientos de personajes ilustres. Hagamos una síntesis de estos elementos para entender mejor el ambiente que precede a la llegada de Encina y su primera producción en el palacio de los duques de Alba.

Ya para el siglo XV, la documentación con la que se cuenta es más extensa y podemos hablar con mayor seguridad de representaciones con elementos de teatralidad, que se practicaban, probablemente, desde épocas más antiguas, de acuerdo con Surtz, por ejemplo, podemos hablar de torneos, momos y entremeses; para el siglo XV,

The tournament changes from a simple mock battle to an elaborate spectacle involving allegorical disguise, artificial settings, and perhaps some sort of narrative or dramatic frame to explain the appearance of the knights. The festivities for religious holidays, weddings, and baptisms are embellished with *momos* (masked dancers) and *entremeses* (pageant wagons containing allegorical figures), and the appearance of these entertainers is often explained by speeches or allegorical action. (31)

El término ‘entremés’ parece haber sido importado de Francia, sumamente asociado a los banquetes reales. En la acepción que nos interesa, se trata de un entretenimiento que se celebraba entre los diferentes tiempos del banquete, “specifically to a type of entertainment involving a cart or float that could be wheeled into the banquet hall” (70).

El ‘momo’, por su parte, proviene de Italia y se trata también de un entretenimiento que se incluye dentro del marco más extenso de otras festividades, es “essentially a masked figure whose



arrival signals the beginning of a dance. Often some sort of ‘presenter’ is called upon to explain the bizarre costumes of the dancers and the reason for which they have suddenly appeared” (71).

La popularidad de estos dos tipos de entretenimientos cortesanos hace que, en muchas ocasiones, se presenten combinados o se vuelva difícil separar los límites entre uno y otro, ya que se da una influencia mutua entre ellos y un préstamo intergenérico de elementos que llevan a cierto grado de fusión en muchas ocasiones (72). Estas representaciones constituirán un importante precedente de lo que será el primer teatro como tal, que se insertará, de igual manera, dentro del marco de celebraciones, religiosas o profanas, particularmente en los palacios reales o, como en el caso de Encina, ducales.

Es importante considerar, además de estas representaciones específicas, el hecho de que era común la presencia de juglares y trovadores que recitaban oralmente diversos tipos de textos. Si bien es cierto que la falta de información al respecto no nos permite asegurar el grado de teatralidad que tenían estas narraciones, parece ser que los textos se dramatizaban, en el sentido en que no se trataba de una lectura monocorde, ausente de gestualidad y cambios en la modulación de la voz; Dámaso Alonso comenta, a este respecto, que “no debemos olvidar que la recitación juglaresca debía ser una semirrepresentación, y así no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y ser dramática” (Alonso 70).

La reflexión de los autores de mediados del siglo XV en torno a terminología como comedia y tragedia, surge, probablemente, de la revitalización de la Universidad de Salamanca y el estudio en ella de Terencio, si bien es cierto que a este autor se le consideraba más como una ‘autoridad’ o ‘sabio’ que como dramaturgo (Surtz 24).

Las primeras reflexiones en torno al término comedia parecen ser del Marqués de Santillana en su *Prohemio a la Comedia de Ponça* [1436], al que seguirá poco después Juan de Mena [1438]. La concepción de ‘comedia’ en estos autores, sin embargo, no parece estar estrechamente ligada con el

género teatral, sino como parte de la materia literaria en general. A pesar de esto, Mena, en su comentario a la *Coronación*, glosa la palabra ‘teatro’:

Esta palabra teatro es dicha segund algunos de que quiere dezir acatar. Pero dize Isi[doro] en el xvij de las Ethi[mologias] ti[tulo] de edifi[ciis] publi[cis] que teatro es dicho de spectaculo que es lugar do se suben las gentes a contemplan et mirar los iuegos que se hazen en las cibdades et por que el lugar de la sabiduria se debe exercitar et debe ser contemplativo dixo la copla del teatro. (*apud* Surtz 25)

Encontramos, además de estas celebraciones cortesanas, la ya mencionada inserción de representaciones asociadas a la liturgia y que se hacían con motivo de ciertas fiestas religiosas. La tradición, por ejemplo, de este tipo de manifestaciones culturales se encuentra, desde muy temprano, asociada con la Natividad. En Toledo: “choirboys dressed as the Sibyl and two angels would enter the church on Christmas Eve, and the Sibyl would sing her prophecy concerning the Last Judgment [...]. This vernacular form of the dramatic monologue was in use around 1500. Presumably Latin was used in the Sibyl’s prophecy at an earlier date [...]” (Surtz 19).

Lázaro Carreter, al hablar del tema del teatro litúrgico, comenta que su nacimiento, más que ser parte de una evolución y adaptación de sus manifestaciones clásicas, debió tener un origen similar al que tuvo en la Grecia antigua, derivándose directamente del rito, lo cual lo constituye, no sólo como un género naciente poco desarrollado, sino como una serie de representaciones rituales que se alejan de la ficcionalidad propia de un texto dramático como tal, pues forman parte de las celebraciones litúrgicas, que, si bien pueden compartir rasgos con lo que consideramos el teatro propiamente dicho, se mantienen en su propia esfera ceremonial. De esta manera podemos decir que “el drama litúrgico –forma nuclear del teatro religioso– es el resultado de una consciente inclinación a vitalizar la liturgia, que sentían, tanto o más que los sacerdotes, los fieles” (Lázaro Carreter 16).

A pesar del surgimiento de un espectáculo ya completamente teatral a finales del siglo XV y principios del XVI, “is not until the establishment of the first permanent theater in the 1570’s and 1580’s that the drama begins to be considered a self-sufficient festivity in itself. In general during the

sixteenth century, however, the performance of a play is more often than not a part of a total celebration consisting of dances, ceremonies, religious rites, processions, etc” (Surtz 115).

#### **4 Estructura de la égloga devota española tardomedieval.**

Ya para finales del siglo XV, empezamos a encontrar obras que se desligan de la tradición litúrgica en los textos de Juan del Encina, cuya producción teatral –de acuerdo con Hermenegildo– es “una encrucijada en la que se dan cita la tradición dramática medieval, el abandono progresivo de los lazos que atan el teatro naciente a la liturgia y la ritualización, la concepción del amor surgida de la poesía cancioneril y ciertas técnicas escénicas aprendidas en la vida literaria italiana” (Hermenegildo 26-27). Sin embargo, como en todo cambio debe haber un periodo de transición en el que la tradición preexistente y la nueva corriente combinen sus elementos en la búsqueda de la renovación y la novedad. Este momento de transición entre el teatro medieval, esencialmente litúrgico –inmerso en el rito–, y lo que será el gran teatro amoroso del siglo XVI se puede apreciar en el primer *Cancionero* de Juan del Encina, de 1496, en donde encontramos ocho piezas dramáticas que podrían, en realidad, considerarse sólo cuatro, ya que se presentan seriadas de dos en dos, de manera que la segunda es la continuación de la primera. Las tres primeras parejas: *Égloga representada en la noche de Natividad* y *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*, *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*, mantienen aún un fuerte lazo con el teatro litúrgico medieval, por su temática y la simpleza de su estructura, si bien, en el caso de las obras de Carnaval, “según sugiere Charlotte Stern, queda superado el teatro litúrgico y se anuncia un nuevo teatro, preludio de la farsa, que concede mucha importancia a la risa y la parodia.” (Pérez Priego 52)

Las dos últimas obras: la *Representación en requēsta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* darán el salto a la temática amorosa, pero seguirán ligadas al teatro precedente en

cuanto a la simpleza de su estructura. Consideramos, por esto, importante detenernos un momento en estas primeras seis piezas de Encina en las que aún mantiene los tres temas esenciales del teatro litúrgico: el nacimiento, la pasión y resurrección, y el carnaval, pues será a partir de ellas, que el teatro comience a evolucionar estructuralmente, desarrollando, poco a poco, los elementos que lo irán configurando como un teatro desligado ya de la ritualización religiosa, escrito para representarse ante un público de palacio, no ya como doctrina, sino como entretenimiento –de ahí que sea más apropiado llamarlo teatro devoto, pues se ha desligado del rito y su función doctrinal.

El primer elemento estructural que debemos considerar es que estas obras carecen de cualquier indicación escénica fuera del texto, de didascalias explícitas<sup>7</sup>, sin embargo, debemos partir de que éstas se encuentran sintetizadas en el título, donde el autor se permite dar instrucciones sobre la representación, que serán omitidas en el texto dialogado. La que se conoce como *Égloga representada en la noche de la Natividad*, por ejemplo, tiene como título completo:

*Égloga representada en la Natividad de Nuestro salvador. Adonde se introduzen dos pastores: uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estavan oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. y el otro pastor llamado Mateo entró después desto y, en nombre de los detratores y maldizientes, començose a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociessen que a más se entendía su saber.*

Como se puede ver, se señala la entrada de Mateo y se desarrolla el tono en que deben representarse los parlamentos, sin embargo, el tema parece contradecir el título, pues no se habla en esta obra de la Natividad, de ahí que sea necesario estudiarla con la siguiente, conocida como *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, pues, como se mencionó anteriormente, será continuación de aquella, al grado de que los dos pastores que entran a la sala de palacio en la primera

---

<sup>7</sup> Las didascalias “[...] son signos que denuncian el contexto de la comunicación, que dan cuerpo, relieve y tercera dimensión al texto’ [...] nos permiten reconstruir la dimensión escénica, esto es, aquella que va más allá del texto dramático, en el texto mismo” (González, “Caracterización dramática” 38). Por didascalia “entendemos tanto aquellas marcas o signos de representación explícitas (acotaciones), como las órdenes de representación incorporadas en el diálogo de los personajes” (38). De esta manera, la acotación sólo se presenta de manera explícita, mientras que la didascalia puede encontrarse también dentro del diálogo, es decir, implícita.

no salen para la segunda, como se indica, una vez más, en el único elemento externo al diálogo, el título:

*Égloga representada en la misma noche de Navidad. Adonde se introduzen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo. Y estando éstos en la sala adonde los maitines se dezían, entraron otros dos pastores, que Lucas y Marco se llamavan. Y todos quatro, en nombre de los quatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se començaron a razonar.*

La división de lo que es, claramente, una sólo representación en dos obras responde, desde nuestro punto de vista, a dos motivos principales, el primero de naturaleza temática y genérica, pues la primera de las dos obras consiste en lo que después se considerará una loa<sup>8</sup>, mientras que la segunda es la que contiene el núcleo temático: la anunciación y discusión del Nacimiento de Nuestro Señor; el segundo motivo tendría entonces una naturaleza estructural, surgida de las necesidades genéricas de la época, pues tanto el corte temático ya mencionado –la alabanza de los Duques<sup>9</sup>– pide un corte estructural que, en este momento de la evolución dramática no existe –la división en actos y escenas será posterior a la producción enciniana–, como la entrada de dos personajes más, que, si bien completan el inventario de los evangelistas, no tienen relación con la conversación precedente de los pastores, por lo que no puede ser marcada debido a la misma escasez de recursos acotativos. Además, debemos tomar en cuenta que los dos pastores que aparecen primero: Juan y Mateo, no tomarán su rol como narradores del nacimiento, es decir, como evangelistas, hasta la segunda, propiciando el corte estructural que vemos en la fijación de una sola representación en dos textos diferentes.

Debemos tomar en cuenta que en estas dos piezas la acción es prácticamente inexistente y el diálogo está revestido de un fuerte carácter narrativo, pues, a pesar de que los eventos sobre el

---

<sup>8</sup> “Del nombre latino *laus*, alabanza. Cerca de los representantes, loa es el prólogo o preludeo que hacen antes de la representación” (Cov. s.v.). “Se llama también el prólogo o preludeo que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican” (Aut. s.v.). “La loa, que ya existió en los teatros sánscrito, griego, latino o franco-medieval, se manifiesta en España por primera vez en 1513, precediendo a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. Aunque ha recibido diversas denominaciones (introducción, introito, prólogo, preludeo, entrada, argumento...), el término *loa* es el más generalizado. Una de sus funciones básicas es la de alabar al público para captar su ánimo y benevolencia (puede ser un elogio colectivo del auditorio, de la ciudad, de una personalidad...)” (Zugasti 198).

<sup>9</sup> “JUAN. ¡Dios salve acá, buena gente! / Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver a nuestrama voy. / ¡Hela, está muy reluziente!” (N1: 1-4). “MATEO. Si tales amos tuviesse, / saldría de cuita yo. / JUAN. Nunca tal amo se vio / ni tal ama tan querida, / nunca tal ni tal nació. / Dios, que tales los crió, / les dé mil años de vida” (N1: 172-180).

nacimiento de Nuestro Salvador se narran a través del diálogo entre los cuatro pastores, éste se limita a la paráfrasis que cada uno de ellos hace del evangelio que le corresponde de acuerdo a su nombre, de manera que la interacción que implica el diálogo en donde un personaje responde a lo dicho por otro, es aquí sustituida por la complementación ilativa de los textos bíblicos.

MATEO.           ¿Qué esperavas? Di, zagal.  
                      ¡Por tu salud, habra, habra!

JUAN.             Que Dios, que era la palabra  
                      decendiese a ser carnal.

LUCAS.           En un vientre virginal  
                      como lluvia decendió,  
                      para remediar el mal  
                      del pecado original  
                      qu'el primer padre nos dio.  
                      Del cielo vino su nombre,  
                      el mayor que nunca hu,  
                      que le llamassen Jesús  
                      y Cristo por sobrenombre.

JUAN.             Ya tenemos Dios y hombre,  
                      ya passible el impassible.  
                      ¿Quién avrá que no se assombre?  
                      ¿Quién avrá que allá no encombe  
                      ver visible el invisible? (N2: 28-45)

Con la paráfrasis de los evangelios se deja, además, el lenguaje propio de los pastores que tienen, tanto Mateo como Juan, en la primera parte, y como tendrán los cuatro al inicio y final de la segunda. De esta manera, una vez terminada la narración, los pastores vuelven a su papel como tales, deciden ir a Belén a ver al recién nacido y Juan remata la obra con la propuesta del canto y baile que precede al villancico final: “Mas dad acá, respingüemos / y dos a dos cantiquemos / porque vamos ensayados” (N2: 178-180); villancico, claro está, de temática navideña.

La siguiente pareja de obras que aparece en el *Cancionero* es la que narra la muerte y resurrección de Cristo. La división entre estas dos obras es más justificada que en el caso precedente, pues la relación que existe entre una y otra es de causa y consecuencia. La primera, *Representación a la pasión y muerte de nuestro Redentor*, narra dicha muerte en tiempo pasado y concluye con la aparición de un ángel que anuncia la resurrección; mientras que la segunda, la *Representación a la*

*santísima resurrección de Cristo*, narra, una vez más, el suceso que se anuncia en el título después de que ha sucedido. Ambas están unidas por la continuidad temporal de lo representado, así como por el parlamento del ángel al final de la primera que anuncia lo que sucederá en la segunda; y, aunque los personajes son diferentes, en ambos casos son testigos bíblicos de los hechos.

En la obra de la Pasión y muerte:

*Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso redentor. A donde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre e Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una mujer llamada verónica, a quien Cristo, quando le llevavan a crucificar, dexó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dio para se alimpiar del sudor y sangre que iva corriendo. Va esso mesmo introduzido un Ángel que vino a contemplar en el monumento y les traxo consuelo y esperança de la santa resurrección,*

vemos que las acotaciones siguen concentrándose en el título, pero que se agrega un elemento de utilería: el paño, y un elemento escenográfico: la sepultura; así como la indicación de movimiento por parte de los ermitaños que hablan mientras caminan hacia el sepulcro, es ahí donde encuentran a Verónica, quien cuenta a los dos ermitaños lo sucedido, pues ellos, aunque enterados de la muerte de Cristo, no fueron testigos, y les muestra como evidencia el paño, en lo que sería la primera didascalía implícita en el teatro de Encina:

Veis *aquí* donde veréis  
su figura figurada,  
del original sacada  
porque crédito me deis.  
Si queréis,  
su pasión apasionada  
*aquí* la contemplaréis. (P:190-196)<sup>10</sup>

La repetición del deíctico “aquí” funciona como didascalía en tanto que indica que es en ese momento que Verónica saca el paño y se los muestra. Justo antes de la aparición del ángel, tenemos otra indicación escénica, en la que no sólo se reitera la presencia del sepulcro, sino que se describen en el diálogo las acciones que los personajes realizan:

VERÓNICA:        ¡O dichoso monumento,  
                         que lo alcançaste a tener!  
PADRE:             Hagamos aquí oración,

---

<sup>10</sup> Las cursivas son más.

*las rodillas en el suelo,  
las manos puestas al cielo  
con muy mucha devoción  
y afición,  
pues sufrió tal desconsuelo  
por nuestra consolación. (P: 272-280)<sup>11</sup>*

En este momento, pareciera como si la escena se congelara y entrara el ángel, pues los personajes que están ya presentes no vuelven a participar en el diálogo. El ángel interpela, primero, al sepulcro: “¡O monumento sagrado, / sepulcro más que dichoso!” (P: 281-282), después al cuerpo: “¡O cuerpo muy glorioso, / de Cristo crucificado, / sepultado!” (P: 283-285), y continúa su parlamento sin un interlocutor definido, de manera que se convierte en un monólogo que no se dirige específicamente a los personajes, sino al auditorio entero y con cuyo fin terminará también la obra. En la

*Representación a la santísima resurrección de Cristo. A donde se introduzen Joseph y la Madalena y los dos discípulos que ivan al castillo de Emaús, los quales eran Cleofás y San Lucas. Y cada uno cuenta de qué manera le apareció Nuestro Redentor. Y primero Joseph comienza contemplando el sepulcro en que a Cristo sepultó. Y después entró la Madalena y, estándose razonando con él, entraron los otros dos discípulos. Y en fin vino un Ángel a ellos por les acrecentar ell alegría y fe de la resurrección,*

encontramos un elemento estructural nuevo: la entrada progresiva de los personajes. En las de Navidad teníamos la entrada de Mateo en la sala donde se decían los maitines y la de Lucas y Marcos tras el corte estructural de la división en dos piezas; en la de la Pasión, el movimiento del Padre y el Hijo los llevaba al sepulcro y al lugar donde estaba la Verónica y donde aparece el ángel; sin embargo, en esta obra, tenemos un solo espacio dramático<sup>12</sup> al que van entrando progresivamente los personajes, y que, a diferencia de la primera, no se trata del lugar real en que sucede la representación: el palacio, pues se encuentran junto al sepulcro –marca escénica que da unidad, también, a las dos piezas pues es el elemento central alrededor del que se construye el diálogo dramático en ambas–, lo que vuelve la entrada de Madalena y los apóstoles, la primera entrada en escena como tal. No encontramos, por

---

<sup>11</sup> Las cursivas son mías.

<sup>12</sup> Definiremos los espacios siguiendo los conceptos proporcionados por el Dr. Aurelio González: *Espacio escénico*: espacio físico donde se lleva a cabo la representación. *Espacio dramático*: espacio de la ficción representada. *Espacio teatral*: espacio de la representación y que, por lo tanto, involucra el espacio que ocupa el espectador y el espacio de lo representado. No necesariamente es un espacio que tiene una continuidad temporal, esto es, no siempre es funcional. *Espacio extensivo*: el espacio ya no es sólo lo que se ve, sino lo que se intuye fuera del espacio escénico.



supuesto, marca acotativa que nos indique dicha entrada, sin embargo, sí la marca didascálica en el diálogo del que entra, pues se trata siempre de un saludo:

MADALENA. ¡O Joseph, mi buen amigo! (R: 19)

LUCAS, CLEOFÁS. Dios os salve y dé reposo. (R: 73)

La escena se inicia con Joseph ante el sepulcro. Se trata de José de Arimatea, dueño del sepulcro donde se entierra a Cristo<sup>13</sup>, y su primera apelación es al monumento: “¡O sepulcro singular, [...]” (R: 1); después entrará Madalena –María Magdalena– a quien, según el evangelio de San Juan se le aparece Cristo tras haber resucitado<sup>14</sup>, y Cleofás, a quien también se menciona como uno de los dos seguidores de Cristo a quienes se aparece tras su resurrección. Tenemos, pues, un inventario de testigos de la resurrección, que se presentan ante el auditorio a contar el suceso y alegrarse unos con otros por éste. La aparición final del ángel, sucede, de nuevo, fuera del diálogo principal y su parlamento, considerablemente más breve que el de la obra anterior, se dirige, una vez más, al público, incitándolo a alegrarse y terminando con la integración de éste a la representación: “Por tan ecelente bien / las gracias a Dios se den. / Digamos todos *Amén* / por santamente acabar” (R: 195-198).

Hay que notar que, desde las primeras obras, se acota el inicio del villancio final, sin embargo, en esta segunda pareja, el villancico está en voz del ángel y se inserta, al parecer, como parte del parlamento de éste, de manera que las indicaciones comunes de ‘bailemos y cantemos’ que preceden

---

<sup>13</sup> “Después de esto, José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, aunque en secreto por miedo a los judíos, pidió a Pilato autorización para retirar el cuerpo de Jesús. Pilato se lo concedió. [...] En el lugar donde había sido crucificado había un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el que nadie todavía había sido depositado. Allí, pues, porque era el día de la Preparación de los judíos y el sepulcro estaba cerca, pusieron a Jesús”. (*Juan* 19, 38-42)

<sup>14</sup> “El primer día de la semana, de madrugada, cuando todavía estaba oscuro, María Magdalena fue al sepulcro y vio que la piedra había sido sacada. Corrió al encuentro de Simón Pedro y del otro discípulo al que Jesús amaba, y les dijo: «Se han llevado del sepulcro al Señor y no sabemos dónde lo han puesto».[...] María se había quedado afuera, llorando junto al sepulcro. Mientras lloraba, se asomó al sepulcro y vio a dos ángeles vestidos de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies del lugar donde había sido puesto el cuerpo de Jesús. Ellos le dijeron: «Mujer, ¿por qué lloras?». María respondió: «Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto». Al decir esto se dio vuelta y vio a Jesús, que estaba allí, pero no lo reconoció. Jesús le preguntó: «Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?». Ella, pensando que era el cuidador de la huerta, le respondió: «Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo iré a buscarlo». Jesús le dijo: «¡María!». Ella lo reconoció y le dijo en hebreo: «¡Raboní!», es decir «¡Maestro!». Jesús le dijo: «No me retengas, porque todavía no he subido al Padre. Ve a decir a mis hermanos: «Subo a mi Padre, el Padre de ustedes; a mi Dios, el Dios de ustedes». María Magdalena fue a anunciar a los discípulos que había visto al Señor y que él le había dicho esas palabras”. (*Juan* 20, 1-18)

a los villancicos de la obra enciniana son aquí inexistentes, y la marca textual parece ser sólo la indicación del cambio métrico que representa la inserción del villancico; género que Encina, como músico y poeta, cultivó ampliamente y que, de acuerdo con Tomassetti<sup>15</sup>, fija.

Como adelantamos con el comentario de Stern al principio del apartado, en la última pareja de obras: las de carnaval, cambia mucho el tono, la temática pide que la seriedad de las obras precedentes se transforme en la fiesta y juego propios de esta celebración. De nuevo encontramos una primera obra en la que se habla de los Duques y donde la ficción se sustituye por el aviso de la partida del Duque a la guerra con Francia; se trata nuevamente de una loa en la que no se toca el tema central de la pareja anunciado en el título:

*Égloga representada en la noche postrera de carnal, que dizen de antruejo o carnestollendas. Adonde se introduzen quatro pastores, llamado Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan, y començó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonaba que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego, tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente que les ayudó a cantar.*

La estructura, en esta primera obra, no presenta diferencia con las que la preceden, la entrada de personajes señalada en el título, se marca dentro del diálogo con el saludo. Sin embargo, nos encontramos con un elemento de gran importancia que alejará ya estas obras del género precedente – teatro devoto–, acercándolas al que viene llegando: la denominación genérica en el título que ha pasado de “representación” a “égloga”. El tema lo pide, cierto, pues aunque se mantiene ligado al calendario litúrgico, ya no se trata de un tema propiamente del rito, lo pide también la presencia de simples pastores, que ya no representan a los evangelistas como en las de Navidad, sino que se presentan como tales a lo largo de toda la obra. El cambio de denominación, sin embargo, es muestra de una conciencia genérica por parte de Encina, quien sabe que, si bien aún no da el paso completo y se adentra en la temática amorosa pastoril, ya está escribiendo algo diferente, una égloga, una representación en la que sus personajes son pastores, hablan como tales y cuya única conexión con la

---

<sup>15</sup> Más adelante nos detendremos en este punto.

liturgia es la conversación que éstos tendrán, en la segunda de las obras, sobre la cuaresma, detalle que se indica, una vez más, desde el título:

*Égloga representada la misma noche de Antruejo o carnestollendas. Adonde se introduzen los mesmos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, que ya avía cenado, entró diziendo “¡Carnal fuera!”. Mas importunado Beneito, tornó otra vez a cenar con él. Y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho plazer, dieron fin a su festejar.*

Las marcas estructurales que encontramos en esta obra son mayores, aumenta el número de didascalias dentro del diálogo que hacen referencia a lo que los personajes realizan –asociadas, en este caso, a la comida: el acto de beber la leche–, mucho más amplias que las marcas de entrada y salida o la deixis relacionada con el paño de la Verónica:

PEDRUELO. Sorve, sorve tú primero,  
Bras cabrero.  
¡Cómo sorves, descortés!

BRAS. Sorva Beneito después,  
qu'es vaquero  
y dis Lloriente ovegero.

PEDRUELO. Yo quiero ser el postrero  
por sorver  
huertemente a mi prazer,  
pues que yo traxe el apero.

LLORIENTE. Beneito, pues sos umano,  
sorve llano.

PEDRUELO. ¡Hideputa! ¡Y cómo sorves!

BENEITO. Calla, calla. No me estorves  
a mi mano.  
No me habres tan temprano.

LLORIENTE. Daca acá, Beneito, hermano.  
Sorveré,  
que llugo se lo daré  
a Pedruelo bueno y sano. (A: 171-190)

La estructura del teatro devoto, como vemos, presenta ya una pequeña evolución en cuanto a sus elementos estructurales, sin embargo, será en el teatro amoroso en el que podremos encontrar los pasos más grandes que dará el texto dramático enciniano.

## Capítulo II

### Texto dramático: género y temática

Nos enfrentamos, en esta investigación, a un tipo de manifestación artística que, como planteamos en el capítulo anterior, no existía anteriormente. A pesar de que hacia mediados del siglo XV encontramos ya diálogos o piezas dialogadas, como pueden ser las *Coplas* de Puerto Carrero o el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, la producción de Encina responde ya a otra configuración genérica, pues persigue un fin diferente.

El texto dramático que nos proponemos analizar tiene ya una intención clara de llevarse a la escena, en un espacio determinado, con un público determinado y, por lo tanto, una configuración particular. En este tipo de texto, el de teatro, “podemos observar dos componentes distintos e indisolubles: el *diálogo* y las *didascalias*, [las cuales] designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra” (Ubersfeld 17).

Es imprescindible tomar en cuenta que los textos que analizamos no fueron escritos para su lectura, sino para su representación y que, por esto, cuentan con “matrices textuales de ‘representatividad’” (16); indicaciones, por lo general dentro del diálogo, de la manera en que el texto cobra vida sobre un espacio, en un tiempo y ante un espectador, se convierte, pues, en un texto espectacular, dualidad que no podemos olvidar si pretendemos hacer un análisis adecuado de los textos.

#### 1 Género.

Para estudiar la formación de un género, en este caso, el teatro de temática amorosa, es necesario iniciar con algunas consideraciones sobre el concepto de ‘género’. El género es una convención que, desde la época griega, cumple con la función de agrupar la producción textual, pero su importancia ha sobrepasado estos límites de manera que los géneros se han convertido “en arquetipos del discurso

literario, fijados en la tradición, más o menos codificados, dotados de características claras e identificables” (Glowinski 96), que condicionan en cierta medida tanto el proceso de producción como el de recepción. Esto, evidentemente, no implica que los géneros sean normas fijas y estables, a la manera en que se ha interpretado, por ejemplo, la *Poética* de Aristóteles, sino que el género está sujeto a transformaciones y adaptaciones; esto se debe a que “los géneros literarios surgen del ajuste entre un pensamiento colectivo y el grado de saber que transmiten los ‘discursos formales’” (Gómez Redondo 12), esto es, de la confluencia entre los modelos de la tradición literaria y las necesidades del momento artístico-social en que se cultivan.

“La primera etapa en el recorrido fundacional de un género es naturalmente la elección onomástica: la atribución de un nombre por parte de los autores constituye el paso inicial hacia la conciencia de componer un texto individuado como tipológicamente reiterativo y perteneciente, pues, a un sistema homogéneo” (Tomassetti 5). Las obras dramáticas profanas de Juan del Encina llevan la designación de “égloga”, esta denominación no es gratuita, pues se relaciona fuertemente con la temática del amor pastoril que introduce nuestro autor. “La voz ‘égloga’ tiene su origen en el término griego *eklogé*, que significa ‘extracto’ o ‘selección’, porque Virgilio (78-19 a.C.) seleccionó las mejores de sus traducciones o imitaciones de los idilios del griego siciliano Teócrito (n. 300? a.C.), que fue el primer cultivador conocido del género pastoril” (Lihani, “Égloga” 122).

Encina es, de hecho, el primero en traducir las *Bucólicas* de Virgilio a la lengua castellana: “Aquí comieçan las *Bucólicas* de Virgilio repartidas en diez ‘Églogas’ bueltas de latín en nuestra lengua y trobadas en estilo pastoril, por Juan del Encina” (Encina, *Bucólicas*, f. XXXIVr)<sup>16</sup>. En el “Prólogo” a su traducción que se encuentra en el *Cancionero* de 1496 –aunque su composición se supone anterior a su entrada al servicio de los Duques–, explica la grandeza del género pastoril:

---

<sup>16</sup> Aquí podemos apreciar la diferencia entre “bucólicas” y “églogas”, pues Encina designará con el primer término a toda la obra de Virgilio, mientras que mantendrá el segundo para cada pieza en particular, de manera que las *Bucólicas* son un conjunto de “églogas”.

[...] y porque mi desseo consiga efeto más concertado, acordé dedicaros [a los reyes] las *Bucólicas* de Virgilio que es la primera de sus obras, adonde habla de pastores siguiendo, como dize el Donato, la orden de los mortales, cuyo exercicio primeramente fue guardar ganados manteniéndose de frutas silvestres, y después siguiose la agricultura, y andando más el tiempo nacieron batallas, [...] estas *Bucólicas* quise trasladar trobadas en estilo pastoril [...]. No tengáis por mal Ma[g]nánimos Príncipes en dedicaros obra de pastores pues que no ay nombre más convenible al estado real, del qual Nuestro Redentor que es el verdadero rey de los reyes se precia mucho, según parece en muchos lugares de la Sagrada Escritura. Y las alabanças de la vida pastoril, no sólo Virgilio y otros poetas, mas aún Plinio, gravíssimo autor, las pone en el décimo otavo libro de la *Natural Estoria* hablando muy largamente de la vida rústica y no menos de agricultura [...]. (ff. XXXIr-XXXIv)

En cuanto al poeta latino, es quien “introduce en Roma el género bucólico, [...] las *Bucólicas* se desarrollan en el *locus amoenus*” (Ramajo 14); en estas obras, “el amor se yergue como personaje esencial de la semántica de los versos”, el cual “es pasión tan poderosa que la presencia de la persona amada hace brotar fecunda la naturaleza y su ausencia la agosta por completo” (16).

No curas de mi mal, ni das oído  
a mis querellas, crudo, lastimeras,  
ni de misericordia algún sentido,  
Alexi, en tus entrañas vive fieras.  
Yo muero en viva llama consumido;  
tú siempre en desamarme perseveras,  
ni sientes mi dolor, ni yo te agrado,  
por donde me será el morir forzado. (Virgilio, “Égloga 2”, vv. 9-16)

Hay que tomar en cuenta, además, que hay un distanciamiento en cuanto al yo lírico, pues “no es el poeta el que canta su propia pasión, sino el pastor o los pastores, en forma *parateatral*, en monólogo o en diálogo” (16-17)<sup>17</sup>. Encontramos, además, en el antecedente latino de Encina, ciertos elementos que retomará él mismo en sus obras: la enfermedad y la muerte que se asocian a los amores desgraciados, a la queja de amor:

Ciertamente a los hombres –y a otros seres– acechan, en su decurso vital, no sólo la muerte, sino pasiones que los desasosiegan sin cesar. Precisamente, el poemario se cierra con la bellísima décima dedicada a Galo. Es una bucólica elegíaca, en la que Virgilio ofrece una idea que tendrá fortuna en las letras europeas, la del amor como enfermedad, y la de la difícil o imposible curación de tal dolencia. El poeta ofrecerá terapias paliativas de la pasión: todo en vano. (19)

Es evidente, por lo tanto, que Encina, gran conocedor de Virgilio, toma de éste la designación genérica de ‘égloga’, a falta de un mejor nombre para clasificar su obra, pues, el término comedia no

---

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.

se comenzará a utilizar, con cierta homogeneidad, hasta bien entrado el siglo XVI en su acepción específicamente teatral, mientras que los términos usuales en el siglo XV: diálogo, representación, etc., están aún muy fuertemente ligados a otras tradiciones como para que se adecuen a las necesidades del nuevo género. En este sentido, podemos aventurar que conserva el término representación – utilizado en su teatro devoto– para nombrar la obra que dedica al príncipe Juan<sup>18</sup> pues, a pesar de que la temática y estructura no se aleja de sus églogas y de la justificación que hace del género pastoril en el prólogo a la traducción de Virgilio, la grandeza del destinatario, quizá, lo llevara a conservar el término ‘representación’, más común y, seguramente, más cercano a su destinatario directo: el Príncipe; además de que no podemos pasar por alto que sólo aparece con esta designación en el *Cancionero*, mientras que en las sueltas, impresiones más informales y con mayor fin de difusión, utiliza el de ‘égloga’.

Hay que notar, también, que Encina es el único autor dramático en la España de principios del siglo XVI que utiliza este término, Lucas Fernández, por ejemplo, cuya producción es casi simultánea a la de Encina, utilizará como término principal el de ‘farsa’ y comenzará a introducir una primera idea de comedia al intitular sus obras profanas y pastoriles “farsa o quasicomedia”. Esta vacilación en la designación genérica de las piezas teatrales es una prueba más de la novedad del género, pues “toda información paratextual, en efecto, proporciona datos importantes sobre la conciencia que los autores (y los antólogos) tenían de estar componiendo (o recogiendo) textos tipológicamente identificables” (Tomassetti 46).

Ya para 1513, en que se data la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Encina introduce el término comedia, aunque no para nombrar la obra, sino en el parlamento prologal, en que Gil Cestero, tras contar el argumento, dirá: “y así acaba esta comedia” (PV: 79); cambio de denominación que puede, también, responder al final imprevistamente feliz. De acuerdo con Pérez Priego, el término comedia

---

<sup>18</sup> Juan de Aragón (1478-1497), segundo hijo de Fernando e Isabel, los Católicos. Fue el heredero de las coronas de Aragón y Castilla y, por tanto, príncipe de Asturias y Gerona, duque de Montblanc, conde de Cervera y señor de Balaguer.

responde a que se trata de una obra “de ambientación urbana, con personajes de ‘villa’ y cortesanos amantes, aunque todavía con fuertes residuos pastoriles, tanto en personajes y cuadros episódicos como en el diseño de los caracteres y de la acción principal, recortados sobre los usos convencionales de la égloga” (Pérez Priego 75). El argumento, como veremos, es ya una novedad estructural, sin embargo, el hecho de que en él se utilice el término que se generalizará para principios del siglo siguiente, muestra un cambio en la conciencia genérica, probablemente inserto tan sólo en esta obra por la gran cantidad de diferencias que muestra con las precedentes, de mayor simplicidad, y tomado, muy probablemente, de la comedia humanística italiana que estaba en pleno apogeo durante las ya para ese entonces frecuentes y prolongadas estancias del autor en Italia.

Como mencionamos, la designación genérica de los textos como églogas lleva asociada un estilo y una temática: el pastoril y la amorosa respectivamente. El estilo pastoril

y canto, como ves, pastorilmente  
lo que me da contento y lo que quiero. (Virgilio, “Égloga 1”, vv. 14-15)

Los reyes ya cantaba y Marte insano,  
mas al oído Febo me decía:

“Conviénete, mi Títilo, primero  
ser guarda de ganado y ser vaquero.  
Conviénele al pastor pacer ganado,  
y que la flauta y verso iguales sean”.

[...]

yo quiero con el son de la pastora  
zampoña concertar mi musa agora. (Virgilio, “Égloga 6”, vv. 5-16)

Este estilo puede verse, no sólo en la configuración del personaje del pastor, sino en la utilización de un lenguaje específico que lo codifica como tal, pues el pastor utiliza un registro propio que se fijará más adelante con el nombre de sayagués, modalidad lingüística que “se asomó al tablado a fines del siglo XV y pronto se convirtió en el rasgo identificador (junto con el sayo de sayal) de los serranos, pastores y labradores escénicos” (Stern 268). Sayago se encuentra entre Zamora y Ledesma pero el término posee una acepción figurativa de ‘tonto, bárbaro, rústico’; como puede verse en el comentario de Correas: “Es un sayagués. Para notar a uno de grosero, porque los de Sayago son toscos



en tierra y habla, no por falta de entendimiento, que le tienen bueno debajo de la corteza rústica” (Correas 128). Es por esto que Lihani, en su estudio sobre el lenguaje de Lucas Fernández, concluye que:

Su sentido dejó de aplicarse meramente a los habitantes de la región de Sayago, y se extendió hasta incluir a los villanos y labradores de cualquier parte de León y de las dos Castillas. Después se generalizó la voz semánticamente hasta abarcar cualquier forma de habla que tuviera algo de rústica, bárbara o grosera, es decir, esa alteración del castellano tan evidente principalmente del drama del Siglo de Oro y en la poesía del siglo dieciocho. (Lihani, *El lenguaje...* 8)

Se trata, por tanto, de “un dialecto literario convencional que tenía su base verdadera en la región salmantina” (8). Por otra parte, el estilo pastoril, también hará referencia a un cierto espacio y una configuración particular de la temática dentro del esquema bucólico que se encuentra en Virgilio y que coincidirá con la ideología renacentista.

Vimos ya en el capítulo uno, la ideología alrededor del amor que se tenía en la Antigüedad, en la Edad Media y cómo ésta se manifiesta en el Renacimiento, así como su entrada a España a través de la poesía de cancionero. Nos importa aquí hacer énfasis en el hecho de que el amor que había estado reservado en la cultura literaria a la clase noble, se extiende a todos los estratos sociales, de manera que ya no es sólo un don exclusivo de la nobleza.

digamos, pues, el canto y los amores  
de Alfeo y de Damón, doctos pastores. (Virgilio, “Égloga 8”, vv. 7-8)

La realidad de esta nueva manera de entender el amor se ve reflejada en los parlamentos del escudero de Encina, que cuestiona la capacidad de amar que tienen los pastores; esta ideología que ya no pertenece a la estratificación medieval sino al antropocentrismo renacentista, se encuentra en el poemario de Virgilio, en que los personajes pastores son quienes aman, aunque cabe resaltar que hay una diferencia entre el pastor del teatro enciniano y el pastor bucólico que pasará al renacimiento en la novela pastoril, pues los pastores de Encina son realmente pastores, no aparece el cortesano disfrazado y, como veremos, el lenguaje, así como los atavíos, los caracterizarán como tales.

## 2 Temática.

En este apartado veremos cómo se presenta la temática del amor en las obras profanas de Encina, una vez que su producción se ha separado de la temática devota. Comentaremos, además, algunos tópicos renacentistas que resultan importantes al combinarlos con la concepción del amor dentro del análisis de la profanización del teatro.

En las primeras tres obras –*Égloga representada en requiesta de unos amores*, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* y *Representación sobre el poder del amor*–, se presenta como tema principal el poder absoluto del amor

En las dos primeras obras –que se encuentran tras las de temática devota en el primer *Cancionero*, 1496–, la temática se ha separado de los temas litúrgicos para centrarse en el que será el tema principal de la obra enciniana –y Renacentista–: el amor. En la primera de estas dos obras, la *Égloga representada en requiesta de unos amores*, se presentan tres personajes: Mingo, Pascuala y el escudero. El argumento es muy simple, Mingo requiere<sup>19</sup> de amores a Pascuala, quien lo rechaza; aparece el escudero y, enamorado de la belleza de la pastora, también la requiebra<sup>20</sup>. Finalmente, dejan la decisión en manos de ella, quien elige al escudero con la condición de que se vuelva pastor.

En la segunda de las obras, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, vuelven a aparecer los mismos tres personajes, el escudero, convertido en pastor por petición de Pascuala, es ahora nombrado Gil, a los que se añade Menga, pastora esposa de Mingo<sup>21</sup>. El argumento es aún más sencillo: pasado un año desde los hechos de la obra anterior, vuelve, el ahora pastor, Gil al palacio y decide quedarse en él, se le une su esposa Pascuala y sus compañeros Mingo y Menga, de manera que todos dejan de ser pastores para integrarse al mundo palaciego.

---

<sup>19</sup> *requiere*: “requiesta vale demanda y petición, y de allí requistar y requistar de amores”. (Cov. s.v. *recuesta*)

<sup>20</sup> *requiebra*: “metafóricamente se dice requebrarse el galán, que es tanto como significar estar deshecho por el amor de su dama [...]. Requebro, el dicho amoroso y regalado”. (Cov. s.v. *requebrar*)

<sup>21</sup> Mingo ya está casado desde la primera obra en que requiere de amores a Pascuala, pero Menga no aparece hasta la segunda; ya desde el verso 4 sabemos su estado: “¿no estás con tu esposa Menga?” (RA: 4) y será el motivo por el que, desde el inicio Pascuala lo rechaza: “Pues eres ya desposado, / tu querer no lo desseo” (RA: 19-20).

Se presenta, así, uno de los conceptos más importantes de la obra enciniana: los pastores también aman, con el que se rompe la ideología medieval de que el amor es un bien exclusivo de la nobleza, coincidimos con Pérez Priego cuando dice que Encina “ha extendido el tópico *Omnia vincit Amor* entre pastores” (66).

El tema principal es el poder transformador del amor, la condición de Pascuala al elegir al escudero es que cambie de estado: “Miafé, de vosotros dos, / escudero, mi señor, / si os queréis tornar pastor, / mucho más os quiero a vos” (RA: 181-184). Condición a la que el escudero accede sin dudar debido al amor que siente por la pastora: “Soy contento y muy pagado / de ser pastor o vaquero. / Pues me quieres y te quiero, / quiero cumplir tu mandado” (RA: 185-188).

Hacia el final de la segunda égloga se completa dicho poder del amor, pues, si por amor a Pascuala, el escudero se había vuelto pastor, es ahora la pastora, quien por amor a Gil, se vuelve palaciega. Ante la petición de transformación por parte de Gil, Pascuala responde de la misma manera que lo había hecho el entonces escudero en la obra anterior, recordando el cambio hecho por éste y resaltando que es el amor quien provoca la mudanza.

PASCUALA.        Que me plaze, mi señor,  
                         mudarme, pues os mudastes.  
                         Que también vos os tornastes  
                         por amor de mí pastor.  
                         Y pues me tenéis amor,  
                         yo jamás os dexaré,  
                         quanto mandardes haré,  
                         libremente, sin temor. (MPG: 249-256)

Vemos, con esto, que el poder transformador del amor es absoluto, pues vuelve al escudero pastor y a la pastora “dama”, lo que se explicitará en un diálogo entre Mingo y Menga:

MINGO.            Es tan huerte zagalejo,  
                         miafé, Menga, el amorío,  
                         que con su gran poderío  
                         haze mudar el pellejo.  
                         Haze tornar moço al viejo,  
                         y al grossero muy polido,  
                         y al muy feo muy garrido,  
                         y al muy huerte muy sobejo.  
                         Haze tornar al criuel,

quando 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.  
¡Mira, mira quién es él!

MENGA. Bien deslindas sus lavores,  
y aun con esso Pascualeja  
ha mudado la pelleja  
por tener con Gil amores. (MPG: 272-292)<sup>22</sup>

De acuerdo con Maurizi, “c’est par “embidia” que Mingo et Menga entrent à la cour” (Maurizi 276) y sostiene su argumento con el diálogo de Mingo en que reclama a Gil por mudar de estado, en que el pastor agrega:

MINGO. [...]
Pues juro a diez si me visto
los mis hatos domingueros
y si mudo aquestos cueros
que te mando mal galisto.
Guárdate, que si yo ensisto
en tornarme palaciego...
GIL. Antes, Mingo, te lo ruego.
MINGO. Aún tú, Gil, no me has bien visto.
Y aun si quiero, a mi esposilla
que te la ponga chapada,
y aun que no le falte nada,
tanbién como a Pascualilla.
Pues aún bien te maravilla
cómo ya no me descingo. (MPG: 305-317)

Si bien es cierto, entonces, que puede haber un cierto grado de envidia en el parlamento, nos parece más plausible hablar de que los motivos detrás del enojo de Mingo tienen que ver, en mayor medida, con el abandono de sus amigos, pues el pastor duda dejar los placeres de la vida en la aldea.

<sup>22</sup> En el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, Amor dice: “Pero donde yo me llego / todo mal y pena quito, / delos yelos saco fuego, / y a los viejos meto en juego / y a los muertos resuscito. / Al muy rudo hago discreto, / al grossero muy polido, / desembuelto al encogido / y al invirtüoso neto. / Al covarde, esforçado, / al escasso, liberal, / bien regido al destemplado, / muy cortés y mesurado / al que no suele ser tal” (vv. 221-234).

Sea de la manera que sea, lo cierto es que este parlamento de Mingo sirve como pretexto para la conversión de éste y su mujer –quien se muestra mucho más reticente<sup>23</sup>– en palaciegos, la cual también termina por relacionarse con el amor al final de la obra, pues ésta concluye reiterando la fuerza que aquél posee para transformar los estados, uniendo, al mismo tiempo, los argumentos de ambas obras:

PASCUALA. Mira qué causa el amor.  
Que quien a mí me dixera  
que avía de ser de villa,  
como por gran maravilla  
yo creer no lo pudiera.

MENGA. Yo no sabes qué tal era  
antes que a Mingo quisiesse,  
que aunque la vida me fuesse,  
a la villa no viniera.

GIL. ¿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.  
Ningún galán namorado  
no tenga quexa de mí,  
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. (MPG: 472-496)

En la *Representación sobre el poder del amor* se continúa con los temas ya planteados, pues en esta obra aparece también un escudero que sirve para reiterar la generalización del poder de Amor, pues, cuando sabe que el mal que aqueja a Pelayo –pastor protagonista– es de amor, se sorprende de que tal mal se encuentre entre pastores:

BRAS. Tiene, a la mi fe, señor,  
mal de amores  
de muy chapados dolores.

ESCUADERO. ¿Y burláis o departís?

---

<sup>23</sup> Los motivos de la transformación de Mingo pueden estar sujetos a cuestionamientos, sin embargo, en el caso de Menga, se explicita desde el inicio que lo hace por amor: “y quiero, pues Mingo quiere, / ser en todo lo qu’él fuere, / qu’él es todo mi desseo” (MPG: 394-396).

¿Qué dezáis?  
BRAS. Digo que no burlo, no,  
qu'el Amor lo perhirió.  
ESCUDERO. ¿Y amores acá sentís? (PA: 303-310)

La obra inicia con un parlamento de Amor, dentro del cual, se enlistan los efectos transformadores que posee y que concluye haciendo alusión específica a los pastores, también víctimas de sus saetas:

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. (PA: 91-100)

Con este último verso se da entrada al pastor protagonista de la obra: Pelayo, quien no reconoce a Amor y lo regaña por cazar en zona vedada:

¡A, garçón de bel mirar!  
¿Quién te manda ser osado  
por aquí, que es devedado,  
de caçar  
sin licencia demandar? (PA: 101-105)

Pelayo, entonces, entabla una discusión con el dios, pues no cree que se trata de Amor y lo ve con desprecio, ante lo cual, es flechado como venganza por el trato recibido.

Del tema del poder absoluto del amor se desprende, entonces, el enfrentamiento entre la manera de amar entre los pastores y escuderos, en el que pareciera favorecerse el amor pastoril por ser más genuino que el del escudero, inserto en el paradigma cortés:

ESCUDERO. E nosotros, sospirando  
desvelamos nuestra pena  
y tenemosla por buena,  
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.  
BRAS. Miafé, nosotros acá  
harto nos despepitamos,  
mas no nos requebrajamos

como allá,  
 que la fe de dentro está.  
 ESCUDERO. Cierta, dentro está la fe,  
 bien lo sé,  
 mas nuestros requiebros son  
 las muestras del corazón  
 que no son a sin porqué. (PA: 421-440)

Esta oposición que será suprimida justamente por el amor, quien unifica los estados: en la primera obra con la conversión del escudero en pastor; en la segunda, con la conversión de los pastores en palaciegos, y, en la tercera, con la unión del escudero al canto y baile que da fin a la representación: “Y cantad, cantad, pastores, / que para cantar de amores / ayudaros he yo luego” (PA: 448-450).

El tema principal, sin embargo, de la *Representación sobre el poder del amor*, consta en los efectos negativos del poder de Amor, en la enfermedad o mal de amor. El pastor, entonces, se convierte en un enfermo de amor:

PELAYO. ¡Ay, ay, ay, que muerto soy!  
 ¡Ay, ay, ay!  
 AMOR. Assí, don villano vil,  
 porque castiguen cient mill,  
 en ti tal castigo doy.  
 Quédate agora, villano,  
 en esse suelo tendido,  
 de mi mano malherido,  
 señalado,  
 para siempre lastimado.  
 Yo haré que no fenezca,  
 mas que cresca  
 tu dolor, aunque reclames.  
 Yo haré que feo ames  
 y hermoso te parezca.<sup>24</sup> (PA: 186-200)

Cuando Bras le pregunta qué le sucede y por qué da voces, el pastor explica:

PELAYO. ¡Dios te praga!  
 Diome con una saheta  
 y fízome dentro secreta  
 tan gran llaga  
 que, miafé, no sé qué haga.  
 [...]  
 Díxome que era el Amor  
 y dexóme tal dolor,  
 que te digo

---

<sup>24</sup> Refrán: “Quien feo ama, hermoso le parece” (Vallés [61r]). “Quien feo ama / hermoso le parece. / Quando uno se a empleado / en amar donde le vale / suele estar tan confiado / que entre todo lo criado / no abra cosa que se iguale. / Muy benturoso se llama / quando amor le faboreçe / e aunque sea fea la dama / dicen que quien feo ama / muy hermoso le parece.” (Horozco núm. 2533)

BRAS.                   que mi mal es buen testigo.  
 ¿Con el Amor te tomavas?  
 [...]
   
 Muestra dónde te firió.  
 PELAYO.               De dentro tengo mi mal,  
 que de fuera no ay señal.  
 Que tiró  
 y en el corazón me dio.  
 ¡Ay, ay, ay, que me desmayo! (PA: 222-256)

Este último verso funciona como didascalia implícita, pues, en efecto, Pelayo se desmaya y recobrará la conciencia al escuchar el nombre de la pastora por la que sufre el mal de amor: “[...] Marinilla, / la carilla de Pascual” (PA: 369-370). El primer verso de su parlamento, enlaza con el último antes del desmayo, a través de la queja onomatopéyica:

¡Ay, ay, ay!, que aquéssa es ella,  
 qu’el Amor quando me dio  
 llugo, llugo me venció  
 a querella.  
 ¡Quién pudiesse agora vella! (PA: 371-375)

Amor, además, ha cumplido su promesa de hacerle amar lo feo y que hermoso le parezca, pues Bras comenta: “Mas mal de tales cordojos / no sé por qué causa sea, / qu’ es una bissodia fea” (PA: 381-383), a lo que Pelayo responde: “No con mis ojos” (PA: 384), con lo que no sólo se cumple la venganza del dios, sino que se nos muestra una de las características propias del efecto de sus flechas: para el amante, la amada siempre será hermosa:

BRAS.                   Ora sigue tus antojos,  
 que affición es que te ciega.  
 Tú sosiega,  
 no desmayes con dolores,  
 que también yo por amores  
 ando a rabo de borrega. (PA: 385-390)

Como vemos, se plantea que Bras también ama con lo que se da coherencia a sus diálogos con el escudero, pero no es un tema que se desarrolle, como sí se hará con el amor del pastor co-protagónico en la obra siguiente.

El esbozo de enfermo de amor, que se presenta con Pelayo, se consolida con Fileno en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. En la que el pastor se dará muerte por el desprecio de la pastora a quien ama: Zefira.



En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, se plantea el hablar de la pena amorosa como un posible remedio, “aunque en la ley que ha dado Cupido / se escriba y predique por primo precepto / que nadie descubra jamás su secreto” (FZC: 49-51),

Fileno, decide, para intentar encontrar consuelo a su pena, buscar el consejo de Zambardo, pues

FILENO.            [...]  
a ti no se debe tener escondido;  
assí porque eres en todo sabido  
como por ser amigo tan cierto,  
y más porque espero tu sabio concierto  
concierte el reposo que en mí está perdido. (FZC: 49-56)

Zambardo no logra escuchar sus penas, tras lo que Fileno decide buscar a Cardonio, pues “de ti sólo espero me venga sossiego” (FZC: 243). Cardonio, le dirá ante sus quejas que “Amor en el ocio abiva sus sañas” (FZC: 208) y, retomando el tema de la discusión entre el escudero y Bras en la *Representación*, añadirá:

Si piensas, Fileno, que porque tú vayas  
quexando, tus males se muestran mayores  
y yo, porque calle, los sienta menores,  
en falsa razón tus sesos ensayas.  
Ni mengua el dolor ni passa las rayas  
por ser encubierto ni mucho quexarse,  
antes yo creo quexando menguarse  
y crescer quanto más encubierto lo trayas. (FZC: 209-216)

El remedio no funciona, como no funcionará tampoco en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, donde el amante también decide romper la ley del secreto al contarle sus penas a Suplicio, “amigo leal, secreto, / que él me puede consolar” (PV: 319-320), quien le recomendará que busque otro amor porque “el amor de una señora / se quita con nuevo amor” (PV: 380-381), lo que ejemplificará con casos mítológicos; Vitoriano argumentará, ante esto, que el amor de esos casos no es tan grande como el suyo y que sus damas no eran tan grandiosas como su Plácida. Vitoriano termina por aceptar el consejo de Suplicio y entrevistarse con Flugencia: “Forçar, Suplicio, me quiero / a seguir nuevos amores, / aunque por Plácida muero” (PV: 449-450) y, quedándose solo dudará del remedio:

Por demás es todo aquesto  
si del coraçón no sale.

¡O, qué gracia, cuerpo y gesto  
tan perfeto y tan honesto!  
No ay quien con Plácida iguale. (PV: 521-528)

El encuentro con Flugencia en la ventana sólo aviva en Vitoriano el deseo por Plácida: “Mas mis males / han cobrado fuerças tales / que son de fuerça y de grado” (PV: 782-784), Suplicio, entonces, acepta que no hay remedio al mal de amor:

SUPLICIO. Desde agora me despido  
de te dar consejo más.  
Estás della tan vencido  
que jamás pornás olvido  
ni otra nunca bien querrás.  
VITORIANO. Esso tenlo por muy cierto,  
que mill vezes seré muerto  
sin morir la fe jamás. (PV: 825-832)

Tanto para Fileno como para Vitoriano, entonces, sólo queda un remedio: la muerte. En el caso de Fileno, éste decide que es éste el único remedio a su mal tras comprobar, en su diálogo con Cardonio, que consolarse comunicando sus males no ha funcionado:

Déxame solo buscar mi consuelo.  
Vete, Cardonio, por Dios te lo ruego,  
que si en la vida faltare sosiego,  
buscarl' é en la muerte sin otro recelo. (FZC: 421-424)

Es entonces que Fileno empieza a hacer alusiones a su propia muerte y a ésta como la única salida:

Quiçá el diablo te haze adevino,  
porqu' este dolor me ahinca tan fuerte  
que bien me paresce ser vero camino  
para huille el darne la muerte;  
por se sola ella quien tengo por cierto  
puede librarme de tanta fortuna  
y ser en quien hallan passiones el puerto  
más reposado que en parte ninguna. (FZC: 441-449)

No es sino hasta el verso 493<sup>25</sup> que sabemos el motivo del gran dolor de Fileno, el que lo lleva al deseo de acabar con su vida y a culpar repetidamente a la mudable Fortuna:

Que sola una cosa tan congoxado  
me tiene y me pone el cuchillo en la mano:  
en averme Zefira por otro trocado

---

<sup>25</sup> La obra consta solamente de 704 versos, lo que hace que este fragmento se encuentre ya muy cerca del final.

y aver tanto tiempo servídola en vano.  
Que puedes, Cardonio, de cierto creer  
que aunque Zefira jamás me mirara,  
si claro no viera mudar el querer,  
sobre otra persona jamás me quexara. (FZC: 493-500)

En estos versos está la clave: la mudanza de la amada, la transformación de inalcanzable en imposible es la que lleva a Fileno, enfermo de amor, a la desesperanza y el deseo de muerte.<sup>26</sup>

En su parlamento final, Fileno llamará a la muerte: “Alegre te espero, ¿cómo no vienes? / Tan justa demanda, ¿por qué me la niegas?” (FZC: 514-515) y culpará al dios Amor de su sufrimiento: “¡O ciego traidor, que tú me has traído / a tan cruda muerte en joven edad! / ¡O malo, perverso, desgradescido, / do nunca jamás se vio piedad! (FZC: 525-528).

Estamos en la España católica del siglo XVI, la cual, aunque pretridentina, no puede pasar por alto que el suicidio condena el alma, como bien había recordado Cardonio a nuestro enfermo: “¿No sabes que desto tanto se alcança / quanto hombre dessea teniendo la vida, / y que si se mata no ay esperança / salvo de ver el alma perdida?” (FZC: 473-476), por lo que, Fileno, antes de darse la muerte, se dirige a su propia alma<sup>27</sup>: “Tú, alma, no pienses ni tengas temor, / que andando al infierno ternás mayor pena, / mas piensa sin duda tenerla menor / doquier que te halles sin esta cadena (FZC: 549-552), y a Dios, en su equivalente mítico: “¡O Júpiter magno! ¡O eterno poder!, / pues claro conoces que muero viviendo, / la inocente alma no dexes perder, / la qual en tus manos desde agora encomiendo”<sup>28</sup> (FZC: 589-592); tras lo cual se da muerte con su propio cuchillo.

En la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, tenemos, en primer lugar, el suicidio de Plácida, abandonada por Vitoniano. Este personaje tiene dos largos parlamentos en la obra, el primero, que da inicio a la *Égloga*,

---

<sup>26</sup> “[Zefira] tuvo en los ojos fuerças tamañanas / 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 sujeto con fe tan leal / que quiere la muerte sufrir en su mal / más que la vida que tiene conmigo. / Sin alma la sigo, que avrás maravilla; / sin verla me yelo y viéndola, ardo” (FZC: 98-106). La unión de fuego y hielo será una constante que utiliza Fileno para describir su mal, a lo que añade, además, la importancia de la vista como parte fundamental del enamoramiento, tópicos ambos renacentistas.

<sup>27</sup> La ideología sobre el suicidio se recrudecerá después del Concilio, al grado de que prácticamente desaparecerá de las obras literarias y sólo será permitido cuando se trate de una historia alejada temporal y espacialmente (mitológica o bíblica), y presentándose como contraejemplo, condenándose.

<sup>28</sup> Alusión a las palabras que Cristo dice en la cruz antes de morir: “Entonces Jesús, dando un gran grito, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Y, diciendo esto, expiró.” (Lucas 23:43)

mantiene dos de los elementos que ya aparecían en el discurso de Fileno: la invocación de la muerte como único remedio para el mal de amor:

Cumplase lo que Dios quiera,  
venga ya la muerte mía  
si le plaze que yo muera.  
¡O, quién le viera y oyera  
los juramentos que hazía  
por me haver!  
¡O, maldita la muger  
que en juras de hombre confía!<sup>29</sup> (PV: 129-136)

Sin remedio son mis males,  
sólo Dios curarlos puede,  
porque son tantos y tales,  
que de crudos y mortales  
no ay remedio que les quede  
ni ventura,  
sino sólo sepultura  
que en partir se me concede. (PV: 233-240)

y la maldición al dios Amor:

¡O traidor!  
¡O maldito dios de amor,  
que me tratas tanto daño!  
Tráyote puesto en retablo  
y adórote como a dios.  
Tú eres dios y eres diablo,  
perdóname si mal hablo,  
que esto para aquí entre nos  
te lo digo,  
que eres diablo enemigo,  
pues apartas tales dos (PV: 158-168);

En el segundo parlamento, que será el que preceda a su muerte, vuelve a llamar a la muerte: “Ven ya, muerte, / acaba mi mala suerte / con un fin muy lastimero” (PV: 1237-1239), tras lo que la dama se compara con Iseo, quien, al ver morir a su amado, Tristán, en sus brazos, muere ella misma de amor<sup>30</sup>:

---

<sup>29</sup> Tirso de Molina, un siglo después, retomará esta frase para su *Burlador de Sevilla*: “¡Mal haya la mujer que en hombres fia!” en voz, dos veces de Tisbea y una de Isabela (Molina 2190, 2198, 2204).

<sup>30</sup> “Volvió la reina [Iseo] a él, e llegósele tanto que don Tristán la tomó e abraçóla entre sus braços, e ella a él. E tුවola tan bien apretada que duramente ge la pudieron sacar de los braços. E don Tristán dixo en alta voz: -¡De oy más, venga la muerte cuando quisiere, que yo tengo a mi señora en los braços! E alçó los ojos al cielo e dixo: -¡Ay, Dios, Señor mío que hezistes e creastes el mundo e todas las coasas que son en él, e venistes por tomar muerte e pasión por los pecadores sacar: en las tus muy benditas manos encomiendo la mi ánima, que la lieves al tu Reino. E ruego a la bienaventurada Virgen Sancta María que ruege a su Fijo bendito por la mi ánima, que la salve. E a vosotros, señores, os ruego que, pues en la vida mucho me amastes, que agora en la muerte rogueis por mí a mi Señor Jesucristo, que yo sea digno de ver su magestad real. E desque ovo dicho estas palabras, luego besó a la reina e, estando abraçados boca con boca, le salió el

No so yo menos que Iseo  
ni la fe ni causa mía.  
Mas más fe y más causa veo  
para dar fin al desseo  
como hize al alegría.  
¡Corazón!  
¡Es fuerça con la pasión,  
fenezca ya tu porfía! (PV: 1248-1255)

Un detalle importante es que el puñal con el que se da muerte es de su amado Vitoriano, lo que se puede interpretar como símbolo de que es él la causa de su muerte, como ella misma dice:

Huelga ya,  
que Plácida morirá  
siendo tú de amor la peste.  
A sabiendas olvidaste,  
¡o traidor!, este puñal.  
Cierto, muy bien lo miraste  
y aparejo me dexaste  
para dar fin a mi mal. (PV: 1261-1268)

y, una vez más, el temor de la condenación no consigue detenerla de usar el dicho puñal: “aunque vayas al infierno / ternás penas, mas no dudo” (PV: 1286-1287). Amor vuelve a ser culpado, pues el sacrificio que pide a sus súbditos, así como el galardón que les otorga, es la muerte:

¡O Cupido, dios de amor,  
rescibe mis sacrificios,  
mis primicias de dolor!  
Pues me diste tal señor  
que despreció mis servicios,  
ve mi alma  
donde Amor me da por palma  
la muerte por beneficios. (PV: 1304-1311)

Vitoriano, a quien, como vimos, le han fallado los remedios para su enfermedad de amor, decide volver al lado de Plácida, cuyo cuerpo encuentra “allí, cabe aquella fuente” (PV: 1428) y es entonces que surgen los deseos de muerte del amante:

¡Desdichado! Yo soy muerto  
si buena suerte no adiestra.  
¡O, maldita mi ventura!  
Cierto es ella. ¡Muerta está!

---

ánima del cuerpo. E la reina, cuando lo vio así muerto en sus braços, del gran dolor que ovo, reventóle el corazón en el cuerpo, e murió allí, en los braços de Tristán. E así murieron los dos amados” (*Tristán de Leonís* 181).

Oy entro en la sepultura  
lo menos de mi tristura.  
Para más mal, basta ya.  
Mi dolor  
ya no puede ser mayor.  
¡Ay, que el alma se me va! (PV: 1442-1451)

Al encontrar el cuerpo, Vitoriano y Suplicio se percatan de que ella misma es quien se dio muerte:  
“Ella misma se mató, / por el corazón se dio. / Hincado tiene un puñal” (PV: 1484-1486), lo que despierta  
en Vitoriano, quien reconoce su propio puñal, la culpa:

¡O cruel,  
que mi puñal es aquel!  
Yo di causa a tanto mal.  
Yo lo dexé por olvido,  
burlando un día entre nos.  
Mira cómo lo ha tenido  
muy guardado y escondido  
para dar fin a los dos. (PV: 1489-1496)

El caballero, entonces, quiere, siguiendo la tradición clásica de los amantes suicidas, darse muerte  
con el mismo puñal, pero Suplicio se lo impide quedándose con el arma y pidiéndole su palabra de que  
quede “con seso y reposo entero” (PV: 1534) mientras va a buscar unos pastores que les ayuden a enterrar  
a la dama.

La ausencia del amigo, propicia un largo parlamento del amante, en el que, como Plácida, decide  
quitarse la vida, acción que se retarda debido a la falta de arma que obliga a Vitoriano a salir de escena  
para conseguirla:

Yo determino matarme  
antes que Suplicio venga  
porque no pueda estorvarme,  
mas el puñal fue a llevarme  
porque aparejo no tenga. (PV: 2140-2144)

Tras una escena en que Suplicio cuenta la tragedia a unos pastores:

GIL.                   ¿Ella misma se mató?  
Suplicio.           Ella misma por su mano.  
Pascual.           Cata, cata en qué paró  
la que por aquí pasó  
diziendo: “¡Mi Vitoriano!” (PV: 2236-2240)

regresa Vitoriano junto al cuerpo de su amada: “Heme aquí, Plácida. Vengo / para contigo enterrarme. / Mi vivir es ya muy luengo” (PV: 2284-2286), pues ya ha conseguido arma para matarse: “Ora, sus, cuchillo tengo / con que pueda bien matarme / sin tardança” (PV: 2287-2289).

El amante, en el discurso previo a su muerte, no sólo reconoce el suicidio como pecado sino que acepta explícitamente la condenación de su alma:

Muera ya sin esperança,  
sin más ni más aconsejarme.  
Quiero dar fin al cuidado,  
rómpase mi coraçón  
sin confessar su peccado,  
que quien va desesperado  
no ha menester confessión. (PV: 2290-2296)

La diferencia en el discurso de Vitoriano es que, consciente de la indiferencia de Amor, decide invocar a su madre: la diosa Venus: “Pues Cupido / siempre me pone en olvido, / a Venus hago oración” (PV: 2297-2299). Y es a ella a la que encomienda su alma, al tiempo que se queja de su ciego hijo, y recuerda a las dos parejas de amantes trágicos que impregnarán todo el Renacimiento, Píramo y Tisbe<sup>31</sup> y Leandro y Hero<sup>32</sup>:

---

<sup>31</sup> “[...] Píramo, que había salido más tarde, vio en el abundante polvo las certeras huellas de una fiera y palideció en todo su rostro; pero, cuando encontró además el velo teñido de sangre, dijo: ‘Una sola noche perderá a dos amantes, de los que ella ha sido más digna de una larga vida; mi alma es culpable. Yo te he matado a ti, digna de compasión, yo que te he ordenado que vinieras de noche a unos parajes llenos de miedo y no he venido aquí el primero. ¡Desgarrad mi cuerpo y consumid mis criminales entrañas con fiero mordisco, leones, cualquiera que seáis los que habitáis junto a esta roca! Pero es propio de un cobarde desear la muerte.’ Coge el velo de Tisbe y lo lleva consigo a la sombra del árbol convenido y, después de que derramó lágrimas y dio besos a la conocida vestidura, dijo: ‘¡Recibe ahora también el sorbo de mi sangre!’ y hundió en sus ijares el hierro del que estaba ceñido, y sin tardanza lo sacó moribundo de la herida que bullía y quedó echado en tierra boca arriba: [...] ella vuelve y [...] ve que unos temblorosos miembros golpean el suelo ensangrentado y retrocedió y, adoptando un rostro más pálido que el boj, se estremeció como el mar que resuena al rozar su superficie una ligera brisa. Pero, después de que, al detenerse, reconoció a su amante, azota sus brazos que no lo merecen con sonoros golpes y, mesándose los cabellos y abrazando el cuerpo amado, llenó de lágrimas las heridas y mezcló su llanto con la sangre y, dando apretados besos al helado rostro, gritó: ‘Píramo, ¿qué desgracia te ha arrancado de mí? ¡Píramo, responde! Te llama, querido mío, tu Tisbe: óyeme y levanta tu rostro que yace en tierra!’ Al nombre de Tisbe, Píramo elevó sus ojos pesados ya por la muerte y, al verla, los cerró. Ella, tras haber reconocido su velo y ver el marfil libre de espada, dice: ‘¡Tu mano y tu amor te han perdido, desgraciado! También yo tengo una fuerte mano para esto solo, también yo tengo amor: él me dará fuerzas para herirme. Te seguiré en la muerte y será llamada la más desgraciada causa y compañera de tu muerte; y tú, que, ¡ay!, sólo con la muerte podías ser apartado de mí, no podrás ser apartado con la muerte. [...]’ Dijo y, tras hacer dispuesto la punta bajo su pecho, se lanzó sobre la espada, que todavía estaba tibia de muerte” (Ovidio, *Píramo y Tisbe*, 319-320).

<sup>32</sup> “Golpeado [Leandro] por el ímpetu adverso del oleaje, que de todas partes arreciaba, era arrastrado, y desmayaba el vigor de sus piernas, y quedaba inmovilizada la fuerza de sus brazos sin descanso. Ya una enorme e incontenible oleada de agua le corría por la garganta, y ya tragó la maldita bebida de la irresistible agua salada. Y en aquél momento un despiadado ventarrón extinguió la pérfida lámpara, y la vida a la vez y el amor del desventurado Leandro. [...] Mas cuando,

¡O Venus, dea graciosa,  
a ti quiero y a ti llamo!  
Toma mi alma penosa,  
pues eres muy piadosa  
a ti sola aora llamo,  
que tu hijo  
tiene conmigo letijo,  
nunca escucha mi reclamo.  
A ti, mi bien verdadero,  
mis sacrificios se den  
como te los dio primero  
tu siervo Leando y Hero,  
Tisbe y Píramo también;  
tú, señora,  
recibe mi alma agora. (PV: 2300-2314)

Esta diferencia será trascendental, pues, como en los *Milagros* de Berceo en que la Virgen intercederá con su hijo Jesucristo a favor de los que la invocan<sup>33</sup>, aquí la madre es también la que en un *deus ex machina* extraordinario detiene el suicidio del amado:

¡Ten queda la mano, ten!  
[...]  
Si Cupido te olvidó,  
aquí me tienes a mí.  
No te desesperes, no.  
Plácida no se mató  
sino por matar a ti  
y no es muerta.  
Yo te la daré despiera  
antes que vamos de aquí. (PV: 2315-2331)

La diosa, entonces, con la ayuda de Mercurio, devuelve la vida a Plácida, quien recuerda haber estado en el infierno y escuchado allá que Vitoriano se le uniría:

Desde del mundo partí  
y al infierno me llevaron  
¡o, cuántas cosas que vi!  
Mas de tal agua beví

---

junto a la base de la torre divisó [Hero], destrozado contra los escollos, el cadáver de su marido, desgarró su hermoso vestido desde el pecho y se precipitó de cabeza y con fuerza desde la escarpada torre. Y Hero murió con su difunto esposo, y aún gozaron el uno del otro hasta en su última desdicha” (Museo 33-35).

<sup>33</sup> “Los milagros de Berceo se ciñen, de manera más o menos estricta, a una estructura narrativa que inicia con la presentación del que será el beneficiario del milagro, [...] para después exponer la forma en que dicho beneficiario, pese a su devoción a la Virgen, cae en el pecado o se ve inmerso en alguna situación de crisis, por lo cual María interviene oportunamente –aunque por lo general en el último momento– y logra así la salvación espiritual –y en algunos casos también física– de su devoto” (Vilchis 40). De acuerdo con Carmelo Gariano “el milagro [se presenta] entendido como capacidad de alterar el curso normal de los hechos y contradecir la expectación guiada por la experiencia [...]” (Gariano 741)



que todas se me olvidaron.<sup>34</sup>  
No me queda  
cosa que acordarme pueda  
sino a ti, que allá nombraron.  
E aun diéronme tales nuevas  
que muy presto allá serías. (PV: 2436-2445)

Como vemos, se configura, con Fileno, el tema del suicidio por amor que reaparecerá en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Es importante enfatizar que nunca se olvida la condenación del alma, sin embargo, la pena de los amantes es tan grande que consideran menor castigo la eternidad en los infiernos que una vida falta de amor. En este sentido, Plácida es prueba de la condenación del alma, pues, una vez resucitada, nos dice que ha estado, efectivamente, en el infierno, de manera que no se niega en ningún momento, sino que se reafirma, la creencia cristiana de que el pecado de desesperanza implica una condena inmediata.

Además del suicidio como pecado, hay que tomar en cuenta dos obras que presentan ideas de gran importancia asociadas con la cristiandad y el amor a Dios: la *Égloga de Cristino y Phebea* y el fragmento “Vigilia de la enamorada muerta” en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

En la *Égloga de Cristino y Phebea* se presenta explícitamente el cambio ideológico en el que se favorece el poder del amor profano sobre el divino, pues será aquél el que lleve a Cristino a dejar la vida eremítica a la que había decidido dedicarse.<sup>35</sup> Encontramos, además, la participación en la acción de dos personajes mitológicos: el dios Amor y la ninfa Phebea, quienes se encargan de alejar al pastor protagonista de la vida religiosa, lo que se puede tomar de manera simbólica como una metáfora de la propia creación teatral de Encina, pues lo profano y, en particular, la fuerza del amor, lo han llevado a dejar de escribir piezas religiosas ligadas al rito, para adentrarse en el terreno de lo profano: del amor.

---

<sup>34</sup> Hace referencia a uno de los ríos del Hades: el Leteo, cuyas aguas provocaban el olvido.

<sup>35</sup> En la decisión de Cristino de retirarse a la ermita, encontramos el tópico del *carpe diem* cuando el pastor explica sus motivos para buscar una vida retirada: “Ya sabes, Justino hermano, / cuán liviano / y cuán breve es este mundo, / y esto por razón fundo: / que es como flor de verano, / que si sale a la mañana / fresca y sana, / a la noche está ya seca, / que muy presto se trastueca / y más pierde quien más gana” (CP: 41-50); “Qualquiera cosa fenescce / y perece, / salvo el bien hazer no más” (CP: 81-83).

Justino es el primero que intenta convencer a Cristino de que no se retire a la ermita, recordándole los placeres de la vida pastoril, sin embargo, la determinación del pastor es absoluta: “Dexar todo determino / ya, Justino, / porque el alma esté sin queixa” (CP: 116-118). Será Amor el que logre volver esa determinación en flaqueza, como Justino anticipa: “Nunca más mal año dure, / que Amor le dará revés” (CP: 139-140).

Phebea, en su intento de seducir a Cristino y que deje la vida eremítica, le dirá que se puede también servir a Dios sin llevar una vida religiosa:

También servirás a Dios  
entre nos,  
que más de buenos pastores  
ay que frailes, y mejores,  
y en tu tierra más de dos. (CP: 296-300)

Lo que ejemplifica con pastores conocidos por el, de momento, ermitaño: “El hijo del messeguro / y el cuñado del herrero / y el padre de Martín Bras” (CP: 303-305); Cristino defiende la vida eremítica con el argumento de la salvación de su alma: “A Dios te queda, Phebea, / no me vean / por te ver perder el alma” (CP: 306-308), “Con mugeres / no devo tener razones; / a la estopa los tizones / presto muestran sus poderes”<sup>36</sup> (CP: 317-321). Sin embargo, queda el pastor tan prendado de la ninfa: “¡Ay, Phebea, que de verte / ya la muerte / me amenaza del amor!” (CP: 326-328), que no puede resistir la tentación de regresar a su antigua vida: “forçado será tornarme / a la vida de pastores” (CP: 339-340).

En la *Égloga de Cristino y Phebea* parece ser que el planteamiento de Enzina consiste en la no contradicción entre lo humano y lo divino, ubicando el poder de Dios sobre el de Amor, pues aun cuando se sea pastor, se puede seguir amando a Dios; Dios está, por lo tanto, por encima de Amor. De esta manera, a pesar de la cualificación negativa de Amor, no se lo descalifica al no presentarlo como antagónico a lo divino. A primera vista, parecería que el autor está privilegiando lo profano, sin

---

<sup>36</sup> Refrán: “el hombre es fuego y la mujer estopa; viene el diablo y sopla. El fuego cabe las estopas, llega el diablo y sopla. Entiéndese ‘el hombre’ por ‘el fuego’, y la mujer por las estopas; quiere decir: que se huyan las ocasiones de estar a solas juntos, no caigan” (Correas 274, 269).

embargo, no lo pone por encima del divino, simplemente lo valida, lo defiende como una manera válida de existencia. Cabe, entonces, extrapolar estas conclusiones al plano ideológico, tomando en cuenta el momento de escritura y recepción de la *Égloga*: España en 1509, y plantear la obra como un manifiesto renacentista en que, si bien no se niega la importancia de lo divino, se plantea la posibilidad de dedicar la vida –y el arte– a lo profano, al amor humano. No se trata de descalificar el misticismo medieval, sino de ampliar las posibilidades, de extender las temáticas y volver la mirada al hombre en su cotidianeidad y en sus pasiones terrenales, para obtener una visión más completa del mundo, una visión en la que Dios ha dejado de ser el centro alrededor del cual se mueve el mundo, para poner al hombre en un primer plano y, sin anular la presencia divina, concentrarse en lo profano, pasar de un universo teocéntrico a uno antropocéntrico, con el amor como temática principal.

Es claro, sin embargo, que esta ideología se presenta a través de una contraposición de la figura del ermitaño con la del pastor, contraposición que se fusionará en el fragmento intitulado “Vigilia de la enamorada muerta” que aparece en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en el que se utiliza el esquema del oficio de difuntos y se reelaboran los textos bíblicos y litúrgicos de éste en una contrafactura profana que se dedica al dios Amor. Se ve esta inversión claramente, por ejemplo, cuando comparamos el verso “quoniam Deus magnus Dominus” del *Salmo* 94, que aparece reelaborado en el texto enciniano como “*Quoniam* el dios de amor” (PV: 1558).

La “Vigilia de la enamorada muerta”, en voz de Vitoriano, consta de 576 versos en los que se presenta, lo que Pérez Priego opina ser “una parodia litúrgica, en este caso, reelaborada sobre el oficio de difuntos e inscrita en un texto dramático, seguramente con música de canto llano y de órgano” (Pérez Priego 338n.), sin embargo, nosotros creemos que sería más apropiado considerar este fragmento, no una parodia –“Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (Beristáin s.v.)–, sino una contrafactura a lo profano de dicho oficio, pues a la hora de contrastar los textos bíblicos con la reelaboración que de ellos hace Encina, podemos ver que sigue la misma línea temática que ellos, con la diferencia de que plantea al dios pagano Amor como figura central, pero sin hacer una

crítica o burla, lo cual aleja el fragmento de lo paródico, además de que mantiene el tono serio de una celebración de este tipo<sup>37</sup>.

Dentro de la temática amorosa, encontramos dos tópicos que, por la importancia que cobrarán a lo largo de la producción literaria renacentista, nos parece importante señalar a continuación: la alabanza de aldea y menosprecio de corte, y la fortuna.

El enfrentamiento entre el pastor y el escudero –entre villa y palacio, aldea y ciudad–, se manifiesta en la *Égloga representada en reqüesta de unos amores* cuando cada uno de ellos intenta probar, a través de los dones que puede dar a la amada, la grandeza de su cariño:

MINGO. Yo te juro a mi poder  
que le dé yo mil cosicas  
que, aunque no sean muy ricas,  
serán de bel parecer.

ESCUDERO. Dime, pastor, por tu fe,  
¿qu'es lo que tú le darás  
o con qué la servirás?

MINGO. Con dos mil cosas que sé  
yo, miafé, la serviré:  
con tañer, cantar, bailar,  
con saltar, correr, luchar,  
y mil donas le daré.  
[...]  
¿Cómo no te maravillas?

ESCUDERO. Calla, calla, que es grossero  
todo quanto tú le das.  
Yo le daré más y más,  
porque más que tú la quiero. (RA: 103-164)

En este caso, el escudero no contraargumenta con el listado de cosas que él ofrece a Pacuala, resaltando, de esta manera, el hecho de que Mingo, aunque pastor, tiene gran cantidad de cosas que ofrecerle a su enamorada; pero resalta el desprecio por la bajeza de los regalos del pastor por parte del palaciego.

---

<sup>37</sup> En el Apéndice, se presentan, como complemento a lo aquí dicho, los textos bíblicos que sirven como base para el oficio de difuntos, así como la manera en que éstos están reelaborados en el texto enciniano.

En el mismo sentido, se hace una extensa descripción de los placeres propios de la vida pastoril, en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, en voz de Mingo reticente a dejarlos por tornarse palaciego,

Cata, Gil, que las mañanas  
en el campo ay gran fescor,  
y tiene muy gran sabor  
la sombra de las cabanas.

Quien es ducho de dormir  
con el ganado de noche  
no creas que no reproche  
el palaciego bivar.

¡O, qué gasajo es oír  
el sonido de los grillos  
y el tañer los caramillos!  
¡No ay quien lo pueda dezir!

Ya sabes qué gozo siente  
el pastor muy caluroso  
en beber con gran reposo  
de bruças agua en el fuente  
o de la que va corriente  
por el cascajal corriendo,  
que se va toda riendo.

¡O, qué prazer tan valiente!

Pues no te digo, verás  
las holganças de las bodas,  
mas pues tú las sabes todas,  
no te quiero dezir más. (341-364)

Y en voz de Justino en la *Égloga de Cristino y Phebea*:

Seguir las santas pisadas  
y sagradas  
es muy bueno cuando tura,  
mas, cierto, cosa es muy dura  
dexar las cosas usadas.

¿Cómo podrás olvidar  
y dexar  
nada destas cosas todas,  
de bailar, dançar en bodas,  
correr, luchar y saltar?  
Yo lo tengo por muy duro,  
te lo juro;  
dexar çurrón y cayado  
y de silvar el ganado  
no podrás, yo te seguro.

¡O, qué gasajo y prazer  
es de ver  
topetarse los carneros

y retoçar los corderos,  
y estar a verlos naçer!  
Gran plazer es sorver leche  
que aproveche  
y ordeñar la cabra mocha  
y comer la miga cocha.  
Yo no sé quién lo deseche.  
Pues si digo el gasajar  
del cantar  
y el tañer de caramillos  
y el sonido de los grillos,  
es para nunca acabar (91-115);

aunque en este caso no la contrapone a la vida paleciega, sino a la vida eremítica que quiere seguir el pastor.

Dentro de las referencias mitológicas que encontramos, hemos visto la aparición de personajes asociados con el amor, principalmente Cupido y Venus, ya sea en escena o aludidos en los parlamentos de los personajes, sin embargo, la mención de Fortuna, que aparece por primera vez en *Fileno, Zambardo y Cardonio*, se añadirá a las figuras responsables de los amores desgraciados en los parlamentos de Fileno, Plácida y Vitoriano, principalmente. Tomaremos como ejemplo el caso de Fileno pues es el más sobresaliente.<sup>38</sup>

Fileno hace constante alusión a ella sumándola a Amor como causa de sus males: “Fortuna, mudable gobernadora, / y Amor, de quien es piedad enemiga, / hambrientos de darme perpetua fatiga, / me dieron por vida morir cada hora” (FZC: 85-88).

Cuando Zambardo, vencido por el cansancio, se queda dormido y no logra escuchar las penas de Fileno, éste hace nuevamente alusión a Fortuna: “Con falsa esperança me muestran el puerto / do pienso valerme, mas luego al entrar / Fortuna m’arroja tan dentro en el mar / que pierde el piloto del todo el concierto” (FZC: 125-128).<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> En el apartado anterior, se pueden ver alusiones a Fortuna en los parlamentos de Plácida y Vitoriano.

<sup>39</sup> Poco después agrega a la lista de referencias clásicas a Venus y Vulcano: “¡O sorda Fortuna, o ciego Cupido, / adúltera Venus, Vulcano cornudo! / ¿Por qué contra un pobre, estando desnudo, / armáis vuestra furias si no os ha ofendido? / ¿No os basta tenerme en fuego metido / donde en un punto me abraso y me yelo, / sino que el hombre do espero consuelo, / oyendo mis males, se me aya dormido?” (FZC: 137-144).

Además, una vez que acepta las razones que da Cardonio en favor de las mujeres, le pide que lo deje solo, y vuelve a culpar a Fortuna:

Sola una cosa quiero rogarte:  
que pues me puso Fortuna diversa  
debaxo el imperio de aquella perversa,  
no te deplega de mí desviarte.  
Déxame solo buscar mi consuelo.  
Vete, Cardonio, por Dios te lo ruego,  
que si en la vida faltare sosiego,  
buscarl'é en la muerte sin otro recelo. (FZC: 421-424)

En el momento en que sabemos el motivo del gran dolor de Fileno, el que lo lleva al deseo de acabar con su vida, reitera la culpa de Fortuna:

Que sola una cosa tan congoxado  
me tiene y me pone el cuchillo en la mano:  
en averme Zefira por otro trocado  
y aver tanto tiempo servídola en vano.  
Que puedes, Cardonio, de cierto creer  
que aunque Zefira jamás me mirara,  
si claro no viera mudar el querer,  
sobre otra persona jamás me quexara. (FZC: 493-500)

En Roma, Fortuna era la “divinidad que encarnaba el Azar. [...] se identifica con la Tique griega: es la personificación de la Suerte, favorable o adversa, que se une a los hombres y rige sus vidas. [...] se trata de una divinidad veleidosa y cambiante que encarna lo imprevisto y lo inesperado de la existencia humana” (*Diccionario espasa, s.v.*); ya desde época temprana aparece representada como personaje literario en su sentido de *Fortuna mala* que provoca las penas del protagonista, así, por ejemplo, “en las *Metamorfosis* o *El asno de oro*, Apuleyo (siglo II d.C.) convierte al protagonista en víctima de la Fortuna adversa” (*Diccionario espasa, s.v.*). La fortuna, a pesar de perder eventualmente su personificación como divinidad, “ha quedado como esa potencia misteriosa que distribuye los bienes y los males al azar” (*Diccionario espasa, s.v.*). Para Encina, probablemente, Fortuna se encuentra aún en un estadio intermedio en que aún se le considera la divinidad retomada del mundo clásico, aunque tal vez perdida ya su personalización al aparecer simplemente aludida, pero asociada a Amor como causante del castigo o infortunio de los amantes: “FILENO. Fortuna,

mudable gobernadora, / y Amor, de quien es piedad enemiga, / hambrientos de darme perpetua fatiga, / me dieron por vida morir cada hora” (FZC: 85-88).

Es importante resaltar que, a pesar de las constantes alusiones a Fortuna, ésta no rige la vida de los personajes; para Encina, Fortuna es una culpable más de las desdichas de los amantes, de manera que no marca su destino, pues éste depende de las decisiones tomadas por los personajes.

Dentro de la obra de Encina, como vemos, la temática amorosa evoluciona: en las tres primeras obras –*Égloga representada en reqüesta de unos amores*, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* y *Representación sobre el poder del amor*– se centra en torno al poder del amor y la extensión de este hasta el estrato pastoril; la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* lleva el amor pastoril al extremo de la tragedia, a la enfermedad de amor y la muerte; la *Égloga de Cristino y Phebea* plantea, entonces, la coexistencia entre el amor a Dios y el amor profano, de manera que no hay exclusión entre ellos; para llegar, una vez establecidas todas las ideas anteriores, a la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en la que la temática pasa al mundo cortesano –sin la desaparición del personaje y ambiente pastoril–, se retoma el tema del poder del amor, de la enfermedad y se añade un final feliz a lo que parecía ser una tragedia amorosa.





## **Capítulo III**

### **Técnica creativa en el texto dramático**

Vimos, en el capítulo anterior, que las obras analizadas comparten un género y una temática, sin embargo, la innovación que encontramos en la producción enciniana va más allá de haber introducido la égloga como texto dramático y el tema del amor. La técnica con la que crea sus textos presenta también elementos que es importante analizar, pues marcan una nueva manera de producción artística.

En este capítulo analizaremos la estructura, los personajes y el espacio como parte de la técnica creativa de nuestro autor, pues, al entenderla, podremos darnos cuenta de que el surgimiento del texto dramático de temática amorosa no sólo consiste en la importación de un tema a las estructuras previas, sino de una forma de fusionar y reconfigurar elementos previos para adecuar la producción a un contexto nuevo.

#### **1 Estructura.**

La estructura de las dos primeras obras de Encina es igual a las del teatro devoto que se encuentra en el mismo *Cancionero*, el de 1496, esto es: un mismo argumento dividido en dos obras dentro de las cuales se inserta un fragmento laudatorio. En el teatro devoto teníamos la presencia del “Fin” y villancico con que cerraba cada obra, de manera que ya para para este momento está codificada la presencia de estos elementos como una marca estructural de cierre.

Hay que notar que, a diferencia del teatro devoto, estas dos obras, las primeras de temática amorosa, no siguen la división previa: loa en la primera, tema central en la segunda; sino que la loa se encuentra al principio de la segunda, de manera que el argumento sí se encuentra separado, no sólo por el corte estructural, sino por un fragmento fuera de la trama.

La motivación del autor de dividir un mismo argumento en el que participan los mismos personajes en dos obras responde a un corte temporal: ha pasado un año, como lo indica el diálogo de Mingo, quien retoma los sucesos de la primera obra y ubica temporalmente al lector-espectador en esta segunda:

Oy haze por mi dolor  
un año punto por punto  
que me dexaste defunto  
sin mi amiga y sin favor,  
y te tornaste pastor  
por tu provecho y mi daño. (MGP: 146-151)<sup>40</sup>

Esta distancia temporal resulta difícil de resolver dentro de una misma obra en este momento del desarrollo dramático, en que aún se mantiene la estructura con unidad temporal.<sup>41</sup> Este lapso de tiempo que se señala aquí es necesario, para la verosimilitud y desarrollo del tema principal de estas obras: el poder transformador del amor.

A pesar de que, en ellas, la estructura sigue ceñida al diálogo simple entre pastores, éste ha evolucionado, pues presenta una mayor carga dramática al tener inserto mayor número de didascalias con valor escénico que muestran un desarrollo dramático con respecto a las obras precedentes, por ejemplo: “MINGO: Y toma, toma esta rosa / que para ti la cogí, / aunque no curas de mí / ni por mi se te da cosa” (RA: 29-32).

Estructuralmente, encontramos una novedad importante: la primera aparición de acotaciones, didascalias explícitas, dentro del fragmento laudatorio en las que se indica que Mingo se dirige a los Duques específicamente, y el retorno del diálogo al plano de la representación cuando se indica que el mismo personaje vuelve a dirigirse a Gil. Una tercera acotación inicia el tercer fragmento en que se

---

<sup>40</sup> Se reiterará esta marca temporal más adelante cuando, hablando del espacio, dirá Gil a Menga: “Pues aquí fue el descordajo / que passamos ora un año” (MGP: 178-179). Y casi al final, cuando Mingo se queja de que Gil y Pascuala se hayan vuelto al palacio: “Ora un año me robaste / a Pascuala a mi pesar / y ora quiéreste quedar. / Nunca tú bien me trataste” (MGP: 301-304).

<sup>41</sup> Posteriormente, se utilizará un cambio de escena o de acto para marcar esta clase de saltos temporales. Lope de Vega, en su *Arte nuevo* aconsejará, hablando de la temporalidad de la comedia: “no hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica; / pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos, o, si fuere fuerza, / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende, / pero no vaya a verlas quien se ofende.” (Vega 188-200)

indica que vuelven a “razonar” los mismos personajes, dándonos, así, una marca más que nos permite separar el fragmento laudatorio de la acción dramática, pues inmediatamente después del villancico se señala que, a pesar de la presencia de éste, la obra no ha concluido, sino que prosigue, de manera que podemos aventurar la hipótesis de que Encina, plenamente consciente del “fin de fiesta” que implica el canto y baile, siente la necesidad de agregar esta marca para señalar la continuidad entre un fragmento y otro.

Hay que notar, además, que esta segunda obra, continuación de la primera, puede también dividirse en dos, en lo que Maurizi llama “une églogue en deux églogues” haciendo referencia a que:

Au bout de 24 strophes les 4 interlocuteurs entonnent le traditionnel *villancico* qui annonce la fin d'un églogue. Une strophe de 8 octoyllabes intitulée *Fin* confirme la clôture. Mais une didascalie indique que cet épilogue n'était qu'une fausse sortie: “Tórnanse a razonar los mesmos pastores”; le dialogue repart avec le vers 225 et l'églogue pour 34 autres strophes dialoguées. Par rapport à la première partie la structure du dénouement est inversée. La strophe *Fin* se situe avant le *villancico*. (Maurizi 269)

No podemos, como bien anota el autor, pasar por alto la marca estructural de que se señale un “fin” acompañado de un villancico a la mitad de esta égloga, de manera que podemos hablar de una tercera égloga que construye esta dramatización en forma de tríptico, en el que esta tercera obra: “nén est que plus surprenante. Le contraste avec la précédente, que plus théâtral. La transformation sociale de tous les interlocuteurs forme en effect le thème du dénouement de ce diptyque qu'est E[gloga] VIII” (274).

La división se puede apreciar ya desde la descripción de la acción que se hace en el título, pues nos dice, en una primera parte:

Égloga representada por las mismas personas que en la de arriba van introduzidas, que son: un pastor que de antes era escudero llamado Gil, y Pascuala, y Mingo y su esposa Menga que de nuevo agora aquí se introduze. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban; y Mingo, que yva con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar y después, importunado de Gil, entró y en nombre de Juan del Enzina llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilacion de todas sus obras y allí prometió de no trovar más salvo lo que sus señorías le mandasen. Y después llamaron a Pascuala y a Menga y cantaron y baylaron con ellas. (MPG)

Y continúa:

Y otra vez tornándose a razonar, allí dexó Gil el ábito de pastor que ya avía traído un año y tornose del palacio y con él juntamente la su Pascuala; y en fin, Mingo y su esposa Menga viéndolos mudados del palacio, crecioles embidia y,

aunque recibieron pena de dexar los ábitos pastoriles, también ellos quisieron tornarse del palacio y probar la vida dél, assí que todos cuatro juntos muy bien ataviados dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo. (MPG)

En efecto, el canto y baile –villancico y fin– marca el final de un primer fragmento temático en el que se incluye la alabanza a los duques y los recuerdos de los hechos sucedidos un año antes en ese mismo lugar. El tema del villancico no es, entonces, el amor, como había sido al final de la primera égloga y lo será al final de la segunda, sino el regocijo: “¡Gasagémonos de huzía, / qu’el pesar / viénese sin le buscar” (MPG: 194-196), de manera que la primera parte sólo tiene relación con la égloga anterior y con la segunda parte de ésta en cuanto a los personajes, pues la acción que gira en torno al poder transformador del amor aquí desaparece para hacer una especie de paréntesis laudatorio y festivo. El tema principal se retomará tras la acotación que sigue al canto y baile: “Tórnanse a razonar los mismos pastores” (MPG: 224).

En estas dos obras, como vemos, hay una cierta complejidad en la estructura que se resolverá en las siguientes, en las que encontramos una mayor unidad argumental<sup>42</sup>. En la *Representación sobre el poder del amor*, por ejemplo, no encontramos ya ninguna división y la acotación ha desaparecido para concentrarse tan sólo en la didascalia implícita; por ejemplo, el desmayo de Pelayo visto en el capítulo anterior. La única marca explícita que encontramos en esta obra es la estrofa “Fin” y el villancico final<sup>43</sup> que marcan el cierre de la obra.

En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, volvemos a encontrar marcas estructurales que la diferencia de la precedente, como la indicación “Fileno contra el dios Amor”, que señala el inicio de un monólogo del personaje, primera aparición de este recurso en mitad de la obra, pues si bien es cierto que la *Representación sobre el poder del amor* inicia con un parlamento de 100 versos de Amor, su ubicación al inicio hace innecesaria la acotación, pues, la aparición en escena de un solo personaje no es sobresaliente, ya comenzaban así las obras anteriores, sin embargo, el que un personaje quede

---

<sup>42</sup> La desaparición del fragmento laudatorio dirigido a un receptor específico puede responder al hecho de que Encina ha dejado el servicio de los Duques, y sus obras, probablemente, no están escritas con la intención de servir a un destinatario específico.

<sup>43</sup> El texto del villancico no aparece en todas los impresos conservados, pero en dos de ellos se inserta “Ojos garços ha la niña, / ¿quién gelos namoraría?”, villancico de Encina que aparece en el *Cancionero* de 1496 (Encina, *Teatro completo* v. 220, n. 450).

solo en escena y hable, ya sea al público, ya a un interlocutor no presente como es el caso, no había sucedido en las obras precedentes, de ahí la necesidad del autor de señalar la importancia de este fragmento, por la novedad que representa. Seguiremos encontrando este tipo de acotaciones en que se señala cuando un personaje habla solo hasta la última de sus obras.

Hemos comentado ya la escasez de acción que se encuentra en esta obra, el carácter narrativo de ella se muestra también de manera paratextual en las didascalias pues encontramos marcas como “Prosigue” (FZC: 9, 25, 33, 29, 145, 209), ligadas a parlamentos, por lo general, extensos y que indica el cambio de temática o de interlocutor dentro del discurso de un mismo personaje; o indicaciones del inicio de un diálogo del tipo “Responde Zambardo” (FZC: 17), lo que apoya el sentido de narración.

También aparece, por primera vez, una acotación en la que se da la indicación del tono en que será pronunciado el parlamento que sigue: “Exclamación” (FZC: 73), recurso que no había aparecido, ni aparecerá en el resto de la producción de Encina. Se señala también explícitamente la salida de Cardonio previa al suicidio del enfermo de amor: “Ido Cardonio, dize Fileno” (FZC: 505), tras lo cual se indicará el regreso de dicho personaje: “Muerto Fileno, torna Cardonio y dize” (FZC: 601); hay que notar que en el fragmento que se encuentra entre estas acotaciones desaparecen las marcas explícitas, probablemente porque se trata del momento climático.

El aparato de acotaciones en esta obra, como vemos, difiere considerablemente del que se encuentra en las otras, creemos que es el tono trágico de la obra el que lo pide, así como el carácter más narrativo del texto dramático en que se resalta el suicidio de Fileno al ser la única acción que sucede en escena.

Otro elemento que hay que tomar en cuenta en la estructura de esta obra, es la ausencia del villancico final. Como hemos mencionado ya, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* es una tragedia que termina con el suicidio del amante, de ahí que no sea verosímil que la pieza termine en canto y baile, sin embargo, sigue existiendo la necesidad de incluir una marca estructural que cierre la obra, en este caso, un epitafio, más en consonancia con el argumento y desenlace de la obra,

¡O tú que passas por la sepultura  
del triste Fileno!, espera si quieres  
y leyendo verás quien sirve a mugeres  
quál es el fin que a su vida procura.  
Verás cómo en premio de fiel servidor  
Amor y Zefira, por mi mala suerte,  
me dieron trabajos, desdeños, dolor,  
lloros, sospiros y, al fin, cruda muerte. (FZC: 697-704)

En cuya segunda estrofa, que cambia de voz poética a la del propio Fileno, se resume la enfermedad. Al epitafio sigue la marca “Deo gratia”, que concluye el texto.

Con la vuelta a la ‘comedia’ en la *Égloga de Cristino y Phebea*, regresamos a la simpleza estructural de la *Representación sobre el poder del amor*, la única acotación que aparece es la que indica que Justino habla solo en escena, como sucedía ya en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*: “Habla consigo Justino” (CP: 131). El final se señala con el correspondiente “Fin” y villancico.<sup>44</sup>

En la *Égloga de Plácida y Vitoriano* ya encontramos una complejidad en la estructura que se aleja considerablemente de las obras precedentes y que sigue necesidades completamente diferentes que las que seguía la división tripartita de las primeras dos obras. Lo primero que podemos observar es que la extensión ha aumentado significativamente<sup>45</sup>, creemos que es éste el motivo principal que lleva al autor a complicar la estructura, pues lo llevará a la utilización de mayor número de marcas estructurales tanto explícitas como implícitas<sup>46</sup>.

Esta obra se data en 1513, sin embargo, en la primera impresión que conservamos –1518-1520–, se nos anuncia que ha sido “nuevamente enmendada” y que se le agrega un prólogo, así como

---

<sup>44</sup> Es probablemente este motivo, aunado a otros elementos que se analizan en los otros apartados, el que lleva a los editores modernos a situar esta obra antes que la precedente, a pesar de que la datación sea inversa; nosotros hemos conservado el orden cronológico pues consideramos que temáticamente sí hay una evolución congruente en la datación de las obras y, por lo tanto, no hemos alterado el orden de aparición de las obras con el objetivo de presentar un análisis evolutivo con el rigor que conlleva no alterar la seriación de la producción dramática del autor.

<sup>45</sup> La *Égloga representada en requiesta de unos amores* tiene 253 vv; la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, 557; la *Representación sobre el poder del amor*, 468; la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, 704; la *Égloga de Cristino y Phebea*, 631, y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, 2579. Como vemos, la última obra es aproximadamente cinco veces más larga que las precedentes.

<sup>46</sup> No estamos proponiendo que la extensión sea causa de la complicación estructural, más bien la complicación llevaría a una mayor extensión, sin embargo, es clara la relación que existe entre un elemento y otro.

un *nunc dimittis* por el bachiller Fernando de Yanguas. Este ejemplar incluye, entonces, un inventario de personajes, probablemente añadido para esta edición, y un prólogo en prosa, además del parlamento introductorio en voz del pastor Gil Cestero. Es difícil saber si ambos prólogos fueron adendas a la segunda impresión o si el parlamento de Gil ya estaba presente en la primera y el título hace referencia tan sólo a la adición del prólogo en prosa.<sup>47</sup> De cualquier manera, se trata de una marca estructural de importancia, debido probablemente a la extensión de la obra, que lleva al autor a considerar necesaria la presentación del argumento de lo que se verá representado a continuación.

La égloga inicia, entonces, con un parlamento de Gil Cestero, a manera de los prólogos de la comedia romana o de los introitos de Torres Naharro<sup>48</sup>, en él se saluda al auditorio, el pastor se presenta a sí mismo, cuenta el argumento de la obra que se va a representar y, finalmente, pide atención y silencio. El último verso en voz del pastor indica la entrada de los amantes: “¡Venid, venid, amadores!” (v. 88), a lo que sigue la indicación, en acotación: “Síguese la comedia. Habla Plácida primero” (PV: 89), señalando, así, lo que será el primer parlamento de un personaje solo en escena. Al finalizar el parlamento de Plácida vuelve a aparecer una acotación: “Plácida se va” (PV: 257), a lo que sigue la entrada de Vitoriano y el parlamento correspondiente de éste.

Encontramos, en el impreso, una marca que consideramos necesario anotar aquí, a pesar de que no nos es posible saber si pertenece al autor, editor o impresor de la obra. La entrada de Vitoriano se encuentra señalada con la aparición del nombre del personaje, no abreviado en el margen izquierdo, sino centrado en una línea aparte a la que sigue el primer verso sin indicación al margen de quién habla. Se trata, por lo tanto, de una acotación multifuncional, pues indica al mismo tiempo la entrada de un personaje –acotación quinésica– y el inicio de un parlamento –acotación paralingüística. Este recurso se utilizará en la entrada de todos los personajes a escena para indicar su primer parlamento,

---

<sup>47</sup> Nos inclinamos a sostener la hipótesis de que el parlamento de Gil Cestero ya se encontraba en la versión original.

<sup>48</sup> Debido a que las impresiones que conservamos son posteriores a la fecha estimada de composición de la obra, no es posible saber si este argumento precede a los de las obras de Torres Naharro, o es una adenda posterior a la publicación en 1517 de la *Propalladia* de cuyas obras pudo tomarse este elemento estructural.



de manera que podríamos considerarlos una acotación, lo que modernamente se traduciría como “Entra [nombre del personaje]”.

Seguiremos encontrando, a lo largo de toda la obra, la marca acotativa de que un personaje habla solo en escena: cuando Suplicio va a ver si Flugencia está a la ventana, Vitoriano queda solo y “Habla consigo mismo” (PV: 521); más adelante, cuando Vitoriano va a buscar a Plácida en su casa “Habla entre sí Suplicio” (PV: 865). Aparece una sola acotación más que marca la salida de los personajes: “Sálese Vitoriano” (PV: 1057), tras lo cual, quedan solos los pastores Gil y Pascual,

Se desarrolla, entonces, una escena que, desligada del argumento<sup>49</sup>, relaja la tensión creada antes de la salida de Vitoriano, en la que los pastores juegan a los dados y se introduce un villancico. La inserción de este fragmento cómico y costumbrista hace las funciones de lo que posteriormente será el entremés<sup>50</sup>, cortando la obra en lo que podría considerarse un primer acto de un poco más de mil versos, lo que se reafirma con el hecho de que el argumento se retoma con la entrada, como al inicio, de Plácida que habla sola. Como dice López Morales “las escenas propiamente pastoriles no están distribuidas al azar [...] sino que, por el contrario, aparecen en los momentos de mayor tensión dramática, precisamente para desvanecerla o aminorarla” (López Morales 187).

Un rasgo estructural importante, que apoya el corte que representa esta última escena es que termina con la inserción de un villancico; sin embargo, no son los pastores que están en escena quienes cantan y bailan sino que se introduce un espacio extensivo en el que se escucha, fuera de escena, el canto, y los pastores simplemente salen a ver quiénes son los que celebran.

PASCUAL.           Ora escucha, Gil Cestero,  
                          otea qué sonezillos.

---

<sup>49</sup> Encontramos otro fragmento, desligado de la trama. Esta escena se encuentra en lo que podemos llamar el primer acto y consiste en la aparición del personaje Eritea, que se analizará posteriormente.

<sup>50</sup> “[...] es a mediados del siglo XVI cuando la palabra *entremés* –en alternancia con *paso*– asegura su significado actual como ‘pieza jocosa breve’, que normalmente se intercalaba en la acción principal de una comedia extensa. Con tal significado lo encontramos por primera vez en el ‘Prólogo’ de la *Comedia de Sepúlveda* (1547) [...] Tanto los entremeses de la *Comedia de Sepúlveda* como los pasos de Lope de Rueda son dependientes y subsidiarios de una acción principal [...] Pero en el *Entremés* sin título del mencionado Horozco [ca. 1550] topamos con una pieza no embebida en otra mayor, anticipadora, por tanto, de la autonomía que más adelante tendrá a finales del siglo XVI” (Huerta Calvo 125)

GIL. Deve ser algún gaitero<sup>51</sup>.  
PASCUAL. Más cuido que rabilero  
o sonos de caramillos.  
GIL. Más lechuzas.  
PASCUAL. Si las orejas te aguzas,  
antes dirás que son grillos.  
GIL. Si quieres, vamos allá  
a pellotrar el sonido.  
PASCUAL. ¡Írquete, sus, anda acá!  
GIL. Pues la mano acá me da.  
Dome a Dios que esté adormido.  
PASCUAL. Vamos presto.  
GIL. Yo no me puedo andar más presto.  
PASCUAL. Y aun yo estoy medio tollido. (PV: 1176-1191)

Sigue el texto del villancico: “Si a todos tratas, Amor, / como a mí, / renieguen todos de ti” (PV: 1192-1194). Con esto, tenemos la marca de final que implica el villancico, pero el hecho de que no se represente el canto y baile permite conservar una cierta continuidad que no existía con el villancico intermedio de las primeras obras que suponían un corte mucho mayor. La obra continúa, tras el villancico, con la única marca del nombre de Plácida, como hemos indicado que se señala cuando entra un personaje a escena.

Sucede, entonces, al suicidio de la dama, que se encuentra justo a la mitad de la obra.

La siguiente marca estructural que aparecerá será “Vigilia de la enamorada muerta” (PV: 1048), con lo que se da inicio a este fragmento en el que se señalarán las diferentes partes del oficio de difuntos que se reelaboran: “Invitatorum” (PV: 1048), “Psalmus” (PV: 1594), “Psalmus” (PV: 1730), “Requiem eternam” (PV: 1810), “Psalmus” (PV: 1818), “Requiem eternam et antifona” (PV: 1962), “Lección primera” (PV: 1974), “Lección segunda” (PV: 2014), “Lección tercera” (PV: 2050), “Oración” (PV: 2100) y “Fin” (PV: 2116); tras lo que sigue la didascalia implícita en el parlamento de Vitoriano de que ha terminado la oración: “Quiero dar fin al rezar” (PV: 2124).

---

<sup>51</sup> Primera mención de este personaje que será a quien llamen también para cantar al final de la obra. La gaita tiene la connotación de alegría, pues, según nos dice Covarrubias: “Dijose gaita de gayo que, como queda dicho, vale alegre; y lo es este instrumento en su armonía y también por la cubierta del odre, que de ordinario es de cuadrillas y escaques de diversos colores” (Cov. s.v. gaita).

Podríamos considerar, además, la inserción de la Vigilia como una nueva marca estructural que, si bien no se separa del argumento, constituye una pausa en éste, seguido, una vez más, por un largo parlamento del amante, en el que, como en el caso anterior hizo Plácida, decide quitarse la vida,

Cuando Vitoriano sale para ir a buscar un cuchillo con que matarse, se indica “Los pastores” (PV: 2188). Esta marca puede llevarnos a pensar que el nombre de los personajes que entran a escena es parte de un aparato didascálico, pues aquí, al tratarse de más de un personaje se generaliza la acotación y se incluye el nombre abreviado al inicio del primer verso indicando qué pastor habla. La marca parece seguir el mismo esquema en este caso que cuando entra un personaje solamente.

El parlamento de Vitoriano que precede a su suicidio será cortado por una didascalia que indica el inicio de la plegaria a la diosa: “Oración de Vitoriano a Venus” (PV: 2300). Del mismo modo, se encontrará en mitad del parlamento de Venus la marca “Los versos” (PV: 2364) con que se inicia la llamada a Mercurio.

Por último, encontramos la marca ya conocida de “Fin” en la última estrofa; aunque no aparece el texto del villancico final, a pesar de que se alude a él en el diálogo, por lo que debió representarse alguno.

PASCUAL.       Compañero,  
                  ¿queréis que os traya un gaitero  
                  que nos faga guertes sones?

GIL.             Corre, ve a traello, Pascual.  
                  No te pares, ve saltando,  
                  aguija presto, zagal.  
                  No te vayas paseando.  
                  Y si estuviere cenando  
                  y de recuesto,  
                  dale priessa y tráelo presto,  
                  que quedamos ya cantanto.

*Fin*

                  El gaitero, soncas, viene,  
                  ¡sus, a la dança priado!  
                  Salte quien buenos pies tiene  
                  y a vos, Plácida, conviene  
                  que saltéis por gasajado,  
                  sin tardança.

VITORIANO.     ¡Todos entremos en dança!

PLÁCIDA.       ¡Soy contenta y muy de grado! (PV: 2557-2576)

En el impreso, se presentan a continuación una serie de versos de temática amorosa –quejas contra Amor en su mayor parte– que dan pie al *Nunc dimittis* y que son ya parte de la adenda del bachiller de Yanguas.

Es la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, además, la primera en que se encuentran cambios métricos más allá de la inserción de los villancicos finales. A continuación, nos detendremos un momento en ello.

Debido a la unidad que hemos planteado entre las dos primeras obras, no es de sorprender que tengan el mismo esquema métrico: estrofas de ocho versos octosílabos consonantes. En la tercera, la *Representación sobre el poder del amor*, se aumenta la extensión de la estrofa a 10 versos a la que se añaden dos –el cuatro y el siete– de pie quebrado, recurso que seguirá estando presente en el esquema básico de todas las obras siguientes. En la *Égloga de Cristino y Phebea* la estrofa es de cinco versos, con el segundo quebrado.

Hay que resaltar el hecho de que la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* es la única que no utiliza el octosílabo sino el endecasílabo, ajustando así el verso a la temática trágica de la obra, como el propio Encina aconseja en su *Arte de trobar* “el arte mayor es más propia para cosas graves y arduas” (Encina, *Cancionero* f. Vv). Es, además, la primera obra que presenta cierta variación en su estructura métrica, pues 53 de las 103 estrofas que la conforman son de ocho versos, mientras que en las 68 restantes se divide la extensión estrófica a la mitad, de manera que la rima se presenta tan sólo en grupos de cuatro versos; en cuanto al epitafio final, sigue con el esquema de estrofa de cuatro versos pero altera el esquema rímico de manera que se plantea una separación de éste con el texto completo de la obra.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano* es la primera obra dramática polimétrica: sigue utilizando como base la estrofa de ocho versos octosílabos consonantes, pero añade una tirada de 100 versos en que el segundo, bisílabo, repite la rima del anterior, en una construcción a manera de eco. En el fragmento de la “Vigilia de la enamorada muerta”, además, se añaden fragmentos en romance

consonante, redondillas y un villancico, no ya como se presentaba en las obras anteriores, acompañado de canto y baile, sino como forma métrica dentro de la obra.

El villancico, sin embargo, no ha perdido por completo su función como marca estructural, pues se encuentra al inicio de los más de 500 versos que conforman la “Vigilia de la enamorada muerta” marcando una distinción entre este fragmento en que la tensión se suspende y separándolo del argumento principal.

Todas las obras, a excepción, como se ha dicho, de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, terminan con un villancico cantado y bailado, sin embargo, la *Representación sobre el poder del amor* no cuenta con el texto del villancico en el *Cancionero* de 1507, aunque lo añade en las impresiones sueltas posteriores; del mismo modo, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como dijimos, no incluye el villancico final, aunque ambas obras terminan con la indicación en didascalia implícita de que la obra termina en canto y baile. Se puede aventurar que, dada la gran producción de villancicos de Encina, éste no sintió la necesidad de indicar un texto específico para ser representado, dejando la opción de elegir alguno de su vasta producción.

Debido a la importancia que esta forma métrica, o género poético, tiene como marcador estructural en las obras teatrales del autor –y sus seguidores–, consideramos importante detenernos a analizar sus características esenciales para comprender la inserción de éste en las piezas dramáticas.

Tomassetti atribuye a Juan del Encina la canonización del villancico como forma poética, pues en él confluyen las formas y los registros que se conocían ya en la lírica del siglo XV (Tomassetti 5).

El origen del villancico se encuentra en la lírica tradicional, sin embargo, se inserta dentro de la tradición de la lírica culta que las incorpora en composiciones de registro elevado; de esta manera, a partir del siglo XV,

el aprovechamiento de los segmentos líricos de carácter popular se realiza en la tradición ibérica según dos principales modalidades: por un lado, la inserción-cita de los versos dentro de textos más amplios de elaboración culta, por otro lado su amplificación en una o más estrofas de desarrollo, que constituyen una integración, un complemento, un contrapunto o una auténtica glosa del núcleo lírico. A este fragmento lírico originario los

estudiosos de poesía tradicional le han dado el nombre de villancico, pero tal designación se encuentra también en los cancioneros cuatrocentistas con preludio y estrofas glosadoras. (11-12)

Siguiendo a la misma autora, para la mitad del siglo XV:

se identifica como villancico una composición lírico-musical que presenta una estructura estrófica tripartita. Consta de un preludio (designado cabeza, letra o simplemente villancico) de dos, tres o cuatro versos, seguido de una o más estrofas repartidas en mudanza y vuelta; ésta reproduce todas o parte de las rimas del preludio y a veces repite, en forma más o menos puntual, también versos de la copla introductoria, mientras que la mudanza presenta una secuencia rítmica nueva respecto a la del estribillo. El estribillo es un elemento estructurante ya desde el punto de vista métrico ya desde el punto de vista semántico, puesto que constituye el núcleo lírico y temático en torno al cual se desarrollan las estrofas de la composición. La estructura de las estrofas glosadoras responde a dos módulos métricos fácilmente reconocibles: el tipo zejelesco compuesto por un trístico monorrímo y por un verso de vuelta (aaax, bbbx, etc.) o bien por el tipo románico con mudanza de al menos cuatro versos con más rimas y vuelta de uno, dos o más versos (abbax, ababbxy, ababbxyy, etc.). (18-19)

Encina, en su *Arte de trobar* define formalmente el villancico, cuando explica:

Según ya deximos arriba, devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas, mas porque algunos querrán saber de cuántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen solo un pie, y aquél ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no sólo un pie, ni ay allí consonantes, pues que no tiene compañero, y aquél tal suélese llamar mote; y si tiene dos pies llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención. Por la mayor parte, si tiene tres pies enteros o el uno quebrado también será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso, y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar. (Encina, *Cancionero* f. V<sub>r</sub>)

Dentro del *Cancionero* se incluye una sección dedicada a los villancicos, de manera que la producción de este género del autor “destaca por la riqueza de la experimentación formal y se convierte en una suerte de punto de llegada de la tradición anterior y modelo de referencia para la producción sucesiva” (Tomassetti 53). Además, presenta una estructuración de suma importancia, pues se distribuyen los villancicos de acuerdo con “una precisa diferenciación temático-estilística: los textos se repartían en villancicos de tema amoroso, villancicos pastoriles y ‘villancicos de devoción con otros casos que no son de amores’, perífrasis con que Encina presenta a los textos religiosos y moralizantes, y que revela la marginalidad de éstos en comparación con el más copioso grupo de los textos amorosos” (41).

Hay que recordar, una vez más, que Encina, además de poeta y dramaturgo, era músico, pues como se puede ver en la definición del género que dimos en un principio, el villancico es una forma lírico-musical, testimonio de lo cual son

las colectáneas musicales recogidas en territorio ibérico [que] transmiten un caudaloso repertorio de la música polifónica compuesta e interpretada en las cortes y [que] presentan una cantidad considerable de coincidencias textuales [...]. En una época más tardía, además, la transmisión de los villancicos se realiza también a través de numerosos manuales preparados para la didáctica musical, que, junto a la notación musical y secundariamente a su finalidad teórico-interpretativa, transmiten también los versos de los textos cantados. (38-39)

Del mismo modo, Juan Díaz de Rengifo, en 1592, habla del carácter musical del villancico cuando dice: “Villancico es un género de coplas que solamente se compone para ser cantado” (*apud* Tomassetti 54). Así, el villancico –como se ha podido observar, cultivado ampliamente por nuestro autor– se constituye como el género poético –o forma métrica– más adecuado para concluir las piezas dramáticas; su carácter intrínsecamente musical lo configura como complemento perfecto para el canto y danza con que se construye el “fin de fiesta” que concluye la representación. De hecho, J. Subirá propone una clasificación temática en la que distingue cuatro tipos de villancico, uno de ellos es, justamente, el teatral o escénico (41).

## 2 Personajes

El personaje dramático puede definirse como un “agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre” (Ubersfeld 90), este nombre es el que aparece marcando su discurso, pues

el personaje habla, y, al hablar, dice de sí mismo una serie de cosas que podemos comparar con las que los otros personajes dicen de él. Podemos hacer el inventario de las determinaciones del personaje analizando el contenido de un discurso, discurso que define sus relaciones con sus interlocutores o con otros personajes. (Ubersfeld 98)

En este sentido es importante mencionar que el escudero de la *Égloga representada en requiesta de unos amores* se presenta sin un nombre propio que lo individualice. Una vez que ha completado su transformación, se le nombrará Gil, individualizándolo y resaltando, con esto, la importancia de su transformación en pastor.

Por otra parte,

el personaje es el sujeto agente o paciente de los acontecimientos figurados, representados en – o por medio de— la obra, sí; pero podría así mismo invertirse la definición y afirmar que la acción dramática es el resultado de los actos, conductas y situaciones atribuidos a esos sujetos agentes o pacientes que denominamos personajes. (Sanchos Sinisterra 98)

Podemos, entonces, clasificar los personajes de la obra enciniana de acuerdo con su caracterización social, lingüística, y a través de su participación en la acción. Una primera clasificación, de acuerdo con su lugar en la escala social se presenta en el cuadro siguiente, el cual nos muestra, en primer lugar, que el tipo de personaje que tiene mayor presencia es el pastor, acorde con la temática pastoril que, como hemos ya mencionado, es propia del género égloga.

PASTORES	CORTESANOS	PASTORAS	CORTESANAS	MITOLÓGICOS
Míngo	escudero	Pascuala		
Gil ←		Menga		
Pelayo Bras Juanillo	escudero			Amor
Fileno Zambardo Cardonio		[Zefira] [Oriana]		
Cristino Justino				Amor Phebea
Pacual Gil	Vitoriano Suplicio		Plácida Flugencia Eritea	Mercurio Venus

## 2.1 El pastor

De acuerdo con López Estrada, “el pastor fue un personaje predestinado a entrar en la nómina tan amplia de los que formaron la comedia española del Siglo de Oro. Ya desde la Edad Media se señala su trayectoria, debido sobre todo a la mención del pastor en la Biblia y a su presencia en las epístolas y evangelios de algunas misas con su sentido religioso y simbólico (el *Officium patorum*)” (López Estrada 232). Vimos la aparición de este pastor relacionado con las celebraciones litúrgicas en el teatro devoto, sin embargo, el pastor en las obras de temática amorosa se construye y configura de diferentes maneras a lo largo de la producción de Encina.

El pastor, ya desde finales del siglo XV, es “fácilmente identificable sobre la escena en grados diversos: vestimenta, lenguaje a veces rústico y otras de grado culto, escenografía y curso argumental;



esto da, en algunos casos, carácter a la obra entera o a un episodio de la misma” (233-234), como veremos a continuación.

### 2.1.1 Rasgos configuradores

El lenguaje es un primer rasgo que sirve para caracterizar a los personajes. Los pastores, por ejemplo, hablarán en un registro bajo con elementos de lo que será el sayagués,

¡Ha, Mingo! ¿Quédaste atrás?  
Passa, passa acá delante.  
*Ahotas* que no se espante  
como tu primo Bras.  
*Asmo* que tú pavor as.  
¡Entra, no estés *revellado*! (MGP: 1-6)<sup>52</sup>,

con excepción de los pastores trágicos de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* que utilizan un registro elevado perceptible desde el inicio de la obra. Los personajes que vienen de la ciudad hablarán en un registro fácilmente diferenciable del de los pastores, esto sucede con los escuderos de las primeras obras que, sin llegar a utilizar el registro elevado de la tragedia, utilizan un lenguaje cortesano.

El caso más claro del lenguaje como rasgo caracterizador del personaje lo encontramos en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* pues las variaciones dentro de una misma obra son más evidentes, tenemos discursos como los de los amantes antes del suicidio en un registro elevado, a los que se contraponen el lenguaje propio de los pastores Gil y Pascual:

PASCUAL.            ¡Dalos a ravia y a roña!  
Los de villa y palaciegos  
el amor los endimoña.  
Peores son que ponçoña.  
Todos son unos rapiegos  
lladrobazes  
que nunca querrían pazes. (PV: 1104-1110)

A este lenguaje, que otorga a los pastores la característica de rusticidad que es propia de su estado, se suman los parlamentos de otros personajes que los caracteriza, por ejemplo, Amor, en la *Representación*

---

<sup>52</sup> Las cursivas son más.

*sobre el poder del amor*, describe a Pelayo como: “¡Modorro, bruto, pastor, / labrador, / simple, de poco saber!” (106-108), “¡Calla, rústico, grossero, / ovejero!” (PA: 126-127), “Eres un çafio maduro” (PA: 133), “Eres triste lazerado, / tan cuitado / que por tu poco valer / más te querría perder / que tenerte a mi mandado” (PA: 136-140).

En el plano del discurso, hay que tomar en cuenta, además, el recurso de la ejemplificación que se presenta, también, como un elemento caracterizador. En la *Representación sobre el poder del amor*, por ejemplo, contrastan los discursos de Bras y el escudero, pues el primero ejemplificará los efectos de Amor con pastores de su propia aldea, mientras que el escudero recurrirá a la autoridad de ejemplos bíblicos.

De manera similar a lo que hace Bras, Phebea, intentando convencer a Cristino de que vuelva a la vida pastoril, enumerará algunos pastores conocidos por el protagonista, como modelo de virtud.

En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, junto con el tono trágico y su correspondiente lenguaje elevado, la ejemplificación que se hace para defender o atacar a las mujeres por parte de Fileno y Cardonio, se basará en la tradición clásica y libresca medieval.

De esta manera, la elección de los ejemplos que se utilizan como respaldo de autoridad coincidirán ya con el tono de la obra, ya con la caracterización del personaje.<sup>53</sup>

De manera similar, el vestuario y atavíos juegan un papel importante en la configuración de los personajes, pues será lo que señale el cambio de estado que provoca Amor con su poder transformador.

Al final de la primera obra –*Égloga representada en requiesta de unos amores*– encontramos los dos elementos externos que caracterizarán al pastor: el cayado y el zurrón, los cuales da Pascuala al escudero como parte de su transformación; simbólicamente el poseer estos dos objetos lo caracteriza ya no como el personaje que viene de palacio, sino como el personaje de aldea: el pastor.

---

<sup>53</sup> Lucas Fernández utilizará como ejemplo pastores de la producción enciniana.

El vestuario, además, cobrará gran importancia en la configuración de los personajes en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, pues será la manera en que se transformen los cuatro pastores en cortesanos: dejando los atavíos propios del pastor y vistiéndose al estilo de Palacio. Encontramos, en este sentido, que Mingo hace una pequeña burla de dichos ropajes al tiempo que se los va poniendo, y su compañero Gil, de nuevo escudero, explica el uso de ellos:

GIL.           Cata, cata, cata, Mingo.  
                  ¿Eres tú quien estos días?  
                  ¿Cómo nunca te vestías  
                  esse hato algún domingo?

MINGO.       Nuevamente me lo cingo.

GIL.           ¡Qué buen capuz colorado!

MINGO.       Y el jubón es bien chapado,  
                  ora daré buen respingo.

GIL.           ¿Y tú vestes en jubón?  
                  Toma, toma este mi sayo,  
                  que otro tengo que allí trayo.

MINGO.       No lo quiero compañón,  
                  que tiene muy gran mangón.

GIL.           Calla, calla, qu'es al talle.

MINGO.       Dome a Dios que no me halle,  
                  pareceré frailejón.

GIL.           ¿Quiéreslo?

MINGO.       Que no lo quiero.

GIL.           Mira si quieres.

MINGO.       ¡Porfiar!

GIL.           No te hagas de rogar.

MINGO.       Muchas gracias compañero.  
                  ¿No es aqueste buen apero?  
                  Sí, ¡qué bien estoy assí!  
                  Por tu vida, Gil, me di,  
                  ¿no pareço assí escudero?

GIL.           Por mi vida, Mingo hermano,  
                  que estáis assí gentil hombre.  
                  No siento quién no se assombre.  
                  Ya pareces cortesano.

MINGO.       ¿No semejo ya aldeano?

GIL.           Calla, calla, qu'es postema.  
                  Ponte el bonete de tema  
                  y en el costado la mano.

MINGO.       ¿Y para qué en el costado?

GIL.           Porqu'es muy gran galanía.

MINGO.       Esso ya lo sabía  
                  de quando estaba cansado.

GIL.           Echa el bonete al un lado,  
                  assí como aqueste mío.

MINGO.       ¡Ha, pareceré jodío!

GIL. Calla, qu'es de requebrado. (409-448)

En la *Égloga de Cristino y Phebea*, Cristino, antes de dejar la ermita, se despoja de las ropas propias del ermitaño –una vez más el cambio de vestuario se presenta como elemento simbólico de la transformación:

JUSTINO. [...]
Dexa los ábitos ende,
dalos por Dios o los vende.
No los cures de llevar.
CRISTINO. De los ábitos, te juro,
no me curo.
Tú, Justino, me los quita.
Allí dentro en el hermita
quedarán, yo te seguro.
JUSTINO. Dusna, dusna el balandrán,
que es afán.
Quítate el escapulario,
las cuentas y el breviario.
No semejes sacristán. (493-505)

Fileno, en la *Égloga de Cristino y Phebea*, –siguiendo en la línea de las transformaciones de estado que se realizan simbólicamente a través del cambio o adquisición de vestiduras o elementos propios de cada estamento– antes de darse muerte, se despoja de todos los elementos simbólicos que lo configuran como pastor, recordándonos, por una parte, que a pesar del lenguaje de sus parlamentos y el tono trágico en que se inserta esta obra, se trata de un pastor y no de un noble; y, por otra, que cambiará de estado, en este caso no de pastor a palaciego o eremita, sino de vivo a muerto; el pastor, entonces, padece una muerte social simbólica que antecede a su muerte corporal:

E tú, mi rabé, pues nunca podiste
un punto mover aquella enemiga,
ni menos jamás tan dulce tañiste
que el alma aliviasses de alguna fatiga,
en treinta pedaços aquí quedarás
por sola memoria de mi mala suerte
y quiçá que rompido a Zefira podrás
mover a piedad de mi cruda muerte.
¿Qué es lo que queda en aqueste currón?
No me ha de quedar salvo el cuchillo,
pedernal terrena, yesca, esclavón,
que vos en dos partes iréis, caramillo.
¿Queda otra cosa, si bien la cuchar?

Çaticos de pan ten tú, venturado,  
pues el currón no me ha de quedar,  
ni vos en mal ora tanpoco, cayado. (FZC: 553-568)

Por último, hay que mencionar el baile, que se encuentra entre las actividades y placeres de la vida pastoril, en la *Égloga de Cristino y Phebea*, aparece, por primera vez, como un rasgo definitorio del pastor, pues, aunque se menciona constantemente y todas las obras terminen con esta actividad, es en esta obra en la que se presenta como una prueba de que Cristino ha completado su transformación de eremita a pastor: baila en escena, no como fin de fiesta, sino como parte del argumento, de manera que el bailar se añade explícitamente al inventario de rasgos que configuran este tipo de personaje.

[Justino.]           ¿El bailar has olvidado?  
                          ¡Dios loado!

Cristino.            Cuido que no, compañón;  
                          hazme por probar un son.

Justino.             Que me praze muy de grado.  
                          ¿Qué son quieres que te haga?

Cristino.            Haz, Dios praga,  
                          qual quisieres, compañero.

Justino.             ¿Quieres uno vigillero,  
                          de los de Jesú de Braga?

Cristino.            Tienta, tiéntalo, Justino.

Justino.             ¡Sus, Cristino!  
                          Ponte en corro como en lucha,  
                          otea, mira, escucha,  
                          que yo creo que es muy fino.

Cristino.            No le puedo bien entrar  
                          ni tomar,  
                          que es un poco palanciano.  
                          Hazme otro más villano,  
                          que sea de mi manjar.

Justino.             Di cuál quieres, noramala,  
                          que te haga.  
                          ¿No dizes lo que querrías?

Cristino.            Uno de los que tañías  
                          a la boda de Pascuala.  
                          Aquésse, aquésse es galán,  
                          ¡juro a san!  
                          Mira cómo lo repico,  
                          yo te juro y certifico  
                          que los pies tras él se van.

Justino.             Pega, pégale, moçuelo,  
                          muy sin duelo.  
                          No ay quien en medio se meta,  
                          alto y baxo y çapateta,

y el grito puesto en el cielo.  
A ello, no te desmayes.  
¡Qué bien caes  
punto por punto en el son! (CP: 531-568)

## 2.1.2 Tipología

La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* resulta sumamente interesante en cuanto a la configuración de los personajes, pues en ella aparecen los tres tipos de pastor que seguirán, cada uno, su curso en la evolución del personaje dramático. En esta obra tenemos a Fileno: el enfermo de amor, a Cardonio: el amante correspondido y a Zambardo: el que se encuentra asociado a las necesidades corporales.

### 2.1.2.1 Enfermo de amor

Pelayo, en la *Representación sobre el poder del amor*, constituye la primera aparición en escena del pastor enfermo de amor, flechado por Cupido y sufriendo las transformaciones propias de las pasiones del amante: “¡Ay, ay, Bras! / Muy huerte mal es el mío” (PA: 207-208).

Cuando Bras le pregunta qué le sucede y por qué da voces, el pastor explica:

PELAYO.	¡Dios te praga! Diome con una saheta y fízome dentro secreta tan gran llaga que, miafé, no sé qué haga. [...] Díxome que era el Amor y dexóme tal dolor, que te digo que mi mal es buen testigo.
BRAS.	¿Con el Amor te tomavas? [...] Muestra dónde te firió.
PELAYO.	De dentro tengo mi mal, que de fuera no ay señal. Que tiró y en el coraçón me dio. ¡Ay, ay, ay, que me desmayo! (PA: 222-256)

El escudero describe al desmayado como “[...] triste, sin sentido, / tan vencido, / tan preso, tan cativado” (PA: 316-318).

Amor, como veíamos, cumple la promesa que le había hecho de hacerle amar lo feo y que hermoso le parezca, con lo que no sólo se cumple la venganza del dios, sino que se nos muestra una de las características propias del efecto de sus flechas: para el amante, la amada siempre será hermosa.

Fileno, en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, es, como Pelayo en la obra precedente, un enfermo de amor, sin embargo, a diferencia del pastor en la obra previa, se trata del enfermo de amor trágico, aquél que ha perdido toda esperanza, que ha mudado su físico y sus costumbres completamente, y que termina por suicidarse.

Zambardo es, justamente, quien hace alusión por primera vez a las señales de la enfermedad:

ZAMBARDO. Mas claras señales conozco en tu gesto  
que de tus males me hazen seguro:  
flaco, amarillo, cuidadoso y oscuro;  
a lloros, sospiros, conforme dispuesto.  
En tus vestiduras no nada compuesto  
te veo, y solías andar muy polido.

FILENO. Sí, do está el corazón, Zambardo, afligido,  
en hábito y cara se muestra muy presto.  
Mis crudas passiones son de tal suerte  
que si procuro tenerlas cubierto,  
muestran de fuera señales muy cierto  
del corto camino que lieva la muerte. (FZC: 25-35)

Al que después añadirá algunos comentarios Cardonio: “A buena fe que eres / mudado al revés de aquél que solías” (FZC: 221-222), “¡O Dios, cuánto se es Fileno mudado / de aquello que era desde agora dos años, / y cómo le ha Zefira trocado / con sus palabrillas, burletas y engaños!” (FZC: 601-604); a lo que añadirá el propio Fileno: “Cardonio, cabe hazerte saber / que el ciego de Amor me rige y adiestra / porque en mi frente tan claro se muestra / que a nadie lo puedo secreto tener” (FZC: 245-248).

Se presenta a Fileno como enfermo de amor durante toda la obra y la acción es casi nula, reduciéndose al diálogo del enfermo con sus dos compañeros. De este modo, la única acción que

presenciamos es el suicidio del amante, lo que la trae a primer plano en la atención del lector-espectador.

Inicia la obra:

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,  
buscar me conviene agena cordura  
con que mitigue la pena que siento.  
Provado he las fuerças de mi pensamiento,  
mas no pueden darme vida segura. (FZC: 1-8)

Así, Fileno muestra gran cantidad de similitudes con el pastor virgiliano de la décima égloga, también enfermo de amor y que también desespera de la vida.

“¿Y cuándo has de dar fin a tu tormento?  
Que nunca de estas cosas, dice, Amor no cura;  
que nunca amargo lloro y sentimiento  
hartaron del Amor el hambre dura,  
ni se vio Amor de lágrimas contento,  
ni cabra de pacer rama y verdura,  
ni de flor las abejas ni los prados  
de en agua de continuo andar bañados”.

[...]

Mas, ¡ay!, que agora, Amor, por peligrosos  
pasos llevas mis locas fantasías,  
y entre las armas fieras y el bramido  
de Marte tienes preso mi sentido.

[...]

Lo que en verso calcídico he compuesto,  
poner quiero en la flauta siciliana,  
y entre las selvas y alimañas puesto  
quiero pasar mi duelo y pena insana;  
entallaré en los árboles aquesto,  
y tu quebrada fe, Licori, y vana;  
ellos creciendo se harán mayores,  
y creceréis con ellos, mis dolores.

[...]

¡Ay!, como su salud a mi locura  
diese lo que ahora triste voy diciendo,  
o como si del mal del pecho humano  
supiese condolerse aquel tirano.

Mas ya ni quiero ninfas ni cantares;  
los versos no me placen, ni los quiero,  
ni gusto por montañas y lugares  
ásperos perseguir el puerco fiero;  
las selvas no remedian mis pesares,  
ni la crüel herida de que muero,  
ni estudio mío o pena o triste duelo



podrán mudar aquel que abrasa el suelo.  
[...]  
Y pues vencido Amor todo lo tiene,  
rendírnosle de fuerza nos conviene. (Virgilio, “Égloga 10”, vv. 57-135)

### 2.1.2.2 Amante

Como contrapunto al enfermo de amor, encontramos dos pastores: Bras y Cardonio. El primero como contrapunto de Pelayo, el segundo, de Fileno.

En el caso de Bras, apenas se alude a su condición de enamorado cuando dice que “que también yo por amores / ando a rabo de borrega”. (PA: 389-390) Pero es esta condición la que lo equipara con el escudero cuando debaten sobre los amores, el pastor empezará su ejemplificación de pastores amantes con su propio caso: “E aun a mí me a rebolcado / al Amor malvado, ciego, / por la sobrina del crego. (PA: 351-353); y afirma:

Bien sé que al gran poderío  
de amorío  
nadie puede resistir,  
aunque se passe a vivir  
a tierra de señorío. (PA: 336-340)

El caso de Cardonio es aún más relevante, pues el contraste entre él y Fileno se manifiesta en una verdadera disputa en la que cada uno, basándose en su propia experiencia, defenderá o atacará a las mujeres, fragmento que se analizará un poco más adelante.

Además el pastor co-protagónico de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* habla de sus amores correspondidos cuando, tras encontrar el cuerpo del enfermo, dice:

Conozco que amor no va por razón,  
por donde me acuerdo yo, triste, mezquino,  
de un viejo refrán que dobla mi enojo:  
que viendo pelar la barva al vezino,  
comiençes a echar la tuya en remojo.  
Que si por ventura plugiesse al demonio  
que aquella que adoro assí me tratasse,  
forçado sería que el pobre Cardonio  
más cruda muerte que aquesta buscasse. (FZC: 644-652)

El pastor amante, como vemos, sirve como dialogante que se enfrenta a una opinión diferente de la suya –los pastores no aman, en el caso del escudero; todos los amores son desgraciados en el caso del enfermo– y es, justamente, su experiencia como siervo de Cupido la que lo califica para argumentar.

### 2.1.2.3 Asociado a las necesidades corporales

Vimos ya, en las églogas sobre carnaval, el pastor que se encuentra asociado a las necesidades corporales, el pastor al que Amor no ha apresado y se preocupa por comer y beber –recordemos la importancia estructural de estas didascalias.

En la égloga amorosa, los pastores, al presentarse como amantes, se idealizan y alejan de las actividades mundanas: comer, beber, dormir... y el único dolor que sienten es el del alma. Sin embargo, encontramos dos pastores que retoman la configuración de aquéllos de las églogas de carnaval: Zambardo en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, y Pelayo y Gil en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Cuando Fileno busca consolar sus penas comunicándolas a Zambardo quien se encuentra muy cansado pues, según nos cuenta, un lobo atacó su ganado:

Espera, Fileno, que, juro a la fe,  
del mucho camino que he hecho oy a pie  
apenas me sufren los pies de cansado,  
que un lobo hambriento entró en mi ganado  
aquesta mañana y tal daño hizo  
que el tusadillo, el bragado, el mestizo,  
el cornibovillo amontó, y el bezado.  
Quedé sin aliento del mucho seguillos  
y aún no me es tornada entera holgura,  
por do, si te plaze, en aquesta frescura  
nos assentaremos sendos poquillos. (FZC: 58-68)

Este cansancio provocará que el pastor se quede dormido y no pueda escuchar al enfermo: “El sueño no está a nuestro mando; / los ojos me está tan huerte cerrando / que la luz del todo me priva.” (FZC: 116-118). Sobresale su presencia dentro de esta obra de carácter trágico porque es el único que

posee rasgos de comicidad, uno de los elementos que se volverá distintivo de los pastores en las comedias posteriores.

En la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, Pascual se quejará constantemente del dolor de sus miembros por haberse lastimado en los juegos del domingo, fragmento donde se describen los entretenimientos pastoriles:

Ya no puedo yo aballar,  
que en la lucha del domingo  
que salimos a luchar  
hubiera de rebentar  
de un baque que me dio Mingo  
allá en villa,  
que me armó la çancadilla.  
Ya no salto ni respingo.

Tal dolor tengo y pasión  
que ya no juego al cayado  
ni a la chueca ni al mojón,  
ni aun a cobra compañón,  
ni corro tras el ganado,  
que no puedo  
sino estar aquí a pie quedo  
jugando al puto del dado. (PV: 1009-1024)

Pascual y Gil, hacia el final de la obra, pedirán a Suplicio que espere al alba para ir a enterrar a Plácida pues se encuentran cansados:

Gil. Durmamos primero un poco,  
que hemos fecho gran velada.  
Psascual. Iremos la madrugada.  
Yo de sueño ya debo. (PV: 2261-2264)

Es esta configuración del pastor la que triunfará en la escena en el teatro posterior.

#### 2.1.2.4 Introdutor

Una de las novedades que vimos que introduce Encina en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, es la presencia de un argumento en voz del pastor Gil Cestero. quien, como parte de la construcción que será paradigmática en los parlamentos introductorios, se define a sí mismo ante el público:

Pues Gil Cestero me llamo.  
Porque labro cestería

este nombre, mialfé, tengo.  
Soy hijo de Juan García  
y carillo de Mencía,  
la muger de Pero Luengo. (PV: 8-13)

A este tipo de pastor lo configura, como es natural, su lenguaje:

¡Dios salve, compañía noble!  
Nora buena estáis, nuestro amo.  
[...]  
Por daros algún solacio  
y gasajo y alegría  
aora que estoy despacio  
me vengo acá por palacio  
y aún verná más compañía. (PV: 1-21)

La trascendencia de este personaje es que permanecerá como introductor de las comedias durante gran parte del teatro del siglo XVI y sus características de comicidad y rusticidad irán aumentando.<sup>54</sup>

### 2.1.2.5 Mujeres

La mujer aparece configurada como el objeto de amor y, como tal, su participación, tanto en el diálogo como en la acción es bastante reducida; sin embargo, hay ciertos elementos de la pastora que debemos tomar en cuenta, pues su papel como amada no puede pasarse por alto.

Pascuala, en la *Égloga representada en requiesta de unos amores*, además de ser el objeto de amor y el motivo de disputa entre los personajes masculinos, es quien elige al escudero como su amante, quien pide que se transforme en pastor y quien le da los atavíos que lo configuran como tal. De manera que su participación no es completamente pasiva, es ella el vehículo del cambio, pues no sólo da motivo a la transformación sino que proporciona los elementos que la representan

---

<sup>54</sup> En 1537, el pastor que introduce la anónima *Farsa a manera de tragedia*, se expresará en un ya muy marcado sayagués: “¡Soncas!, que por San Crimente / creo que llego a la ciudá, / Dios mantenga, estáis acá / ¡oh que lugar tan luziente! / ¿Es finado algún doliente, / o es mercado o regozijo? / ¡Dome a Dios!, que yo me asiente / hasta saber sin letijo / qué senefica esta gente. / No habra nadie de aquí / si atienden al prediquero. / ¡Por San Teste verdadero!, / creo que esperaban a mí” (vv. 1-13).

simbólicamente. En la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, su función es más reducida: completa el poder transformador al aceptar volverse de palacio por amor a Gil.

El papel de Minga es de menor importancia: en la *Égloga representada en requiesta de unos amores*, sólo se hace alusión a ella como esposa de Mingo y, por lo tanto, como parte del motivo del rechazo de Pascuala a Mingo; en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, su función es completar las parejas y servir como dialogante femenino de Pascuala y Mingo en las cuestiones relacionadas con el cambio de estado.

Si bien son éstas las únicas pastoras que aparecen en escena, hay otras dos a las que debemos tomar en cuenta, pues, a pesar de que se tratan tan sólo de personajes aludidos, su función e importancia en la obra es de gran importancia. Se trata de Zefira y Oriana en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*.

Zefira no aparece en escena, sabemos de su existencia tan sólo a través de las voces de Fileno y de su compañero Cardonio, se trata de la amada del enfermo y, como tal, su importancia radica en que es justamente su desprecio el que llevará a Fileno a la muerte. El amante es el primero en describirla; Zefira, muy acorde con la referencia mítica<sup>55</sup> es:

Mandáronme amar y amando seguir  
una figura formada en el viento  
que, quando a los ojos más cerca la siento,  
mis propios suspiros la hazen huir;  
y como en beldad excede al dezir,  
assí de crueza ninguna la iguala. (FZC: 89-94)

Esta descripción será completada por el mismo Fileno, más adelante, en diálogo con Cardonio:

Sábeta que es aquella omecida,  
ingrata, cruel, mudable Zefira,  
la qual con los ojos me roba y me tira,  
mas con las obras despide y alexa  
y quando la sigo, entonces me dexa;  
quando la huyo, entonces me mira.  
Jamás tuvo hembra igual condición,  
aunque de todas muy mala se lea,  
que en lo secreto amar se dessea

---

<sup>55</sup> Zéfiro: en la mitología clásica, es el viento del oeste.

y fuera desprecia la fe y affición. (FZC: 251-260)

Como habíamos mencionado, tenemos la contraposición entre los personajes Fileno y Cardonio, que representan dos facetas del amante, lo que los lleva a un debate sobre la crueldad y bondad de las mujeres, pues Cardonio, que ama a Oriana y es correspondido, las defenderá de los ataques de Fileno. Cada uno de los pastores utilizará a su dama como modelo, ya de fiereza, ya de santidad. Se contraponen entonces ambos discursos, el del amante despechado y el del enamorado correspondido, en los que se plantean las dos visiones opuestas de la mujer: Eva-Ave, configurando a Zefira y Oriana como dos tipos opuestos de amada:

FILENO.            La ravia, Cardonio, que mi pecho encierra  
de ver olvidados mis muchos servicios  
haze salir la lengua de quicios  
contra *la ingrata que mi vida atierra.*

Yo no sé por qué no hunde la tierra  
a todas las otras por la culpa desta.  
CARDONIO.        ¿Oyes, Fileno? Tus dichos onesta  
si quieres en paz salir desta guerra.

[...]  
Ni porque *Zefira* te causa dolor,  
que no sé si viene por tu merecido,  
no deven las otras entrar en partido  
do pierdan por ella el devido honor.

[...]

[FILENO.]        Y aunque de todas aquesto se entienda,  
*sola Zefira a todas excede,*  
*cuya crueza no sé si se puede*  
pensar, ni ella mesma creo la comprenda.

¿En cuál corazón de muy cruda fiera  
pudiera caber tan gran crueldad,  
que siendo señora de mi libertad  
por otra no suya trocarla quisiera?  
¡O condición mudable, ligera!  
¡O triste Fileno! ¿A qué eres venido,  
que ni aprovecha llamarte vencido  
ni para vencer remedio se espera?

La sierpe y el tigre, el osso, león,  
a quien la natura produjo feroces,  
por curso de tiempo conocen las voces  
de quien los gobierna y humildes le son.  
*Mas ésta do nunca moró compassión,*  
y aunque la sigo después que soy hombre  
y soy hecho ronco llamando su nombre,  
ni me oye ni muestra sentir mi pasión.

*Por ésta de todas entiendo quexarme;*  
ellas se quexen sólo de aquésta.  
A mí no me culpen, que cosa es honesta  
dezir mal de *aquella que quiere matarme.*

[...]

CARDONIO.

Pues mira que siento  
que tú mesmo causas tus propias fatigas.  
¿Quién te compele que sirvas y digas  
esta muger que sin intervalo  
dizes ser mala? Si sigues lo malo,  
¿qué razón hay que de otras mal digas?  
*¿Qué armas, qué fuerças pudo tener  
con que ella prendiesse tu libertad?*  
¿Qué dizes? Responde.

FILENO.

*Sola beldad.*

CARDONIO.

¡O pobre de seso! Más que de plazer,  
de sola pintura te dexas vencer  
sin que otra virtud cubierta detenga.  
Y si la tiene, ¿por qué tienes lengua  
maligna contra una virtuosa muger?  
Mas digo que crezcan en ésta los males,  
como tú dizes, por contentarte,  
y que *te mata deviendo sanarte,*  
¿por esso se sigue que todas sean tales?  
[...]

E si de otras enxemplo faltasse,  
*¿Oriana no sabes que vive en el mundo?*  
Que quando virtud se fuesse al profundo,  
sola ella haría que resucitasse.  
¿En quién viste nunca tal gracia morasse,  
tal hermosura, constancia y prudencia,  
tal desemboltura, tan grave presencia  
y con amor honestad se ayuntasse?

Si bien la contemplas podrás claro ver  
que en ella consiste tan gran perfección  
que las mejores que fueron y son  
quedan detrás de su merescer.  
Y es tan subido su mucho valer  
que puede divino llamarse aquel hombre  
que tiene en el alma escrito su nombre  
y más si se siente de aquélla querer.

*Oriana me esfuerça, Oriana me obliga,  
Oriana me manda culpar tu intención.  
Por sola Oriana, con mucha razón,  
deves de todas perder la enemiga.*  
(FZC: 265-412)<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Las cursivas son más.

Zefira seguirá apareciendo en el discurso de Fileno antes de darse muerte, su presencia en la obra es constante pues se reiteran no sólo sus características, sino su nombre, de manera que no se nos permite olvidar que existe una causa individualizada para las penas del amante que no sólo se queja de Amor, sino del desprecio de la mujer que causa su pena:

Maldigo aquel día, el mes y aun el año  
que a mí fue principio de tantos enojos.  
Maldigo aquel ciego, el qual con engaño  
me ha sido guía a quebrarme los ojos.  
Maldigo a mí mesmo, pues mi juventud  
sirviendo a una hembra he toda expendida.  
*Maldigo a Zefira y su ingratitud,  
pues ella es la causa que pierdo la vida.*  
[...]

E tú, mi rabé, pues nunca podiste  
un punto mover aquella enemiga,  
ni menos jamás tan dulce tañiste  
que el alma aliviasses de alguna fatiga,  
en treinta pedaços aquí quedarás  
por sola memoria de mi mala suerte  
y quiçá que rompido *a Zefira* podrás  
*mover a piedad de mi cruda muerte.*  
[...]

Siendo la hora que a muerte me tira,  
do de lloros y penas espero salir,  
*llegada es la hora en la qual Zefira  
contenta haré con crudo morir.*  
(FZC: 537-580)<sup>57</sup>

Recordemos, por último, al final de la obra, los últimos versos del epitafio de Fileno, en que se vuelve a culpar a Zefira explícitamente por la muerte del pastor: “Verás como en premio de fiel servidor / Amor y Zefira, por mi mala suerte, / me dieron trabajos, desdeños, dolor, / lloros, suspiros y, al fin, cruda muerte” (FZC: 701-704).

Ya no se trata, como vemos, de la amada como una abstracción –lo que sí sucedía, por ejemplo en la *Representación sobre el poder del amor*–, aunque no aparezca en escena, el objeto de amor tiene, no sólo un nombre, sino una caracterización propia, que si bien no la individualiza sí la configura como un tipo, ya sea el de la amada ideal, ya el de la amada cruel.

---

<sup>57</sup> Las cursivas son mías.



## 2.2 El cortesano

En este apartado se analizarán los personajes que pertenecen al mundo de las cortes, a la ciudad. Son los personajes que se contraponen al pastor, como veremos a continuación.

### 2.2.1 Escudero

El escudero –que aparece en la *Égloga representada en requēsta de unos amores*, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* y la *Representación sobre el poder del amor*–, se presenta como un tipo: el que viene de la ciudad, y funciona como contrapunto del pastor. En la primera pareja de obras, se plantea la contraposición entre el personaje pastor y el personaje escudero, la cual resalta las diferencias entre ambos estados, ayudando más a la configuración del pastor que a la del tipo del escudero.

En la segunda de las obras, por ejemplo, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, hay que resaltar que el anteriormente llamado “escudero” es ahora “Gil”, con lo que se enfatiza la importancia de la transformación en la que se privilegia la vida pastoril, pues, al darle un nombre propio y no ya descriptivo, se individualiza al personaje que solía ser sólo representante de un tipo. La diferencia entre el carácter de los personajes, sin embargo, no desaparece, pues mientras Gil, previamente parte del mundo cortesano, entra sin problema al salón de los Duques: “MINGO. Tú criástete en palacio” (MPG: 62); Mingo, fuera de su ambiente habitual: el pastoril, teme entrar y se siente intimidado por la presencia de sus amos: “En me ver ante mis amos / me perturbo y me demudo” (MPG: 15-16).

Por otra parte, debemos notar el énfasis que se hace en la diferencia entre el pastor y el personaje que viene del palacio, pues, al inicio de la primera obra, se puede ver claramente el desprecio que se tienen entre sí: Pascuala dice, por ejemplo, al escudero: “Essos que sois de ciudad / perchufáis huerte de nos” (RA: 55-56); y, más importante aún, Mingo, en diálogo con el escudero:

MINGO.	Estate queda, Pascuala, no te engañe este traidor, palaciego, burlador, que ha burlado otra zagala.
ESCUADERO.	¡Hideputa, avillanado,

grosso, lanudo, brusco!

[...]

MINGO. Porque sois muy palaciego,  
presumís de corcobado.  
¿Cudáis que los aldeanos  
no sabemos quebrarnos?  
No penséis de sovajarnos  
essos que sois ciudadanos,  
que también tenemos manos  
y lengua para dar motes,  
como aquessos hidalgotes  
que presumís de loçanos. (RA: 69-88)

El amor por Pascuala, sin embargo, parece equipararlos en cierta medida, pues ambos, sin llegar a ser enfermos de amor, utilizan los tópicos propios del enamorado. Dice Mingo, por ejemplo: “qu’el cariño que te tengo / me pone un quexo tan luengo, / que me acossa que me venga.” (RA: 6-8), y el escudero un poco más adelante:

Pénasme por sólo verte  
y con tu vista me aquexas.  
Si tú te vas y me dexas  
muy presto verás mi muerte.  
No me trates de tal suerte,  
pues que yo te quiero tanto. (RA: 97-102)

En la *Representación sobre el poder del amor*, volvemos a encontrar la contraposición entre el pastor y el escudero, aunque en este caso, no se trata de un antagonismo tan marcado como el que había en la primera de las obras.

Entre el pastor Bras y el escudero se debate el tema de que los pastores también son capaces de amar y de sufrir sus efectos. Una vez más encontramos al personaje palaciego sin nombre que lo individualice, Bras dirá: “[...] salvo honor / de vuestra huerte nobleza” (PA: 327-328) y “[...] no sé su nombre. / Es un galán gentil hombre” (PA: 392-393), como única descripción del personaje; pero se añade la característica de que es él, por venir de la corte, el que será más experto en cuestiones de amor, seguramente, debido a la tradición medieval que excluía al estamento bajo de dichos entretenimientos y pasiones. Su entrada está precedida por el siguiente parlamento de Bras, en el que habla sobre el mal de amor que aqueja a Pelayo:

Porque los males de amor  
que crescen con disfavor  
nunca mejoran jamás.  
[...]  
Tiene comienço y no medio  
ni final,  
qu'es un mal muy desigual.  
Y en aquestos males tales,  
tan mortales,  
más quellotra un palaciego  
que no físico ni crego,  
aunque saben de otros males. (PA: 288-300)

Y, más adelante, el propio enfermo pedirá consejo al que viene de palacio, pues es quien sabe de tales aflicciones:

PELAYO.           Dezí, señor noble y bueno,  
                          pues que peno  
                          y vos sabrés d'este mal:  
                          ¿es mortal o no es mortal?,  
                          ¿soy de vida o soy ageno?

ESCUADERO.        Mira bien, pastor, y cata  
                          qu'el Amor es de tal suerte  
                          que mill males de muerte  
                          que nos trata  
                          el peor es que no mata.  
                          ¡Dios nos guarde de su ira!  
                          Mira, mira  
                          qu'es Amor tan ciego y fiero  
                          que, como mal balletero,  
                          dizen que a los suyos tira. (PA: 396-410)

El personaje del escudero, como vemos, sirve para resaltar las características del pastor –no sólo su pertenencia a otro estrato, sino también su capacidad de amar–, de manera que su individualización y configuración están supeditadas a esta función.

### 2.2.2 Caballero

La última obra de la producción dramática enciniana –la *Égloga de Plácida y Vitoriano*– aumenta, como vimos y se puede apreciar en el cuadro que da inicio a este apartado, considerablemente el número de personajes, además de que, a pesar de mantener el personaje del pastor, los protagonistas ya no pertenecen a este estrato, sino al cortesano, lo que hará que el personaje de ciudad tenga una

configuración mucho más amplia que la que tenía el escudero en las obras precedentes, partiendo desde el hecho de que ya se presenta individualizado a través del nombre.

Encontramos, en esta obra dos personajes cortesanos: Vitoriano, el amante, y Suplicio, su amigo, el cual funcionará como dialogante del primero y comentarista de sus acciones y los efectos de Amor en él.

Vitoriano, aparece en escena con un parlamento en el que se configura como amante y como enfermo de amor:

¡O desdichado de mí!  
¿Qué es de ti, Vitoriano?  
¡Corazón! ¿Estás aquí?  
Yo me acuerdo que te vi  
preso, libre, enfermo y sano,  
mas agora,  
captive de tal señora,  
¿cómo saldrás de su mano?  
Nunca espero libertarme  
de tan dichosa prisión  
ni de aquesta fe apartarme.  
E ya es imposible mudarme,  
que allá queda el corazón.  
Mi desseo  
crece quando no la veo  
y acresciento mi pasión.  
Pues es forçado dexalla,  
corazón, mira qué hazes;  
sin dexar la fe de amalla  
enciendes mayor batalla,  
en lugar de poner pazes.  
Si no puedes,  
porque según son las redes,  
necessario es que te enlazes.  
Mas hombre deve mirar  
el mal que podrá venir  
y los peligros pensar  
y qu'el verdadero amar  
todo se pone a sufrir.  
Yo navego  
por un mar de amor tan ciego  
que no sé por dó 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.  
Paréceme que te veo.  
¿O mi fe te está soñando? (PV: 257-312)

Cuando Vitoriano, decidido a volver al lado de Plácida, descubre que ésta se ha marchado, su pena se acrecienta y se transforma, pues ya no se trata de una separación voluntaria, como se planteaba en un principio, sino de la imposibilidad de encontrar a su amada:

¡O Suplicio muerto soy!  
No ay remedio ya en mi vida,  
del todo perdido voy,  
en muy gran tormenta estoy,  
que mi Plácida es partida.  
No sé dónde  
mi desdicha me la esconde. (PV: 905-911)

Como vemos, inician los deseos de muerte de Vitoriano, completando, con esto, su configuración como enfermo de amor. Deseo que se concretará al encontrar a Plácida que ya se ha dado muerte:

¡Desdichado! Yo soy muerto  
si buena suerte no adiestra.  
¡O, maldita mi ventura!  
Cierto es ella. ¡Muerta está!  
Oy entro en la sepultura  
lo menos de mi tristura.  
Para más mal, basta ya.  
Mi dolor  
ya no puede ser mayor.  
¡Ay, que el alma se me va! (PV: 1442-1451)

Toma, entonces, la decisión de terminar con su vida:

Yo determino matarme  
antes que Suplicio venga  
porque no pueda estorvarme,  
mas el puñal fue a llevarme  
porque aparejo no tenga. (PV: 2140-2144)

Vimos ya los detalles de este fragmento, suficiente será decir, entonces, que Vitoriano es el equivalente cortesano de Fileno, el enfermo de amor que llega al extremo de terminar con su propia vida –aunque, en este caso, Venus se lo impida.

Hay que notar que Vitoriano, además, se presenta como un contraejemplo, pues frecuentemente se dirige a los enamorados, aconsejándoles que no actúen como él:

Yo, que siento mal tan fuerte,  
soy contento de morir  
por los yermos despoblados,  
pues que no supe seguir,  
amar, querer y servir  
amores tan acabados.  
Desde aquí  
castigo tomen en mí  
todos los enamorados.  
El que buen amor tuviere  
por la vida no le dexé,  
porque si volvier quisiere  
y cobrar no le pudiere,  
de sí mismo no se quexé  
como yo,  
que tal bien mi fe perdió  
qu'es razón de mí se alexé. (PV: 960-976)

Suplicio se presenta como: “amigo leal, secreto, / que él me puede consolar” (PV: 319-320). Resulta de gran interés, que no sólo los amantes se quejan de Amor, sino el mismo Suplicio lamentará el cambio que ha sufrido su amigo Vitoriano en un parlamento contra el dios Amor, en el que se puede ver la transformación que ha hecho éste en el caballero:

¡Infernal furia de fuego!  
¡O traidor, falso Cupido!  
Bien das porradas de ciego.  
Donde hieres dexas luego  
el dolor muy encendido.  
¿Quién dixera  
que Vitoriano saliera  
tan fuera de su sentido?  
Ni come, duerme ni vela,  
ni sossiega ni reposa  
sin que tal dolor le duela.  
[...]  
Vive vida muy penosa.  
¡O pasión de maravilla,  
qu'es morir bivar en ella!  
[...]  
¡O cuitado  
de aquel triste, desdichado,  
encendido en tal centella!

[...]

Siempre le siguen pesares,  
desdichas, desaventuras,  
por las tierras, por los mares.  
En los alegres lugares  
le saltean mill tristuras,  
mill tormentos,  
mill penados pensamientos,  
mill congoxas y amarguras. (PV: 865-904)

Más adelante, Suplicio vuelve a maldecir al amor: “¡Maldito sea el amar / que tanto mal y pesar / trae continuo tras sí!” (PV: 1470-1472). Cuando va a buscar a los pastores para que les ayuden a enterrar a Plácida, a pesar de la angustia que siente por haber dejado solo y en tan mal estado a Vitoriano: “¡Desdichado / Vitoriano, cuitado, / que en peligro queda y loco!” (PV: 2265-2267), acepta esperar hasta la madrugada, retardando así su vuelta junto a Vitoriano. Esta acción, aparentemente ilógica del amigo, sirve para crear la tensión que produce en el lector-espectador saber que Vitoriano planea matarse y que Suplicio no llegará a tiempo para evitarlo, configurándose así lo que sería el desenlace trágico consecuente a la historia hasta este momento narrada.

Por último, Suplicio, mientras caminan, piensa el epitafio que escribirá en el laurel junto al que enterrarán a la dama –como habían hecho Zambardo y Cardonio en la égloga anteriormente analizada–; el epitafio reza así: “Yo, Plácida, me maté / con mi mano / por dar a Vitoriano / los despojos de la fe” (PV: 2504-2507).

En Suplicio, como vemos, se reúnen características que encontrábamos en otros personajes: la queja contra Amor de los amantes; el no lograr remediar el mal de amor y la angustia por la vida de su compañero, de Cardonio; y la escritura del epitafio del personaje que se da muerte, en que se culpa al sobreviviente del suicidio, de los pastores Zambardo y Cardonio.

### 2.2.3 Mujeres

La gran innovación de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* en cuanto a los personajes es la presencia de la protagonista femenina: Plácida, quien no sólo aparece como equivalente en importancia al personaje masculino, sino que se presenta como enferma de amor a la manera de Fileno. Así la describe Pascual:

Iva con ansias tamañas  
y con pena tan esquiva  
por tan ásperas montañas  
y por tierras tan estrañas,  
que es imposible ser viva.  
Y aunque sea,  
que jamás hombre la vea,  
según yo la vi cuál iva.  
Porque fui presente yo,  
quiero daros estas cuentas.  
Y aún allí se desmayó,  
que quasi muerta cayó,  
traspasada de tormentas.  
[...]  
Y nombrava sus amores  
con afición muy estraña,  
sospirando con dolores,  
recontando sus primores  
de franqueza, fuerça y maña  
y osadía. (PV: 1041-1070)

Es la primera mujer, además, que se da muerte por desesperación, no para seguir a su amante que ha muerto con anterioridad, como sucedía desde la tradición: Hero, Tisbe, Iseo, mueren después que sus amantes<sup>58</sup>. Aquí Plácida es la que toma la decisión de terminar con su vida por el abandono de Vitoriano, lo que la constituye como un personaje activo dentro de la acción, no es únicamente el objeto de amor del protagonista masculino, sino que se invierten los papeles, es ella la que toma la decisión de salir del poblado –lo que lleva a la subsecuente acción de Vitoriano– y la que decide darse muerte –una vez más, lo que lleva a Vitoriano a querer seguir el mismo camino–, por todo lo anterior, parece que la verdadera protagonista de esta obra es Plácida, pues son sus acciones las que condicionan

---

<sup>58</sup> Incluso Melibea, en *La Celestina*, se suicida por seguir a Calisto.



las de los demás personajes, y siguiendo el esquema de la tradición de los amantes suicidas, es ella la que, como dijimos, muere primero.

Hay que tomar en cuenta, además, que Plácida no interactúa con ningún otro personaje sino hasta después de su resurrección, es esta construcción del personaje femenino aislado de los demás lo que enfatiza su carácter protagónico y le da gran fuerza a su discurso.

Se construye, por lo tanto, como enferma de amor, a partir de sus propios parlamentos y los de los pastores que dan noticia de su huida a despoblado, y como mujer hermosa a partir de los parlamentos de Vitoriano, Suplicio e, incluso, Flugencia, quien comenta:

Vos, señor, tenéis amores  
con quien yo ni nadie iguala.  
Los mayores, los mejores,  
los de más altos primores,  
de más ferrosura y gala. (PV: 585-589)

#### **2.2.4 Personaje bajo.**

La aparición incidental de Eritea, en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, resulta de gran importancia, pues es el único personaje que, a pesar de ser parte del ambiente urbano, pertenece al estamento bajo por su configuración como alcahueta. “Las alcahuetas españolas manifiestan las características típicas (vieja, experta en las artes de la maldad y el engaño, herbolera, hechicera, perfumera, partera, curandera, mensajera, etc.) pero la culminación artística de esta figura es Celestina” (Ruggerio 4). Es la primera vez que aparece este tipo en un texto dramático español escrito para ser representado

Eritea aparece brevemente y es un personaje modelado claramente sobre Celestina de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, pues se trata de una vieja “Hija, cuando yo era moça” (PV: 761), medianera, hechicera “¿Y cómo os va con aquél / a quien dimos los hechizos?” (PV: 753-754), “Yo seguro / que donde entra mi conjuro / no son amores postizos” (PV: 758-760) y que remienda virgos “Si cuantos virgos he fecho / tantos tuviese ducados, / no cabrían hasta el techo” (PV: 697-699). Esta aparición fugaz del personaje celestinesco, parece indicar que Encina “muy atento a la moda literaria como estaba, [quiso]

rendir con ello homenaje a la obra de mayor éxito literario en ese momento, incluso en Italia, y que efectivamente apuntaba el camino por donde había de renovarse el teatro” (Pérez Priego 80).<sup>59</sup>

### 2.3 Amor

En la *Representación sobre el poder del amor*, encontramos la aparición del personaje mitológico Amor. La obra comienza con un parlamento de cien versos en voz de éste, representado como Cupido, pues en el título se le describe “con sus flechas y arco”, a lo que se agregará, dentro de la obra, los sustantivos ‘garçón’ y ‘zagal’ con los que se hace alusión a su juventud.

Este primer parlamento caracteriza al dios Amor como se presentará en la obra enciniana: orgulloso, a lo que se añadirá, como consecuencia, la característica de vengativo. El título ya nos lo indica, pues dice que andaba “de su gran poder ufanándose” y el orgullo del dios se ve desde el primer verso, en que se refuerza el tema de su poder absoluto:

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? (PA: 1-10)

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. (PA: 91-100)

---

<sup>59</sup> Hay que notar que ni en el argumento en prosa, ni en el que se encuentra en voz de Gil Cestero, aparece mencionado el personaje de Eritea, lo que refuerza la idea de que no tiene ninguna función dentro de la trama.

Amor, un poco más adelante, flechará a Pelayo quien, por no reconocerlo, lo trata con desprecio, acción con la que se termina de configurar a Amor como un personaje vengativo:

AMOR.           Assí, don villano vil,  
                  porque castiguen cient mill,  
                  en ti tal castigo doy.  
                  Quédate agora, villano,  
                  en esse suelo tendido,  
                  de mi mano malherido,  
                  señalado,  
                  para siempre lastimado.  
                  Yo haré que no fenezca,  
                  mas que cresca  
                  tu dolor, aunque reclames.  
                  Yo haré que feo ames  
                  y hermoso te parezca. (PA: 186-200)<sup>60</sup>

Amor vuelve a aparecer como personaje en la *Égloga de Cristino y Phebea* y no sólo mantendrá sino que desarrollará las características que ya había presentado en la *Representación*. Cuando Amor se entera de que Cristino ha dejado su servicio para dedicarle su vida a Dios en una ermita: “Fuesse por essa montaña / tan estraña / por huir de tu potencia” (CP: 150-152); el dios, como es su costumbre, se vengará del pastor que ha abandonado su servicio, enviando a la ninfa Phebea a que lo tienta y lo haga volver; Amor dice a la ninfa:

                  Pues si quieres contentarme  
                  y agradarme,  
                  pon luego pies en camino;  
                  vete a donde está Cristino,  
                  porque dél quiero vengarme,  
                  y dale tal tentación  
                  que affición  
                  le ponga tal pensamiento  
                  que desampare el convento  
                  y dexa la religión.  
                  Mas en viéndole encendido  
                  sin sentido,  
                  no te pares más allá;

---

<sup>60</sup> En el *Diálogo entre el Amor y un viejo* se presenta esta configuración de manera similar: “VIEJO. Siento ravia matadora, / plazer lleno de cuydado; / siento fuego muy crescido, / siento mal y no lo veo, / sin rotura estó herido... / No te quiero ver partido / ni apartado de desseo. / AMOR. Agora verás, don Viejo, / conservar la fama casta; / aquí te veré do basta / tu saber y tu consejo. / Porque con sobervia y riña / me diste contradición, / seguirás estrecha liña / en amores de una niña / de muy duro corazón. / Y sabe que te revelo / una dolorida nueva, / do sabrás cómo se ceva / quien se mete en mi señuelo. / Amarás más que Macías, / hallarás esquividad, / sentirás las plagas más / [y] fenescerán tu[s] días / en ciega catividad” (vv. 523-540).

torna luego para acá,  
que él verá quién es Cupido.  
Yo le daré tantos males  
tan mortales  
que se muera de despecho.  
Meteré dentro en su pecho  
los más de mis oficiales. (CP: 211-230)

Parlamento que termina con la entrega simbólica de los aparejos de Amor a la ninfa, transfiriendo así a ella su poder: “Toma el arco y las saetas, / mas cata que me lo guardes” (CP: 264-265). Y, a pesar de que la venganza la llevará a cabo la ninfa, Amor quiere el reconocimiento de ser él quien vence: “y aun yo voy / a verme después con él, / dándole pena crüel / porque sepa quién yo soy” (CP: 277-280).

Amor reaparece, entonces, ante las quejas de Cristino y vuelve a plantear la amenaza:

Si los hábitos no dexas,  
dos mil quexas  
me darás sin ser oído  
y serás más perseguido  
quanto más de mí te alexas. (CP: 401-405)

Se convierte, entonces, ante la respuesta de Cristino: “A mí me plaze dexar / y mudar / aquestos hábitos luego” (CP: 406-408), en un dios victorioso; sabe que ha triunfado y, por lo tanto, su comportamiento, así como sus parlamentos cambiarán, contrastando con el Amor que habíamos encontrado hasta ahora, de manera que cuando Cristino le dice: “mas una merced te ruego / que me quieras otorgar” (CP: 409-410), se muestra complaciente y accede a concederle lo que pide: la correspondencia de amor de Phebea, “aunque era razón negalla” (CP: 414). Su último parlamento concluye, ya en el nuevo tono, con un aviso en el que se deja ver una sutil amenaza:

no te acontezca jamás  
desde oy más  
retraerte a religión,  
si no, sin ningún perdón,  
bien castigado serás. (CP: 426-430)

Se mantendrá esta configuración de Amor incluso en las obras en que no aparece. Fileno, por ejemplo, en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, dirá:

Huélgate agora, Amor engañoso,  
cierto trabajo, dudosa esperança,

pesar verdadero, mintrosa balança,  
clara congoxa y oscuro reposo,  
prometedor franco, dador perezoso,  
plazer fugitivo, constante dolor,  
harta tu hambre en un pobre pastor  
y muestra después ser dios poderoso.

Contento devrían los males hazerte,  
que por seguirte me siguen contino  
sin que buscando remedio o camino  
para huillos hallase la muerte.

¿Qué te costava, pues por mi suerte  
ser no podía que tuyo no fuesse,  
contra mis males a hombre que hiziesse,  
doliéndose dellos, mi mal menos huerte?

¿Por qué me topaste con este animal,  
marmota o lirón que vive en el sueño,  
disforme figura formada en un leño,  
de paja o de heno relleno costal?  
Pues tú me persigues con furia infernal,  
yo me delibro o darne al demonio  
o andar noche y día llamando a Cardonio,  
que sé que es amigo conforme a mi mal.  
(FZC: 161-184)

El amor, que es el tema central de las obras analizadas, también toma forma, aparece en escena caracterizado según la tradición clásica lo que lo configura como un personaje renacentista. Su aparición da corporeidad a su poder y comprueba la opinión que tienen los amantes de su crueldad, de manera que se da validez a las quejas que se hacen contra él.

### **3. Espacio**

En toda representación, “aunque el actor se desplaza en un espacio escénico el personaje, encarnado en el actor, lo hace en un espacio dramático o espacio de la ficción. Este espacio dramático que es el que corresponde a la trama de la historia que se escenifica” (González, “Calderón” 164). Por un lado tenemos, en nuestro caso, el espacio de las salas palaciegas –espacio escénico– y el espacio bucólico –espacio dramático– en donde se ubican la mayor parte de las acciones de las églogas.

La inexistencia de acotaciones de lugar que puede verse en el apartado anterior responde a que “el teatro español del Siglo de Oro tiende [...] a la construcción de un espacio dramático que se apoya

básicamente en el poder creativo y evocador de la palabra por la ausencia voluntaria como referencias de muchos elementos escenográficos. Sin embargo, esto no limita la variación espacial de las obras, entendiendo por ésta la creación de diversos espacios dentro de la trama dramática en el espacio neutro (espacio escénico) [...]” (165), esta multiplicidad de espacios que se manifiesta a través de los diálogos de los personajes es lo que se analizará a continuación.

Debemos tomar en cuenta, para nuestro análisis, la existencia de otros dos espacios: el teatral, es decir, el de la representación y que, por lo tanto, involucra el espacio que ocupa el espectador y el espacio de lo representado; se trata de un espacio que no necesariamente tiene una continuidad temporal, esto es, no siempre es funcional; y el extensivo, en donde el espacio dramático ya no es sólo lo que se ve, sino lo que se intuye fuera del espacio escénico.

El espacio se configura como un rasgo de suma importancia al analizar el estilo poético de un autor, más aún cuando se trata del iniciador del teatro representado, pues “el dramaturgo, al concebir desde su génesis el texto teatral para la representación, crea con el manejo del espacio un estilo o lenguaje personal y tiene determinadas preferencias en la construcción de la espacialidad de sus obras” (165).

El espacio tenía ya un papel importante, como vimos, en las obras devotas de nuestro autor, pues los fragmentos laudatorios hacían que predominara el espacio teatral, y, por su parte, el espacio escénico se presentaba distante del espacio dramático, pues nos trasladaba, en las obras de la Pasión, por ejemplo, al lugar del sepulcro.

La primera pareja de obras de temática amorosa, aún escrita para representarse en un espacio escénico definido de antemano: la sala de los Duques, presenta una marcada oscilación entre el espacio dramático y el espacio teatral.

El título completo de la *Égloga representada en requiesta de unos amores* dice que “se introduce una pastorcica llamada Pascuala, que yendo cantando con su ganado entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban”, de manera que, si bien es cierto que no se hace alusión a los Duques

directamente dentro del texto dramático, la conciencia del espacio escénico hace que se señale el hecho de que, a pesar de que la acción sucede en el campo, como veremos a continuación, la representación sucede en palacio, lo que nos muestra que la relación espacio dramático-espacio escénico aún no presenta límites claros.

Pascuala entra al espacio escénico seguida por Mingo quienes hablan fuera de un espacio determinado, aunque su configuración como pastores –que se ve reflejada en el lenguaje desde el primer verso: “Dios te mantenga, Pascuala” (RA: 1)– los ubica ya en un espacio dramático: el pastoril. La creación de este último espacio se reafirma con la llegada del escudero que viene de palacio, alejando, entonces, el espacio dramático del escénico.

En la representación de esta primera égloga podemos decir, entonces, que se construye con bastante claridad el espacio dramático; la segunda, sin embargo, con la alusión constante al espacio escénico que remite a los hechos representados en la primera, crea un espacio teatral casi constante, pues, además de estas referencias y el fragmento laudatorio con que da inicio, dirigido específicamente a los Duques que observan la representación, el espacio dramático es el Palacio, aunque en la segunda parte de esta obra deje de hablarse a los Duques y el diálogo se dé tan solo entre los pastores.

Esto se ve cuando Mingo, en la sala de los duques, hace referencia al espacio de la égloga anterior: “Quánto más para Pascuala, / que en aquesta mesma sala / por ti me quiso dexar” (MGP: 135-137); del mismo modo, a la entrada de las pastoras, Menga pedirá a Pascuala que guíe el camino, pues ya conoce el lugar: “Mas primero tú, Pascuala, / que sabes ya bien la sala” (MGP: 170-171).

De esta manera, en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* podemos decir que coinciden el espacio escénico con el espacio dramático.

Cuando Encina deja el servicio de la casa de Alba deja de hacerse alusión a un espacio escénico específico y desaparecen los fragmentos laudatorios, de manera que el espacio dramático empieza a crearse independientemente del escénico, y el espacio teatral será casi inexistente.

En la *Representación sobre el poder del amor*, se nos ubica en el espacio dramático en el primer parlamento de Pelayo quien se dirige al dios Amor: “¿Quién te manda ser osado / por aquí, que es devedado, / de caçar / sin licencia demandar?” (PA: 102-105). Este espacio bucólico, por la presencia de los pastores, propicio para la cacería –“una selva” dice el título–, se mantendrá inalterado a lo largo de toda la obra, pues es ahí donde Amor flecha a Pelayo y a donde llegarán los otros personajes a intentar remediar el mal de amor que la saeta le causa. Se dice, como vemos, muy poco sobre el espacio dramático y hay que notar que han desaparecido las alusiones al espacio escénico, de manera que en esta obra encontramos ya una acción que sucede completamente en el espacio de la ficción.

En la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, se da poca importancia al espacio, aunque se puede ver que se trata de un espacio bucólico muy semejante al que se presenta en las églogas de Virgilio, la única alusión que tenemos al espacio dentro del texto se encuentra en el verso 67, cuando Zambardo pide a Fileno que se sienten “en aquesta frescura” (FZC: 67). Encontramos, sin embargo, a diferencia de la obra anterior, un movimiento por parte del personaje que lo traslada a un espacio dramático similar y cercano: aquél donde se encuentra Cardonio con su ganado: “Aquí es tu majada si mi desventura / no te ha emboscado en qualque espessura / porque mi voz no llegue a tus mientes” (FZC: 186-188). Confirmamos que los dos espacios son contiguos y que, seguramente, Zambardo duerme en escena durante toda la representación, pues cuando Cardonio regresa y encuentra que Fileno se ha dado muerte, dice a Zambardo: “¿Oyes, Zambardo? ¿Eres tuyo o ageno? / Despierta del sueño que tanto te dura, / pues por dormir no oíste a Fileno” (FZC: 611-663). Encontramos, en esta obra, por primera vez un espacio extensivo, pues sin dejar el espacio en que se encuentran hablan de la ermita en la que enterrarán a Fileno que se encuentra fuera del espacio dramático: “Su sepultura, pues Fortuna quiere, / será en la hermita sobre esta montaña” (FZC: 681-982).

La *Égloga de Cristino y Phebea* es la primera obra de Encina en la que encontramos dos espacios bien delimitados: el bucólico y la ermita. No se especifica el lugar en que se encuentran



Cristino y Justino en su primera conversación, pero podemos suponer que Justino está con su ganado y se empieza ya a configurar el segundo espacio dramático: “Quiero buscar una hermita / benedita” (CP: 71-72). Cuando aparece Amor, aún en el mismo espacio en que se queda Justino, el pastor señala el camino –espacio extensivo– por donde partió su compañero: “Fuese por essa montaña / tan estraña” (CP: 151-152); un poco más adelante, Amor preguntará más detalles sobre el lugar en que se encuentra Cristino, a lo que Justino responde: “Allá está en su convento” (CP: 195). La separación entre los dos espacios: el bucólico y la ermita, se marcará claramente con el uso de los deícticos “allá” –como en el ejemplo anterior– y “acá”; Amor dice, por ejemplo, a Phebea: “Mas en viéndole encendido / sin sentido, / no te pares más *allá*; / torna luego para *acá*”<sup>61</sup> (CP: 221-224).

El cambio de un espacio dramático a otro sucede en el verso 281 en que Phebea saluda a Cristino: “¡Deo gracias, mi Cristino!” (CP: 281), quien, como se ha visto anteriormente, se ha retirado a la ermita. Los deícticos, entonces, se invierten: Cristino dirá “Quien *acá* no fuere falto / para el cielo se traspone” (CP: 289-290) y Phebea: “*Aquí* soy por ti venida” (CP: 311), deícticos que no sólo se entienden por el contexto sino que Phebea explicitará un poco más adelante: “De mi desposado / que se andava por hermitas” (CP: 324-325). Cristino se quejará de la visita de Phebea y, por extensión, del acoso de Amor, que lo lleva a cuestionar el lugar al que ha decidido retirarse: “Falso amor, si me dexasses / y olvidasses, / yo bivaría seguro / metido tras este muro” (CP: 366-369), lugar al que llegará Amor: “¡Heme *aquí*!” (CP: 387).

Tras la partida de Amor, llegará Justino: “O, si fuese aquél Justino / que viene por el camino, / *allí* junto cabe el seto!” (CP: 433-435), a quien le cuenta lo que ha sufrido desde que se retiró a la ermita: “Después que *aquí* soy venido / me han venido mil desgracias” (CP: 439-440). Para finalizar la obra, regresan al espacio inicial, Justino dice a su amigo una vez que éste ha dejado los atavíos de ermitaño “*Allí* dentro en el hermita” (CP: 499): “¡Ora, sus, sus, caminemos, / no tardemos; / vamos al

---

<sup>61</sup> Las cursivas en los deícticos de las citas de esta obra son mías.

lugar, carillo” (CP: 526-528); vuelta al espacio dramático bucólico, que se confirmará una vez más, a través del deíctico que utiliza Justino: “Estabas *allí* atordido / y aborrido, / metido en aquella hermita” (CP: 586-588).

La *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como hemos visto, inicia con el parlamento prologal de Gil Cestero que, como se dirige directamente al espectador: “¡Dios salve, compañía noble!” (PV: 1), construye un espacio teatral, que se mantendrá durante todo el parlamento y terminará con la entrada de Plácida, anunciada por el propio Gil, quien parece unirse al grupo de espectadores ante la llegada de la dama, aunque después entrará al espacio dramático, como se verá más adelante:

Yo me quiero aquí quedar,  
que seremos dos pastores,  
y con ellos razonar.  
Mandad callar y escuchar.  
Estad atentos, señores,  
que ya vienen,  
si al entrar no los detienen.  
¡Venid, venid, amadores! (PV: 81-88)

El inicio del parlamento de Plácida marca ya una distancia con el espacio escénico que la sitúa en un espacio dramático indefinido, no será hasta el verso 249: “Yo me vo, quedaos a Dios, / palacios de mi consuelo” (PV: 249), que podemos intuir que se encuentra cerca de su casa, o al menos aún dentro de un espacio poblado; esta idea se reafirma con la contraposición que se hace del lugar apartado al que se va: “Por las ásperas montañas / y los bosques más sombríos” (PV: 225-226). Entra, entonces Vitoriano a un mismo espacio indefinido dentro del poblado, que se determinará cuando decide ir en busca de Suplicio y llega a las puertas de su casa:

Tan desatinado voy  
que no sé su casa ya.  
¡Santo Dios! ¿Adónde estoy?  
¿Yo Vitoriano soy?  
Mi sentido ¿dónde está?  
¿Si es aquí?  
Allí deve ser, allí. (PV: 321-327)

De ahí, van a otro espacio dentro del mismo poblado: la casa de Flugencia, por la que Suplicio pasa y se comienza a detallar el espacio dramático, no sólo por la mención previa de que la dama estaría en la ventana sino porque Suplicio esperará a Vitoriano “[...] allí adelante, / allí tras aquél cantón” (PV: 512-513). Es en este mismo espacio dramático donde sucede el diálogo entre Flugencia y Eritea, quienes salen de escena –Flugencia cierra la ventana y Eritea sigue su camino– para dejar a los dos caballeros quienes se mueven una vez más para llegar a casa de Plácida.

La casa de Plácida se construye como un espacio extensivo, pues Vitoriano pide a Suplicio que lo espere mientras va a buscar a su amada, a lo que el amigo responde: “Anda, ve, / por aquí te esperaré” (PV: 862-863); Suplicio es quien queda en escena hasta el regreso de Vitoriano. Llaman entonces al pastor quien es el único que tiene noticia del camino que siguió la dama en su partida, creando un segundo espacio extensivo: donde se encuentra el pastor, pues, Suplicio le ruega que venga a donde están ellos:

SUPLICIO.       Pastorcillo llega aquí,  
                          que luego te volverás.  
PASCUAL.        Miafé, ¿cuidas que ha?  
                          Sé que no sois vos mi amo.  
                          ¡Pardiós! Venid vos acá,  
                          que no puedo yo ir allá.  
SUPLICIO.        Ven que por tu bien te llamo. (PV: 999-1005)

El pastor finalmente viene a donde se encuentran los caballeros y les señala el camino que siguió Plácida, mismo que seguirán ambos –Vitoriano primero y Suplicio unos versos después–, dejando a los pastores –se integra Gil Cestero a la representación– para que jueguen a los dados, escena que termina con un villancico; sin embargo, hay que notar que no son los pastores Pascual y Gil quienes cantan y bailan, sino que tan sólo escuchan, creando, una vez más, un espacio extensivo, el de los que cantan a lo lejos:

PASCUAL.        Ora escucha, Gil Cestero  
                          otea qué sonezillos.  
GIL.                Deve ser algún gaitero.  
[...]  
GIL.                Si quieres, vamos allá

a pellotrar el sonido. (PV: 1176-1185)

Vuelve a entrar Plácida a escena, el espacio dramático se irá construyendo poco a poco pero alcanzará un detalle que no habíamos encontrado anteriormente. Se trata de la escena del suicidio, en la que Plácida se dará muerte y a donde llegarán Vitoriano y Suplicio, son ellos quienes describirán el lugar: “VITORIANO. Allí cabe aquella fuente / parece estar no sé qué. / SUPLICIO. Puede ser que sea gente. / VITORIANO. Vamos allá prestamente” (PV: 1428-1431). Este es el espacio en que Vitoriano enunciará la “Vigilia de la enamorada muerta” tras la partida de Suplicio.

Se crea, a continuación, un espacio extensivo: “allí tras aquel recuesto” (PV: 2167), a donde Vitoriano irá a buscar unos pastores que le presten un cuchillo para matarse. Tras la salida de Vitoriano la acotación dice: “Los pastores”, con lo que cambiamos de espacio dramático al lugar donde se encuentran los pastores que han aparecido previamente, se trata, sin embargo, de un lugar en el campo, no ya en el poblado, pues hacen referencia a las ovejas que están pastoreando: “No nos hurte alguna oveja...” (PV: 2208) dice Pascual al ver venir a Suplicio, quien les pedirá ayuda para ir a enterrar a Plácida; el espacio se detallará un poco más adelante cuando los pastores, cansados, deciden dormir antes de prestar su ayuda: “Echémonos ora un rato / en medio desta arboleda” (PV: 2268-2269).

Volvemos al lugar en donde yace el cuerpo de Plácida, al que llega Vitoriano con el cuchillo para darse muerte, es el espacio en que aparecen Venus y Mercurio, quienes regresan el alma al cuerpo de Plácida. El fragmento termina con los amantes que dejan el lugar. Regresamos, inmediatamente, al lugar donde están los pastores a quienes Suplicio despierta pues ya amanece; los tres emprenden camino para ir a enterrar a Plácida y se encuentran con los amantes en un lugar intermedio entre la fuente y la arboleda, espacio en que se dará fin a la obra.

Como podemos ver, los espacios que se encuentran en esta última obra son muy variados, pues encontramos los espacios teatral, dramático y extensivo; asimismo, dentro del espacio dramático encontramos gran variedad de configuraciones pues los personajes se mueven constantemente de un espacio a otro, dando a la obra una complejidad que no tenían las precedentes.



## CONCLUSIONES

El texto dramático seguirá cambiando después de Encina, pero las bases ya están sentadas, la evolución que hemos visto dentro de la producción de un solo autor, seguirá la misma dinámica en autores posteriores, principalmente, Lucas Fernández y Gil Vicente, contemporáneos al autor y que seguirán el modelo que plantea para su propia producción.

Como mencionamos, Encina es el único que utiliza la designación genérica de ‘égloga’, sin embargo, el modelo que va asociado a este género continuará, a pesar de la desaparición onomástica. Lucas Fernández llamará a sus obras profanas ‘farsa o cuasicomedia’; en Gil Vicente dominará el término ‘farsa’, aunque usará esporádicamente ‘comedia’. No será hasta la llegada de Torres Naharro que se establecerá el término ‘comedia’ para referirse específicamente a las obras teatrales. A lo largo del siglo XVI, este último término convivirá con el de tragedia. Para las obras meramente pastoriles Lope de Rueda establecerá el término ‘paso’ al que se agregará pronto el de ‘entremés’ con la evolución de sus características y la ampliación de sus temas.

En cuanto a la temática, ya Encina ha sentado las bases. Lucas Fernández mantendrá las mismas características y Gil Vicente comenzará, más adelante, a incluir tramas tomadas de la tradición, específicamente caballeresca. Como mencionamos, después del Concilio de Trento, se eliminarán algunos elementos, como el suicidio; pero el amor seguirá estando presente en toda la literatura del siglo XVI y XVII con los mismos elementos esenciales que se han estudiado aquí, pues ya se encuentran en Encina los elementos ideológicos que configuran la concepción del amor, no sólo en la producción dramática, sino literaria de los siglos posteriores.

La técnica creativa de Encina también será decisiva en la evolución del teatro posterior. En cuanto a la estructura, se fijará la división en actos que ya veíamos esbozada en nuestro autor, especialmente en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*; la cual, además, presenta, como vimos, ya un

esbozo de entremés intercalado en medio de la acción dramática, lo que se consolidará con la producción a mediados del siglo XVI de Lope de Rueda. Los personajes ampliarán sus horizontes rápidamente, ya en la década de 1510, Gil Vicente introducirá, en la *Comedia del viudo* al cortesano disfrazado de pastor, sin embargo, ya Encina había dado el paso decisivo, no sólo al darle primacía al personaje del campo, sino al dejar de construirlo como un simple ente dialogante y otorgarle una psicología propia, una complejidad en todos los niveles que los personajes de las representaciones medievales no poseían y que seguirá su camino hasta encontrar, ya en el siglo XVII, personajes de suma complejidad, como puede ser Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón.

Con la creación de corrales, además, el espacio escénico cambiará y tendrá una configuración estable que servirá a necesidades muy específicas marcadas por claras convenciones; sin embargo, el recurso de la creación del espacio dramático a través de la palabra se mantendrá durante casi todo el Siglo de Oro, y la escenografía pintada sólo alcanzará su punto más elevado hasta ya bien entrado el siglo XVII con la construcción de teatros palaciegos. La construcción del espacio dramático seguirá las mismas líneas que ya se encontraban en Encina, el cambio de escenario que permite la representación de escenas casi simultáneas una tras otra, la multiplicidad de lugares donde se realiza la acción que no necesitan más que ser nombrados para construirse y la existencia de espacios extensivos que nos permiten ampliar los límites del espacio escénico e intuir otros espacios; todos estos elementos seguirán presentes en el teatro del Siglo de Oro, evolucionando, complicándose y adaptándose a las nuevas condiciones de representación, claro está.

Encina desarrolla, como se ha podido apreciar, un texto dramático con la intención de llevarse a escena, de manera que se encuentran en él los elementos necesarios para traducirlo en un texto espectacular. El modelo dramático de Encina triunfará y no terminará de agotarse, pues en él encontramos ya la semilla de lo que será la producción dramática del siglo XVI, en su vertiente cómica, trágica y entremesil, y que llegará hasta el gran clímax del teatro español que se da en el Barroco.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO, Dámaso. *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.
- Biblia Sacra Iuxta Vulgata Clementinam*. Ed. Alberto Colunga y Laurentio Trurrado. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 2011.
- CAPELLANUS, Andrés. *Libro del amor cortés*. Ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2005.
- CASA, Frank P., Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.
- CASTIGLIONE, Baltasar. *El cortesano*. Madrid: Austral, 1980.
- DI CAMILLO, Ottavio. *El humanismo castellano del siglo XV*. Valencia: Fernando Torres, 1976.
- Diccionario espasa. Mitología griega y romana*. Dir. René Martín. Madrid: Espasa, 1996.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis Combet. Madrid: Castalia, 2000.
- COTA, Rodrigo de. *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Ed. Elisa Aragone. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1961.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia, 1995.
- CRUICKSHANK, Don W. "Suelta" en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 278-280.
- ENCINA, Juan del. *Arte de trobar en Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496*. Ed. facsímil. Madrid: Real Academia Española, 1989. ff. IIIr-Vv.
- \_\_\_\_\_. *Bucólicas de Virgilio en Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496*. Ed. facsímil. Madrid: Real Academia Española, 1989. ff. XXXIr-XLVIIIv.
- \_\_\_\_\_. *Cancionero de Juan del Encina: primera edición, 1496*. Ed. facsímil. Madrid: Real Academia Española, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina [Plácida y Vitoriano]*. s.l., s.e., s.a [1518-1520].



- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Ed. Alberto del Río. Barcelona: Crítica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991.
- Farsa a manera de tragedia*. Ed. H. A. Rennert. Valladolid: Viuda de Montero Ferrari, 1914.
- FRENK, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: UNAM, El Colegio de México, FCE, 2003.
- GARIANO, Carmelo. “El género literario en los *Milagros de Berceo*”. *Hispania*, 49: 4, 1966.
- GLOWINSKI, Michal. “Los géneros literarios” en Mardc Argenot, *et al.* (dirs.) *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 1993. pp. 93-109.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando. “Presentación” en *Historia de la prosa castellana I*. Madrid: Cátedra, 1998. pp. 9-13.
- GONZÁLEZ, Aurelio. “Calderón y la multiplicidad espacial” en J. M. Escudero Baztán (coord.). *Anuario calderoniano. Un Calderón de capa y espada*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2013. pp. 163-182.
- \_\_\_\_\_. “Caracterización dramática de personajes en *La Celestina*” en Sergio Fernández (coord.). *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*. México: UNAM, 2004. pp. 35-43.
- GRIMAL, Pierre. *El amor en la Roma antigua*. Barcelona: Paidós, 1999.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *El teatro en el siglo XVI*. Barcelona: Júcar, 1994.
- HOROZCO, Sebastián de. *Teatro universal de proverbios*. Ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986.
- HUERTA CALVO, Javier. “Entremés” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 125-128.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. “Estudio preliminar” en Fernando Lázaro Carreter (ed.). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1973.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1973.
- LIHANI, John. “Égloga” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 122-124.
- \_\_\_\_\_. *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Pastor” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 232-234.

- LÓPEZ MORALES, Humberto. “Juan del Encina y Lucas Fernández” en Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. pp. 169-195.
- MAURIZI, Françoise. *Théâtre et Tradition Populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*. Provence: Université de Provence, 1994.
- MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed. Joaquín Casaldueiro. México: Rei, 1987.
- MUSEO. *Hero y Leandro*. Ed. y trad. Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- OVIDIO. *Amores. Arte de amar*. Ed. Vicente Cristóbal. Barcelona: Gredos, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfosis*. Ed. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Cátedra, 2007.
- PIMENTEL ÁLVAREZ, Julio. *Breve diccionario latín-español, español-latín*. México: Porrúa, 2006.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. “Introducción” en Juan del Encina. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 1991.
- \_\_\_\_\_. (ed.). *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra, 2009.
- RAMAJO, Antonio. “Introducción” en Virgilio. *Bucólicas*. Trad. Fray Luis de León. Ed. Antonio Ramajo. Madrid: Castalia, 2011. pp. 7-87.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil. Madrid: Gredos, 1976.
- RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, Pedro. “Introducción” en Andrés Capellanus. *El libro del amor cortés*. Ed. Pedro Rodríguez Santidrián. Madrid: Alianza, 2005. pp. 7-22.
- ROSSI, Annunziata. *Ensayos sobre el Renacimiento italiano*. México: UNAM, 2009.
- RUGGERIO, Michael J. “Alcahueta” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 4-5.
- SANCHOS SINISTERRA, José. “Personaje y acción dramática” en Luciano García Lorenzo (coord.). *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1985.
- SAN PEDRO, Diego de. *Cárcel de amor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- STERN, Charlotte. “Sayagués” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 268-269.
- SURTZ, Ronald E. *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*. Madrid: Castalia, 1979.

- TOMASSETTI, Isabella. *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Tristán de Leonís*. Ed. Ma. Luzdivina Cuesta Torre. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.
- VALLÉS, Pedro. *Libro de refranes copilado por el orden del abc*. Zaragoza: Juana Millán, 1549.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- VILCHIS BARRERA, Ana Elvira. *Didactismo y ejemplaridad en los Milagros de Nuestra Señora*. Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, inédita. México: UNAM, 2012.
- VIRGILIO. *Bucólicas*. Trad. Fray Luis de León. Ed. Antonio Ramajo. Madrid: Castalia, 2011.
- ZUGASTI, Miguel. “Loa” en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002. pp. 198-199.

#### **BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

- ARAGONE, Elisa. “Introduzione” en Cota, Rodrigo de. *Diálogo entre el Amor y un viejo*. Ed. Elisa Aragone. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1961.
- ARELLANO, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. Antonio López Eire. Madrid: ISTMO, 2002.
- ARRÓNIZ, Othon. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- BATTESTI PALEGRIN, Jeanne. “La dramatisation de la lyrique ‘cancioneril’ dans le théâtre d’Encina” en *Juan del Encina et le théâtre au Xve siècle. Actes de la Table Ronde Internationale. 17-18 octobre 1986. Université de Provence-Centre d’Aix*. Provence: Université de Provence, 1987. pp. 57-78
- BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Fernando Baños Vallejo. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- BEYSTERVELDT, Antony van. *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Ínsula, 1972.
- \_\_\_\_\_. “Estudio comparativo del teatro de Lucas Fernández y el de Juan del Encina”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 3, 1979. pp. 161-182.
- CAMILLO, Ottavio di. *El humanismo castellano del siglo XV*. Valencia: Fernando Torres, 1976.

- CANET VALLÉS, José Luis. *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- CASTRO, Américo. “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”. *Revista de filología española*, III, 1916. pp. 1-50, 355-386.
- CIROT, Georges. “Le théâtre religieux d’Encina”. *Bulletin Hispanique*, 43, 1941. pp. 123-151.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*. London: Tamesis, 2001.
- CRISTÓBAL, Vicente. “Las *Églogas* de Virgilio como modelo de un género” en Begoña López Bueno (ed.). *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Grupo P.A.S.O., Universidad de Sevilla, 2002. pp. 23-56.
- GARCÍA, Michel. “L’emergence d’un espace théâtral en Castille à la fin du XVe siècle”. *Recherches ibériques et cinématographiques*, 2, 8-9, 1988. pp. 16-26.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” en Miguel A. Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 1998. pp. 95-127.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “El pastor-objeto y la escritura narrativa del teatro castellano primitivo: de Gómez Manrique a Juan del Encina” en Manuel Criado de Val (ed.). *Literatura hispánica. Reyes católicos y descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*. Barcelona: PPU, 1989. pp. 337-346.
- \_\_\_\_\_. “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI” en Javier Huerta Calvo (dir.). *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, 2003. pp. 303-316.
- Juan del Encina et le théâtre au Xve siècle. Actes de la Table Ronde Internationale. 17-18 octobre 1986. Université de Provence-Centre d’Aix*. Provence: Université de Provence, 1987.
- MARTIN, Alfred von. *Sociología del Renacimiento*. México: FCE, 1966.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*. Madrid: UNED, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El teatro en el Renacimiento*. Madrid: Laberinto, 2004.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua*. Madrid. Espasa-Calpe, 2001.
- ROUGEMONT, Denis de. *Amor y occidente*. Trad. Ramón Xirau. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

- SCHACK, Adolf Friedrich von. *Historia de la literatura y del arte dramático en España. Tomo I.* Edición facsimilar de la traducción al castellano de Eduardo de Mier. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello, 1885.
- SITO ALBA, Manuel. “El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)” en José María Díez Borque (dir.). *Historia del teatro en España.* Madrid: Taurus, 1984. pp. 155-471.
- SUBIRÁ, J. “El villancico literario-musical. Bosquejo histórico”. *Revista de Literatura*, XXII, 1962. pp. 5-27.
- TORNERO, Angélica. *El personaje literario historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias.* México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Miguel Ángel Porrúa, 2011.

## APÉNDICE I

### Vigilia de la enamorada muerta

(PV: 1548-2123)

#### *Invitatorum*

El estribillo de este villancico, se basa en el *Salmo* 114, 3<sup>62</sup>. El versículo completo dice: “Las cuerdas de la muerte me ciñeron, prendieronme los lazos del infierno, caí en angustias y miserias”.

*Circundederunt me*<sup>63</sup>  
dolores de amor y fe  
¡ay, *circundederunt me!*

Las siguientes estrofas siguen el *Salmo* 94: se trata de una invitación a la alabanza y obediencia de Dios. En el caso del texto enciniano, se invierte el sentido de regocijo en dolor, y la invitación no es a la alabanza, sino a escuchar las penas de Vitoriano.

*Venite*<sup>64</sup> los que os doléis  
de mi dolor desigual,  
para que sepáis mi mal.  
Yo os ruego que n’os tardéis  
porque mi muerte veréis.  
Dolores de amor y fe  
¡ay, *circundederunt me!*

El versículo que da inicio a la siguiente estrofa, continúa: *Deus magnus Dominus*, lo que Encina convierte en “el dios de amor”, primera indicación de que transformará los textos religiosos en paganos, dirigiéndose

siempre a Amor como el dios al que se dirigen.

*Quoniam*<sup>65</sup> el dios de amor  
me ha tratado en tal manera  
que es forçado que yo muera  
de muy sobrado dolor.  
Cercáronme en derredor  
dolores de amor y fe,  
¡ay, *circundederunt me!*

¿*Cuius spiritus*<sup>66</sup> es  
el alma del buen amante?  
Quien primero va adelante  
a la fin vuelve al revés.  
Siempre al cabo dan revés  
dolores de amor y fe,  
¡ay, *circundederunt me!*

*Hodie*<sup>67</sup>, los que me oís,  
huid de seguir su vía,  
do se pierde el alegría,  
y siempre en pena morís  
y queriendo me pedís  
dolores de amor y fe,  
¡ay, *circundederunt me!*

*Quadráginta annis passiones*<sup>68</sup>  
nacen de su seguimiento.  
En su más contentamiento,  
¡ay!, mill desesperaciones  
son sus ciertos galardones.  
¡Dolores de amor y fe,  
ay, *circundederunt me!*

Dirige, señor dios mío,  
dios Cupido, dios de amores,  
dios en cuyo mal confío,  
los suspiros que te embío,  
mis vías con tus clamores,  
porque vaya  
donde es por fuerça que caya  
de un error en mill errores.

<sup>62</sup> Todos los textos bíblicos y litúrgicos a los que se hace referencia se encuentran completos, tanto en latín como en español en Apéndice IV, p. 147.

<sup>63</sup> *circundederunt me*: me cercaron.

<sup>64</sup> *venite*: venid.

<sup>65</sup> *quoniam*: porque.

<sup>66</sup> *cuius spiritus*: de qué espíritu. (*Isaías* 2, 22)

<sup>67</sup> *hodie*: hoy, en este momento.

<sup>68</sup> *quadráginta annis passiones*: cuarenta años de pasiones.

## Psalmus

Este fragmento se basa en el *Salmo 5*. Los últimos dos versos de la primera estrofa inicia con las primeras palabras del segundo versículo: “Señor, da oído a mis palabras, atiende a mi gemido”, del que hacen eco los tres últimos versos.

*Verba mea*<sup>69</sup> siempre son  
del amor y sus tormentos.  
Vencido del afición,  
ocupada la razón,  
no tengo defendimientos.  
Dios de amor,  
oye tú mi gran clamor,  
entiende mis pensamientos.

La siguiente estrofa sigue el versículo 3: “nota el clamor de mi plegaria”, idea que se desarrolla a lo largo de ella.

*Intende*<sup>70</sup> mis oraciones,  
*intende* mis sacrificios,  
entiende mis oblaciones,  
entiende mis devociones.  
No desprecies mis servicios,  
que son tales  
que conforman con los males  
que me das por beneficios.

Continúa con el versículo 4: “A ti ruego, Señor, mi voz escuchas ya por la mañana”, que Vitoriano vuelve negación, pues el dios – Cupido– a quien dirige su plegaria no lo escucha.

*Quoniam ad te*<sup>71</sup>, señor,  
*orabo*<sup>72</sup> siempre jamás.  
Dios Cupido, dios de amor,  
a ti demando favor  
y tú nunca me lo das.  
No sé cómo  
quanto más por dios te tomo  
tanto me persigues más.

El versículo 5: “por la mañana me preparo para ti y espero, porque tú no eres Dios que se complazca en la maldad”, también se encuentra invertido en su significado, el dios de amor, como hemos visto, se complace en la maldad, dolor o venganza de sus seguidores.

*Mane triste tibi astabo  
et videbo*<sup>73</sup> mi gran pena,  
*quoniam*<sup>74</sup> ves que yo te alabo.  
Hasta ponerme en el cabo,  
tú no afloxas mi cadena  
que se alarga  
la fin de mi vida amarga  
y a mayor mal me condena.

Este fragmento, que sigue el versículo 6: “ningún malvado morará en tu presencia, ni ante tus ojos se sostiene la injusticia”, deja de dirigirse al dios y se pasa a la descripción del amante como el que no está en la gloria del señor, de manera que se vuelve uno de aquéllos que no son admitidos, según el salmo, en la presencia de Dios.

*Neque habitabit*<sup>75</sup> ya  
plazer en mi corazón,  
que mi vida muerta está  
y mi muerte bivirá  
sin ninguna redempción.  
Yo, perdido,  
no espero ser redimido  
de tan grande perdición.

Se dirige, a continuación, a su vida, iniciando con la primera palabra del versículo 7, que continúa la idea del anterior.

*Odisti*<sup>76</sup>, vida, el bivar  
no por salir de tormento,  
mas porque con el morir  
yo podría conseguir  
vengança del pensamiento,  
que la vida

<sup>69</sup> *verba mea*: mis palabras.

<sup>70</sup> *intende*: atiende.

<sup>71</sup> *quoniam ad te*: puesto que a ti.

<sup>72</sup> *orabo*: ruego.

<sup>73</sup> *Mane triste tibi astabo et videbo*: En la mañana triste a ti siento y veo...

<sup>74</sup> *quoniam*: porque.

<sup>75</sup> *neque habitabit*: no habita.

<sup>76</sup> *odisti*: aborrece.

no se dize ser perdida  
do sobra el merescimiento.

Sigue con el versículo 7: “al sanguinario y al hombre de mentiras abomina el Señor”, argumento con el que Vitoriano está de acuerdo, pero al que contrapone la necesidad de sangre –asociada a la muerte que desea– en su caso, lo que vuelve a incluirlo entre los despreciados por Dios.

*Virum sanguinum*<sup>77</sup>, sin duda,  
dévese de aborrescer,  
mas la fe que no se muda  
y a la fin queda desnuda  
de consuelo y de plazer  
qual la mía,  
que queda sin alegría  
y en perpetuo padecer.

Los siguientes tres versos son traducción casi literal del versículo 8 “Mas yo, según la muchedumbre de tu gracia, me atrevo a entrar en tu casa, a adorarte en tu santo templo”, aunque, una vez más, nos se trata del Dios cristiano, sino de Amor.

*Introibo*<sup>78</sup> en casa tuya  
y aun adoraré al tu templo,  
pues que soy primicia tuya.  
No creas qu’el morir huya,  
que ya sólo en él contemplo  
por dar fin  
en este mundo malsín  
y dexar de amor enxemplo.

La paráfrasis del versículo 9: “Señor, guíame en tu justicia a causa de mis enemigos, allana ante mis plantas mi camino”, cambia la justicia por la muerte. Ya que Vitoriano es su propio enemigo, pide que se haga justicia en él mismo.

*Domine, deduc*<sup>79</sup> a muerte  
por tal vía y tal manera  
que venga mi triste suerte  
a dar en otra más fuerte  
donde más pene y más muera.

<sup>77</sup> *virgum sanguinum*: al hombre sanguinario.

<sup>78</sup> *introbo*: entraré.

<sup>79</sup> *domine, deduc*: señor, condúceme.

Porque sé  
que no me faltará fe,  
antes será más entera.

Sigue el versículo 10: “Que no hay verdad en boca de ellos, su corazón está lleno de malicia”, que se reelabora de manera similar al caso anterior en que el amante se equipara con los enemigos del Señor.

*Quoniam non est in ore*<sup>80</sup>  
sino lágrimas del alma,  
porque más mal se atesore  
donde está claro que more  
siempre tormento sin calma.  
Tu vitoria  
es dar la pena por gloria,  
prisión por triumpho y palma.

El inicio del versículo 11: “sepulcro abierto” sigue haciendo referencia a la maledicencia de los impíos, pues continúa “es su garganta, su lengua habla con halagos, castígalos Dios”, lo que permite, siguiendo la línea de las estrofas anteriores, pedir al amante el sepulcro, es decir, la muerte.

*Sepulchrum patens*<sup>81</sup> me espera  
y aun yo estoy en esperanza  
que la menos lastimera,  
la más cierta y verdadera,  
amor, que de ti se alcança,  
a la luengua  
muestra en su flaqueza mengua,  
de dolor haze mudança.

Continúa el versículo 11: “Y así, perezcan en sus propias trazas, por sus crímenes mil, arrójalos, pues te provocan”. Sigue presentándose la identificación de Vitoriano con aquéllos a los que se culpa.

*Discedant*<sup>82</sup> mis pensamientos,  
fenezcan ya mis porfías,  
paguen mis atrevimientos  
las passiones y tormentos  
de las claras culpas mías.

<sup>80</sup> *quoniam non est in ore*: porque no están en la boca.

<sup>81</sup> *sepulchrum patens*: sepulcro abierto.

<sup>82</sup> *discedant*: disuélvanse.



¡Ay de mí!  
Pues que en un día nascí,  
¿cómo muero en cient mill días?

Las dos siguientes estrofas siguen el versículo 12: “Se alegrarán los que se acogen a ti, gritarán alborozados por siempre; tú los protegerás, en ti disfrutarán los que aman tu nombre”. Dado que Vitoriano se ha planteado como el enemigo, aquí los que se regocijan son los amantes que aprenderán de él y evitarán cometer sus errores, desafiar a Amor.

*Et letentur*<sup>83</sup> los amantes  
que en mí tomarán castigo,  
que aunque se vean pujantes  
y en amar muy más constantes,  
no desprecien su enemigo,  
que desprecio  
no es de sabio, mas de necio.  
Yo por mí de mí lo digo.

*Et gloriabuntur omnes*<sup>84</sup>  
quantos te tienen temor,  
pues pagas sus aficiones  
y les das por galardones  
tormento, pena y dolor,  
tú que solo  
truxiste por fuerza Apolo  
a la tu prisión y amor.

Se copia, aquí, el versículo 13 casi completo, dividido en los primeros y último versos: “pues tú bendecirás, Señor, al justo, y le cubrirás como de un escudo, le cubrirás con tu benevolencia”, la única diferencia entre el texto bíblico y el enciniano, es que el favor que pide a la benevolencia del dios es que le permita unirse en la muerte a su amada, transformando el plural universal del salmo en un plural que tan sólo incluye a los dos enamorados.

*Domine, ut scuto bone voluntatis*<sup>85</sup> de ti, dios,  
porque todo lo perdone  
concede que nos corone  
una muerte aquí a los dos.

Quien bien quiere  
la muerte, de ti la espere  
*quoniam coronasti nos*<sup>86</sup>.

Continúa con el inicio del *Requiem eternam*, introito de la misa de difuntos, en el que Vitoriano sigue hablando de sí mismo, deseando, al mismo tiempo que cesen sus penas y que su tormento sea eterno.

*Requiem eternam dona*<sup>87</sup>  
de tormento y de pasión  
a mi alma y mi persona  
porque goze la corona  
de perpetua perdición.  
Por amores  
siempre crezcan mis dolores  
sin ninguna redención.

En la siguiente estrofa se retoma el versículo 5 del *Salmo 6*: “Vuélvete a mí, Señor, y mi alma libra, sálvame por tu gran misericordia”. Se pide, entonces a Cupido, la muerte como salvación.

*Convertere*<sup>88</sup>, dios Cupido,  
saca mi alma del mundo  
esto te ruego y te pido.  
No lo pongas en olvido.  
Da con ella en el profundo  
con aquesta  
que robaste agora ésta,  
sea yo luego el segundo.

### *Psalmus*

Este segundo fragmento, sigue el *Salmo 6*. Se trata del primero de los siete “Salmos penitenciales” y consiste en una “plegaria en la tribulación”. Se traduce casi textualmente todo el salmo en el que el desesperado pide la misericordia de Dios. La versión enciniana sigue dirigiéndose a Amor como dios, la enfermedad de la que se habla es la de amor y el remedio que se busca es la muerte.

<sup>83</sup> *et letentur*: y alégrense.

<sup>84</sup> *et gloriabuntur omnes*: y gloriosos sean los hombres.

<sup>85</sup> *domine, ut scuto bone voluntatis*: señor, sea como un escudo la buena voluntad.

<sup>86</sup> *quoniam coronasti nos*: ya que nos coronaste.

<sup>87</sup> *requiem eternam dona*: da descanso eterno.

<sup>88</sup> *convertere*: vuélvete.

*Domine, in furore tuo*<sup>89</sup>  
ruégote que me condenes  
que en una carne *nunc duo*<sup>90</sup>  
según las penas *jam luo*<sup>91</sup>  
juntos cumple que nos penes  
sin que acabes,  
pues que tú, Cupido, sabes  
la razón que desto tienes.

*Miserere mei*<sup>92</sup>, Amor,  
desesperan mis cuidados.  
Sea mi pena y dolor  
la más grave y la mayor  
de los más atormentados.  
Mis entrañas  
sienten congoxas estrañas,  
mis huesos son conturbados.

*Et anima mea*<sup>93</sup> está  
muy turbada y aflegida.  
Nadie consuelo le da,  
que dessea salir ya  
y dexar aquesta vida  
no segura  
sino de la sepultura,  
porque está ya de partida.

*Convertere*<sup>94</sup>, señor mío,  
libra mi alma de gloria.  
Recibe en tu poderío  
su libertad y alvedrío  
y dexa della memoria  
con mi muerte  
porque el mundo acá despierte  
a seguir tras tu vitoria.

*Quoniam non est in morte*<sup>95</sup>  
quien se acuerde acá de ti.  
Dexa la fama por norte  
con que me ligue tu corte,  
tornando castigo en mí.  
En tu templo  
yo quedaré por enxemplo  
quando partiere de aquí.

*Laboravi*<sup>96</sup> en mi gemido  
y mis lágrimas bañaron  
mi lecho, que no he dormido  
después que triste, perdido,  
mis amores me dexaron.  
Moriré,  
por ellos me mataré,

pues que por mí se mataron.

*Turbatus est a furore  
oculus meus*<sup>97</sup>, cuitado.  
Amor, no sé si te adore,  
si te blasfeme y desdore.  
Malamente me has burlado,  
bien que agora  
por fuerça mi fe te dora,  
confiéssote mi pecado.

*Discedite a me*<sup>98</sup>, temores,  
que no podréis estorvarme  
de morir por mis amores.  
Vengan todos los dolores  
en la muerte acompañarme.  
Todos quantos  
oyen la boz de mis llantos  
den favor para matarme.

*Exaudivit*<sup>99</sup> dios mi ruego  
y rescibe mi oración,  
mi seso está ya muy ciego,  
que yo me mataré luego.  
No ay ninguna redempción.  
Esto es cierto,  
que muy presto seré muerto.  
Ya va muerta la razón.

*Erubescant*<sup>100</sup> mis placeres,  
no me vengan más a ver;  
pues que tú, Cupido, quieres,  
por el primor de mugeres  
soy contento padecer.  
*Convertantur  
fletus et revereantur  
et valde velociter.*<sup>101</sup>

### ***Requiem eternam***

Se pasa a partir de aquí al *Salmo 7*, la “oración del justo perseguido”. En esta estrofa se toma el versículo 3: “que no me destrocen como un león y me desgarran sin que nadie me libre”, lo que en voz de Vitoriano se vuelve un llamado de fuerza para enfrentarse a su propia muerte.

*Nequando rapiat ut leo*<sup>102</sup>  
las enamoradas fuerças

<sup>89</sup> *domine, in furore tuo*: señor, en tu furor [ira, pasión].

<sup>90</sup> *nunc duo*: ahora dos.

<sup>91</sup> *jam luo*: que ahora sufro.

<sup>92</sup> *miserere mei*: ten misericordia de mí.

<sup>93</sup> *et anima mea*: y mi alma.

<sup>94</sup> *convertere*: vuélvete.

<sup>95</sup> *quoniam non est in morte*: porque no existe hasta la muerte.

<sup>96</sup> *laboravi*: desfallecí.

<sup>97</sup> *turbatus est in furore oculos meos*: mis ojos están turbados por la pasión.

<sup>98</sup> *discedite a me*: retírense de mí.

<sup>99</sup> *exaudivit*: escucha.

<sup>100</sup> *erubescant*: avergüéncense.

<sup>101</sup> *convertantur fletus et valde velociter*: regrese el llanto y muy velozmente.

<sup>102</sup> *nequando rapiat ut leo*: ni cuando me arrastren como león.

de mi alma y mi desseo,  
a ti, fe de lo que creo,  
te requiero que no tuerças  
en la muerte;  
aunque sé que eres muy fuerte,  
parezca cómo te esfuerças.

### *Psalmus*

Se desarrolla, aquí el *Salmo 7* completo. El texto bíblico pide que se le castigue si es que ha cometido algún pecado o injusticia, pero argumenta la inocencia y confía en la justicia de Dios para salvarlo. El texto enciniano tiene como única diferencia, el que Vitoriano confiese su culpabilidad y pida esa misma justicia pero en forma de muerte y condenación.

*Domine, deus*<sup>103</sup> de amor  
a ti por tu poderío,  
aunque no me des favor,  
soy contento dar, señor,  
mi libertad y alvedrío.  
Quantos biven  
es por fuerça que cativen  
su poder como yo el mío.

*Nequando rapiat*<sup>104</sup> la muerte  
mi cuerpo a la sepultura  
no falte mi triste suerte,  
venga la furia muy fuerte,  
la más horrible y oscura,  
que es mejor  
para acabar mi dolor  
con que cesse mi tristura.

*Domine, deus*<sup>105</sup> Cupido,  
*si feci*<sup>106</sup> delitos grandes  
yo quiero ser muy punido,  
que por ser más aflegido  
sufriré quanto me mandes.  
Yo ya veo  
que no cumple a mi desseo  
que en más dilaciones andes.

*Si reddidi*<sup>107</sup> causa al mal,  
yo quiero sufrir la pena,  
pues que fue el delito tal,

mortal y más que mortal  
que a mayor mal me condena.  
No ay quien sienta  
en el mundo mi tormenta  
y en el infierno ya suena.

*Persequatur*<sup>108</sup> mi enemigo  
a mi vida, que es ya suya,  
a ti, dios de amor, lo digo,  
tras quien yo contigo sigo  
sin hallar que jamás huya.  
Tú lo sabes,  
Amor, pues dentro en mí cabes,  
que yo soy morada tuya.

*Exurge, domine, in ira*<sup>109</sup>  
y ensalça tu presunción;  
con tus saetas me tira  
y encara y assesta y mira  
que des en el corazón  
con dolores  
tan grandes que a los amores  
tornes en desesperación.

*Et exurge*<sup>110</sup>, señor dios,  
en el precepto que mandas  
que un amor en tales dos  
se dividiese entre nos.  
Por demás entre nos andas.  
¿Con el ver  
de tan alto merecer,  
que me aparte demandas?

*Et propter hanc*<sup>111</sup> que yo no vi  
de merescimiento tal  
que desde quando nascí  
nunca jamás conocí  
tan buen bien como mi mal  
ni hallé  
tan bien empleada fe  
ni que fuesse más leal.

*Indica me*<sup>112</sup> tú, señor,  
a lo peor que pudieres,  
pues, teniendo tu favor,  
después vine en tanto error  
que despedí mis placeres  
por ausencia,  
huyendo de la presencia  
del primor de las mugeres.

*Consumetur*<sup>113</sup> el placer  
que en aqueste mundo tuve.  
Cresca siempre el padecer  
sin que pueda fenescer  
pues tal fin de mi bien uve.  
Como viento

<sup>103</sup> *domine, deus*: señor, dios.

<sup>104</sup> *nequando rapiat*: ni cuando arrastre.

<sup>105</sup> *domine, deus*: señor, dios.

<sup>106</sup> *si feci*: si cometí.

<sup>107</sup> *si reddidi*: si di.

<sup>108</sup> *persequatur*: persiga.

<sup>109</sup> *exurge, domine, in ira*: Ataca, señor, con ira.

<sup>110</sup> *et exurge*: y persiste.

<sup>111</sup> *et propter hanc*: y cerca de aquí.

<sup>112</sup> *indica me*: júzgame.

<sup>113</sup> *consumetur*: consumí.

se pasó el contentamiento  
cuando más contento estuve.

*Iustum adiutorium*<sup>114</sup> da,  
Amor, para que me mate.  
Mi muerte justa será.

Y venga, venga, venga ya  
sin que más rodeos cate.

No se tarde,  
no cumple que más aguarde  
ni que más tiempo dilate.

*Deus*<sup>115</sup> justo, jüez fuerte,  
áspero y crüel y fiero,  
si temes darme la muerte  
por pensar que estoy de suerte  
que en vida mucho más muero,  
no lo temas,  
qu'el fuego con que me quemas  
después será más entero.

*Nisi conversi*<sup>116</sup> a ti fueren  
los que procuran negarte,  
y aun desque se arrepintieren,  
penen, mueran, desesperen  
sin les dar de ti más parte,  
porque sea  
gran enxemplo a quien lo vea  
y tú puedas bien vengarte.

*Et in eo*<sup>117</sup> se conosca  
tu poder muy asoluto  
sobre hedad altiva y moça,  
que dentro en ti se alboroça,  
siendo fruto de tu fruto  
como yo,  
por do mi fe mereció  
quedar en tan triste luto.

*Ecce parturit*<sup>118</sup> ausencia  
para mi desesperança,  
que al fingir de penitencia  
de nuevo amor de Flugencia  
concedió gran tribulança  
y perdió  
todo el mal por donde yo  
pierdo vida y esperança.

*Lacum*<sup>119</sup> de lágrimas tristes  
será ya mi coraçón  
por la gran razón que vistes.  
Vosotros, hijos, las distes  
sintiendo mi perdición,  
que mi fe  
cayó en el lazo que armé

sin ninguna redemción.

*Convertatur*<sup>120</sup> el dolor  
en muerte desesperada.

Yo la espero sin temor  
porque sé que es muy mejor  
su pena que la pasada.

*Dolor eius*<sup>121</sup>,  
pues que va de mal en *peius*<sup>122</sup>,  
venga sin tardarse nada.

*Confitebor*<sup>123</sup> a ti, dios,  
*secundum*<sup>124</sup> la tu justicia,  
júntanos a estos dos,  
pues que ya sabes que nos  
no pecamos por malicia  
ni maldad,  
mas por una liviandad  
de enamorada codicia.

### ***Requiem eternam et antifona***

Aquí se retoma la cuarta antifona del oficio de difuntos “A porta inferi erue Domine animam meam”<sup>125</sup> y el inicio del Padre nuestro, una vez más dirigido al “niño ciego” Cupido.

*A porta inferi*<sup>126</sup> digo,  
del profundo,  
que los que son deste mundo  
reciban en mí castigo.

*Pater noster*<sup>127</sup>, niño y ciego,  
a ti digo, dios de amor,  
a ti te suplico y ruego  
sin reposo y sin sosiego,  
que apresses mi dolor  
de tal modo  
que muera el plazer del todo  
y sea mi mal mayor.

### ***Leción primera***

A continuación se retoma *Job* 7, 16-21, primera lección del oficio de difuntos, y se amplían las mismas ideas del texto bíblico ampliándolas con especificaciones sobre el mal de amor. Hay

<sup>114</sup> *iustum auditorium*: tribunal justo.

<sup>115</sup> *deus*: dios.

<sup>116</sup> *nisi conversi*: si no convertidos.

<sup>117</sup> *et in eo*: y en ese lugar.

<sup>118</sup> *ecce parturit*: he aquí que engendró.

<sup>119</sup> *lacum*: lago.

<sup>120</sup> *convertatur*: vuélvase.

<sup>121</sup> *dolor eius*: este dolor.

<sup>122</sup> *peius*: por rima, peor. *Ir de mal en peor. Va de mal en peor.* Más que: ‘ir de bien en mal’. (Correas 979)

<sup>123</sup> *confitebor*: confieso.

<sup>124</sup> *secundum*: según.

<sup>125</sup> *a porta inferi erue Domine animam meam*: de la puerta del infierno saca mi alma, Señor.

<sup>126</sup> *a porta inferi*: en la puerta del infierno.

<sup>127</sup> *pater noster*: padre nuestro.

que señalar que la queja de Job es la misma que la de Vitoriano, aunque el patriarca no desea la muerte sino sólo el perdón, mientras que el amante busca pasar de ser “desesperado” a “condenado”<sup>128</sup>.

*Parce mihi, domine*<sup>129</sup>,  
 los placeres ya passados,  
 pues con pesares presentes  
 ora son galardoados.  
*¿Quid est homo*<sup>130</sup>, los amores  
 sino penas y cuidados?  
 Disfavores les concedes,  
 luego les son denotados.  
*Visitas eum*<sup>131</sup> al alva  
 con unos gozos falsados  
 y a la noche ya lo pruebas  
 en casos muy desastrados.  
*¿Usquequo non parcis mihi?*<sup>132</sup>  
 No los males ya passados  
 mas bienes, si algunos tuve,  
 séanme ya perdonados.  
*¿Quare posuisti me*<sup>133</sup>  
 entre los desesperados,  
 cercado de mill peligros,  
 los remedios alexados?  
*¿Cur non tollis*<sup>134</sup> ya mi vida?  
 Ponme con los condenados,  
 debes dar a quien tal haze  
 tormentos nunca pensados.  
*Ecce nunc*<sup>135</sup> para la muerte  
 mis miembros aparejados.  
 Del bivar ya me redime,  
 las Parcas rompan mis hados.

En este caso se introduce el responsorio anterior a la segunda lección del oficio de difuntos: “Credo quod Redemptor meus vivit”<sup>136</sup>, y Job 19, 26-27, que de nuevo reelabora como ha hecho hasta aquí,

*Credo quod*<sup>137</sup> mi redemptor,  
 qu'es amor y su esperança,  
 para mí esperan vengança  
 de muy sobrado dolor.  
*Et quod visurus sum*<sup>138</sup> presto  
 con gran tormenta sin calma,  
 yo mismo y por mi alma  
 según demuestra mi gesto.  
*Et in carne mea*<sup>139</sup> amor  
 dará muy gran tribulança  
 por tomar en mí vengança  
 de mi sobrado dolor.

### ***Lección segunda***

Comienza aquí la lección segunda del oficio de difuntos: *Job* 10, 1-7. En donde una vez más, se sigue la idea del salmo, pero no pidiendo que se reconozca la inocencia, sino que se castigue la culpa que Vitoriano acepta.

*Tedet*<sup>140</sup> al cuerpo y al alma  
 de mi triste mala vida  
 por do conviene, cuitado,  
 mil vezes la muerte pida.  
 La qual es gran amargura  
 de mi alma y su partida,  
 porque ya veo el remedio,  
 la esperança va perdida.  
*Noli condenare*<sup>141</sup>, Amor,  
 a mí de mi despedida;  
 no sé por qué me condenes  
 sino a pena sin medida.  
*¿Nunquid*<sup>142</sup> venga, pues, la muerte?  
 Buena sea su venida.  
*¿Nunquit, oculi*<sup>143</sup>, no veis  
 vuestra vista escurecida?  
*¿Nunquid*<sup>144</sup>, Amor, no soy tuyo?  
 ¿No está mi fe conocida?

<sup>128</sup> Recordemos que la desesperación es equivalente al pecado de la desesperanza y es el motivo de los suicidas para acabar su vida, de ahí que Vitoriano, desesperado –con deseos de muerte– quiera dejar la vida y condenarse con el suicidio.

<sup>129</sup> *parce mihi, domine*: perdona a mí, señor.

<sup>130</sup> *quid est homo*: qué es al hombre.

<sup>131</sup> *visitas eum*: los visitas.

<sup>132</sup> *¿usquequo non parcis mihi?*: ¿hasta cuándo no te apartarás de mí?

<sup>133</sup> *quare posuisti me*: por qué me pusiste a mí.

<sup>134</sup> *cur non tollis*: por qué no agotas.

<sup>135</sup> *ecce nunc*: he aquí ahora.

<sup>136</sup> *credo quod Redemptor meus vivit*: creo que mi redentor vive.

<sup>137</sup> *credo quod*: creo que.

<sup>138</sup> *et quod visurus sum*: y que soy visto.

<sup>139</sup> *et in carne mea*: y en mi cuerpo.

<sup>140</sup> *tedet*: cansa.

<sup>141</sup> *noli condenare*: no quiero acusar [condenar].

<sup>142</sup> *nunquid*: acaso.

<sup>143</sup> *nunquid, oculi*: acaso, ojos.

<sup>144</sup> *nunquid*: acaso.

¿Por qué no me dais la pena  
de una culpa cometida?  
¿Cogitas<sup>145</sup> que en ser yo vivo  
tu justicia no es cumplida?  
Cumple para executalla  
que de vivir me despidas.

Responsorio anterior a la cuarta antífona del oficio de difuntos: “Ne recordis peccata mea, Domine”<sup>146</sup>, aplicado, en este caso, a los pecados de Plácida; pues hemos visto que Vitoriano no sólo acepta los suyos, sino que se culpa de los de su amada.

*Ne recorderis peccata*<sup>147</sup>  
de Plácida, qu’ es sin culpa,  
pues mi culpa la desculpa  
tú, pues fui causa, me mata.

Comienzo de la primera antífona “Dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam”<sup>148</sup>. Continúa el tema de la culpa que debe caer toda sobre el amante, no sobre la dama.

*Dirige*<sup>149</sup>, señor, mi dios,  
las penas de todas a mí,  
pues las culpas yo las di  
porque yo por todos dos.

Parte del responsorio tras la lección sexta: “Cuando vengas a juzgar al mundo con el fuego. Temblando estoy y temo, mientras llega el juicio y la ira venidera”. Continúa el mismo tema, aunque sabemos que Vitoriano no teme, sino que desea, el juicio y la ira.

*Dum veneris*<sup>150</sup>, muerte, cata  
que en mí pagarás la culpa  
de la culpa que desculpa  
la culpa que a mí me mata.

<sup>145</sup> cogitas: piensas.

<sup>146</sup> ne recorderis peccata mea, Domine: no recuerdes mis pecados, Señor.

<sup>147</sup> ne recorderis peccata: ni recuerdes los pecados.

<sup>148</sup> dirige, Domine Deus meus, in conspectu tuo viam meam: dirige mi camino delante de tus ojos, Señor, Dios mío.

<sup>149</sup> dirige: dirige.

<sup>150</sup> dum venires: mientras vienes.

### **Lección tercera**

Se toma el libro de *Job* 10, 7- 21 y se conserva el sentido del texto bíblico aplicándolo a Plácida.

*Manus tuas*<sup>151</sup> me hizieron  
las llagas del corazón,  
allí plasmaron de nuevo  
mi firme fe y affición.  
*Memento quod sicut lectum  
feceris*<sup>152</sup> mi galardón,  
aclarando mis errores  
me ciegas más la razón.  
*Nonne sicut lac*<sup>153</sup> criaste  
a Plácida con tal don  
que ella fue el primor de quantas  
fueron y serán y son.  
*Pelle et carnibus*<sup>154</sup> vestiste  
su beldad en perfección,  
y ora matar la feziste  
sin ninguna compassión.  
*Vitam et misericordiam*<sup>155</sup>  
meresció su devoción,  
que no sentencia de muerte  
ni tormento ni pasión.

Responsorio tras la novena lección del oficio de difuntos. La reelaboración sigue la misma línea.

*Libera de morte*<sup>156</sup> eterna  
tú, dios de los amadores,  
el alma de mis amores  
que llevaste en hedad tierna.  
*Tremens factus sum*<sup>157</sup> en vella  
y el sol se espanta de ver  
cómo tuviste poder  
de matar cosa tan bella.  
Quando el cielo bien discerna  
la beldad de sus primores,  
querrá tomar mis amores  
que llevaste en hedad tierna.

<sup>151</sup> manus tuas: tus manos.

<sup>152</sup> memento quod sicut lectum feceris: recuerdo que así como hiciste el lecho.

<sup>153</sup> nonne sicut lac: si como leche.

<sup>154</sup> pelle et carnibus: de piel y carne.z

<sup>155</sup> vitam et misericordiam: vida y misericordia.

<sup>156</sup> libera de morte: libra de muerte.

<sup>157</sup> tremens factus sum: soy hecho temblores.

En las invocaciones que forman parte de las letanía, se pide a los santos que rueguen por nosotros “ora pro nobis” y sólo a Dios en sus diversas personas y manifestaciones que ruegue por nosotros “leyson”, como hace aquí Vitoriano equiparando a Dios con Cupido y a Cristo con Venus.

Cupido, *kirileyson*<sup>158</sup>,  
dina Venus, *christeleyson*<sup>159</sup>,  
Cupido, *kirileyson*<sup>160</sup>.

Se retoma a continuación un fragmento del *Padre nuestro*: “No nos dejes caer en tentación y libranos del mal”.

*Et ne nos inducas*<sup>161</sup>, dios,  
donde alguno esté entre nos,  
*sed*<sup>162</sup> líbrala, Amor, *a malo*<sup>163</sup>,  
y a mí dalo,  
y estemos juntos los dos.

Reelaboración del *Salmo* 74, 19: “No entregues a los buitres la vida de tu tórtola: no olvides la vida de tus pobres para siempre”, aplicado a Plácida.

*Ne tradas bestiis*<sup>164</sup> el alma  
de mi amiga  
y a mí dame su fatiga.  
En memoria perdurable  
será ella,  
mas yo siempre en gran querella.

Últimas líneas del responsorio antes de la oración final: “Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat”<sup>165</sup>. Encina lo traduce casi textualmente.

Dios, *exaudi*<sup>166</sup> mi oración,  
oye a mí,

venga mi clamor a ti,  
*oremus*<sup>167</sup> con devoción. **Oración**

Se toma como base la oración final del oficio de difuntos, una vez más, reelaborada para pedir la salvación de Plácida y la condena de Vitoriano.

Asuelve, señor, el alma  
de Plácida de cadena,  
torna su tormenta en calma  
y dale vitoria y palma  
*ab omni malo*<sup>168</sup> sin pena.  
Y a mí, triste,  
de gran tormento me viste,  
a mill muertes me condena.  
*Fidelium deus*<sup>169</sup> de amor,  
de todos presta alegría.  
A Plácida da el favor  
y a mí la pena y dolor  
y que muera en este día  
y allá vaya  
*ut*<sup>170</sup> gran indulgencia aya  
ella por la pena mía.

**Fin**

Por tu poder infinito  
todo el poder te den  
y aun yo, tu siervo maldito,  
de tus amores me quito,  
así te lo doy también,  
mas el alma  
de Plácida con gran palma  
*requiescat in pace amen*<sup>171</sup>.

<sup>158</sup> *kirileyson*: señor, ten piedad.

<sup>159</sup> *christeleyson*: cristo, ten piedad.

<sup>160</sup> *kirileyson*: señor, ten piedad.

<sup>161</sup> *et ne nos inducas*: y no nos llesves.

<sup>162</sup> *sed*: pero.

<sup>163</sup> *a malo*: del mal.

<sup>164</sup> *ne tradas bestiis*: no entregues a las bestias.

<sup>165</sup> *Domine exaudi orationem meam. Et clamor meus ad te veniat*: Señor escucha mi plegaria. Y deja que mi llamado llegue a ti.

<sup>166</sup> *exaudi*: escucha.

<sup>167</sup> *oremus*: oremos.

<sup>168</sup> *ab omni malo*. de todo mal.

<sup>169</sup> *fidelium deus*: dios sincero [fiel].

<sup>170</sup> *ut*: que.

<sup>171</sup> *requiescat in pace amen*: descansen en paz, así sea.

## Psalmus 114

Hominis e morte servati gratiarum actiones

1 Alleluia.

Dilexi, quoniam exaudient Dominus  
vocem orationis meae.

2 Quia inclinavit aurem suam mihi,  
et in diebus meis invocabo.

3 Circumdederunt me dolores mortis;  
et pericula inferni invenerunt me.  
Tribulationem et dolorem inveni,

4 et nomen Domini invocavi:  
o Domine, libera animam meam.

5 Misericors Dominus et iustus,  
et Deus noster miseretur.

6 Custodiens parvulos Dominus;  
humiliatus sum, et liberavit me.

7 Convertere, anima mea, in requiem tuam,  
quia Dominus benefecit tibi;

8 quia eripuit animam meam de morte,  
oculos meos a lacrymis,  
pedes meos a lapsu.

9 Placebo Domino  
in regione vivorum.

1 ¡Aleluya! Amo al Señor, porque ha escuchado  
la voz de mi plegaria.

2 Porque inclinó hacia mí su oído,  
el día que en mi angustia lo invocara.

3 Las cuerdas de la muerte me ciñeron,  
prendieronme los lazos del infierno, caí en  
angustias y miserias.

4 Y el nombre del Señor invoqué entonces:  
¡Salva, oh Señor, mi vida!

5 Benigno es el Señor, benigno y justo, y  
misericordioso es el Dios nuestro.

6 Guarda el Señor a los sencillos, yo estuve en  
la miseria y me ha salvado.

7 Retorna, oh alma mía, a tu reposo, porque el  
Señor te ha hecho un beneficio.

8 Cierto, ha sacado mi alma de la muerte, las  
lágrimas secado ha de mis ojos, guardó mis pies  
de la caída.

9 Andaré del Señor en la presencia en la región  
de los vivientes.

## Psalmus 94

Invitatio ad laudem Dei et oboedientiam

1 Laus cantici ipsi David.

Venite, exultemus Domino;  
iubilemus Deo salutari nostro;

2 praeoccupemus faciem eius in confesione,  
et in psalmis iubilemus ei:

3 quoniam Deus magnus Dominus,  
et rex magnus super omnes deos;

4 quia in manu eius sunt omnes fines terrae,  
et altitudines montium ipsius sunt;

5 quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud,  
et siccam manus eius formaverunt.

6 Venite, adoremus, et procidamus,  
et ploremus ante Dominum qui fecit nos;

7 quia ipse est Dominus Deus noster,  
et nos populus pascuae eius, et oves manus eius.

1 Venid, regocijémonos en el Señor, aclamemos  
la Roca, salud nuestra.

2 Lleguémonos a su presencia entre alabanzas,  
exultemos en él entre cantares

3 Porque Dios grande es el Señor, sobre los  
dioses todos es rey grande:

4 En su mano las simas de la tierra, y suyas son  
las cumbres de los montes.

5 Suyo es el mar, pues él lo hiciera, la tierra  
firme que formó su mano.

6 Venid y, prosternados, adoremos, doblemos,  
al Señor que nos creara, las rodillas.

7 Porque él es el Dios nuestro y nosotros el  
pueblo de sus pastos, el rebaño conducido por  
su hatajo. ¡Si escuchárais hoy su voz!



8 Hodie si vocem eius audieritis,  
nolite obdurare corda vestra  
9 sicut in irritatione,  
secundum diem tentationis in deserto,  
ubi tentaverunt me patres vestri,  
probaverunt me, et viderunt opera mea.  
10 Quadraginta annis affensus fui generationi  
illi;  
et dixit: Semper hi errant corde.  
11 Et isti non cognoverunt vias meas:  
ut iuravi in ira mea:  
si introibunt in requiem meam.

8 No endurezáis, no, vuestros corazones, como  
otrora en Meriba, como el día de Masa en el  
desierto.  
9 Donde vuestros padres me tentaron, me  
probaron, por más que habían visto mis  
portentos.  
10 Durante cuarenta años, de aquella casta de  
hombres hube hastío. Y dije: Un pueblo son de  
corazón errante, y desconocen mis caminos.  
11 Y así juré en mi ira: ¡Jamás entrarán en mi  
reposo!

## Psalmus 5

Preces matutinae iusti ab inimicis circumdati

1 In finem, pro ea quae haereditatem  
consequitur. Psalmus David.  
2 Verba mea auribus percipe, Domine;  
intellige clamorem meum.  
3 Intende voci orationis meae,  
Rex meus et Deus meus.  
4 Quoniam ad te orabo, Domine,  
mane exaudies vocem meam.  
5 Mane astabo tibi, et videbo  
quoniam non Deus volens iniquitatem tu es.  
6 Neque habitabit iuxta te malignus,  
neque permanebunt iniusti ante oculos tuos.  
7 Odisti omnes qui operantur iniquitatem;  
perdes omnes qui loquuntur mendacium.  
Virum sanguinum et dolosum abominabitur  
Dominus.  
8 Ego autem, in multitudine misericordiae tuae,  
introibo in domum tuam;  
adorabo ad templum sanctum tuum in timore  
tuo.  
9 Domine, deduc me in iustitia tua;  
propter inimicos meos dirige in conspectu tuo  
viam meam.  
10 Quoniam non est in ore eorum veritas;  
cor eorum vanum est.  
Sepulchrum patens est guttur eorum;  
linguis suis dolose agebant,

1 Al maestro del coro. Sobre flautas. Salmo de  
David.  
2 Señor, da oído a mis palabras, atiende a mi  
gemido.  
3 Nota el clamor de mi plegaria, ¡o rey mío y  
Dios mío! A ti ruego, Señor.  
4 Mi voz escuchas ya por la mañana: Mis preces  
de mañana te dirijo y luego espero.  
5 Porque tú no eres Dios que se complazca en la  
maldad: ningún malvado morará en tu presencia.  
6 Ni ante ti se sostienen los impíos. Aborreces a  
cuantos obran la iniquidad;  
7 Al sanguinario y al hombre de mentiras lo  
abomina el Señor.  
8 Mas yo, según la muchedumbre de tu gracia,  
puedo entrar en tu casa. Me prosternaré en tu  
santo templo con reverencia a ti.  
9 Señor. Guíame en tu justicia a causa de mis  
enemigos: allana ante mis plantas mi camino.  
10 Pues no hay sinceridad en boca de esos, su  
corazón tramando está asechanzas; sepulcro  
abierto en su garganta mientras adulan con sus  
lenguas.

11 iudica illos, Deus.  
Decidant a cogitationibus suis;  
secundum multitudinem impietatum eorum  
expelle eos,  
quoniam irritaverunt te, Domine.  
12 Et laetentur omnes qui sperant in te;  
in aeternum exsultabunt, et habitabis in eis.  
Et gloriabuntur in te omnes qui diligunt nomen  
tuum,  
13 Quoniam tu benedices iusto.  
Domine, ut scuto bonae voluntatis tuae coronasti  
nos.

11 Castígalos, Dios mío, y así perezcan en sus  
propias trazas. Por sus crímenes mil, arrójalos,  
pues te provocan.

12 Mas alégrense todos los que en ti ponen su  
refugio y exulten con perpetuo regocijo. Y tú  
protégelos y en ti se alegren cuantos aman tu  
nombre.

13 Pues tú bendecirás, Señor, al justo, y, como de  
un escudo, le cubrirás de tu benevolencia.

## Psalmus 6

Hominis a Deo castigati precatio

1 In finem, in carminibus, Psalmus David. Pro  
octava.

2 Domine, ne in furore tuo arguas me,  
neque in ira tua corripas me.

3 Miserere mei, Domine, quoniam infirmus  
sum;  
sana me, Domine, quoniam conturbata sunt  
ossa mea.

4 Et anima mea turbata est valde;  
sed tu, Domine, usquequo?

5 Convertere, Domine, et eripe animam meam;  
salvum me fac propter misericordiam tuam.

6 Quoniam non est in morte qui memor si tui;  
in inferno autem quis confitebur tibi?

7 Laboravi in genitum meo;  
lavabo per singulas noctes lectum meum;  
lacrymis meis stratum meum rigabo.

8 Turbatus est a furore oculus meus;  
interavi inter omnes inimicos meos.

9 Discedite a me omnes qui operamini  
iniquitatem,  
quoniam exaudivit Dominus vocem - mei.

10 Exaudivit Dominus deprecationem meam;  
Dominus orationem meam suscepit.

11 Erubescant, et conturbentur vehementer  
omnes inimici mei;  
convertantur, et erubescant valde velociter.

1 Al maestro de coro. Para instrumentos de  
cuerda. A la octava. Salmo de David.

2 Señor, no me reprendas en tu ira y en tu  
furor no me castigues.

3 Ten compasión de mí Señor, que estoy  
enfermo: Sáname tú, Señor, porque se han  
desechado hasta mis huesos

4 Y mi alma turbada está en extremo. Mas tú,  
Señor, ¡ay!, ¿hasta cuándo?

5 Vuélvete a mí, Señor, y mi alma libra,  
sálvame por tu gran misericordia.

6 Porque en la muerte no hay quien te  
recuerde; ¿quién hay en los infiernos que te  
alabe?

7 Estoy, por el genir, desfallecido, con llanto  
cada noche riego el lecho, humedezco de  
lágrimas mi estrado.

8 Mi ojo de trsiteza se ha nublado y envejece  
por ser tantos mis contrarios.

9 Apartáos de mí, malvados todos, porque el  
Señor ha oído el grito de mi llanto.

10 El Señor ha escuchado mi plegaria, mi  
oración al Señor aceptada ha sido.

11 Avergüencense todos mis contrarios y sean  
con violencia conturbados, retrocedan y  
queden en un punto confundidos..

## Psalmus 7

Hominis calumniis oppressi ad Deum iudicem appellatio

1 Psalmus David, quem cantavit Domino pro verbis Chusi, filii Iemini.

2 Domine Deus meus, in te speravi; salvum me fac ex omnibus persequentibus me, et libera me,

3 Ne quando rapiat ut leo animam meam, dum non est qui redimat, neque qui salvum faciat.

4 Domine Deus meus, si feci istud, si est iniquitas in manibus meis,

5 si reddidi retribuentibus mihi mala, decidam merito ab inimicis meis inanis.

6 Persequatur inimicus animam meam, et comprehendat; et conculcet in terra vita meam, et gloriam meam in pulverem deducat.

7 Exsurge, Domine, in ira tua; et exaltes in finibus inimicorum meorum; et exsurge, Domine Deus meus, in praecepto quod mandasti;

8 et synagoga populorum circumdabit te.

9 Dominus iudicat populos. Iudica me, Domine, secundum iustitiam meam,

10 Consumetur nequitia peccatorum; et diriges iustum, scrutans corda et renes, Deus.

11 Iustum auditorum meum a Domino, qui salvos facit rectos corde.

12 Deus, iudex iustus, fortis, et patiens; numquid irascitur per singulos dies?

13 Nisi conversi fueritis, gladium suum vibrabit; arcum suum tetendit, et paravit illum.

14 Et in eo paravit vasa mortis, sagittas suas ardentibus effecit.

15 Ecce parturit iniustitiam; concepit dolorem, et peperit iniquitatem. et secundum innocentiam meam super me.

16 Lacum aperuit, et effodit eum; et incidit in foveam quam fecit.

1 Endecha de David que cantó al Señor con ocasión de Cuz, benjaminita.

2 En ti, Señor Dios mío, me refugio, sálvame: de todos mis perseguidores, líbrame:

3 No permitas que alguno me arrebate, como león, el alma, me despedace y no haya quien me salve.

4 Señor mío y Dios mío, si tal hice, si iniquidad mis manos manchan.

5 Si fui causa de mal contra mi amigo, yo que he salvado a quienes contra derecho y ley me combatían:

6 Que a mi alma persiga el enemigo y le dé alcance, mi vida pisotee sobre el suelo y mi honor lleve al polvo.

7 Levántate, Señor, en tu ira ardiente, yérguete contra la rabia de mis opresores, y sal en mi favor en el juicio que tienes convocado.

8 Rodéete la junta de naciones, y tú siéntate en alto encima de ella. que me asiste.

9 El Señor es el juez para los pueblos: júzgame tú, Señor, en mi justicia y según la inocencia

10 Cese ya la maldad de los impíos y confirme al justo, tú que corazones y riñón escudriñas, oh Dios justo.

11 Mi escudo es Dios, el Dios que salva los corazones rectos.

12 Dios es juez justo y Dios que conmina cada día.

13 Si no se convirtieren, afilará su espada, tensará el arco, apuntará derecho

14 y les deparará mortales dardos: hará de sus saetas fuego ardiente.

15 Mirad al que iniquidad ha concebido y está preñado de malicia y para embuste.

16 Una fosa cavó y la estuvo ahondando, pero cayó en la fosa que él cavara.

17 Convertetur dolor eius in caput eius,  
et in verticem ipsius iniquitas eius descendet.  
18 Confitebor Domino secundum iustitiam  
eius,  
et psallam nomini Domini altissimi.

17 Sobre su propia cabeza caerá su malicia:  
sobre su coronilla volverá de bote su violencia  
18 Pero yo alabaré al Señor por su justicia, y  
un himno entonaré al nombre del Señor, el  
Dios altísimo.

## Job 7

16 Desperavi, ne quaquam ultra iam vivam;  
Parce mihi, nihil enim sunt dies mei.  
17 Quid est homo, quia magnificat eum?  
Aut quid apponis erga eum cor tuum?  
  
18 Visitas eum diluculo,  
Et subito probas illum.  
19 Usquequo non parcis mihi,  
Nec dimittis me ut glutiam salivam meam?  
  
20 Peccavi; quid faciam tibi, o custos  
hominum?  
Quare posuisti me contrarium tibi,  
Et factus sum mihi metipsi gravis?  
21 Cur non tollis peccatum meum,  
Et quare non auferis iniquitatem meam?  
Ecce nunc in pulvere dormiam;  
Et si mane me quaesieris, non subsistam.

16 Me consumo; no viviré más; déjame; mis  
días no son sino un soplo.  
17 ¿Qué es el hombre para que tú hagas de él  
tanto caso, o para que se ocupe de él tu  
corazón?  
18 Le visitas al rayar el alba, y de repente le  
atribulas.  
19. ¿Hasta cuándo no apartarás de mí tu  
mirada, ni me dejarás en paz el tiempo que  
tarde en tragar la saliva?  
20 Si pequé, ¿qué te he hecho a ti, escrutador  
atento de los hombres? ¿Por qué me has  
puesto por blanco de tus enojos y me  
convierto en una carga para ti?  
21 ¿Por qué no perdonas mi pecado, y por qué  
no borras mi iniquidad? Mira que ya voy a  
dormir en el polvo, y cuando mañana me  
busques, ya no existiré.

## Job 10

1 Taedet animam meam vitae meae;  
Dimittam adversum me eloquium meum,  
Loquar in amaritudine animae meae.  
2 Dicam Deo: Noli me condemnare;  
Indica mihi cur me ita iudices.  
3 Numquid bonum tibi videtur, si calumnieris  
me,  
Et opprimas me opus manuum tuarum,  
Et concilium impiorum adiuves?  
4 Numquid oculi carni tibi sunt?  
Aut sicut videt homo, et tu videbis?  
5 Numquid sicut dies hominis dies tui,  
Et anii tui sicut humana sunt tempora,

1 Puesto que me causa tedio el vivir, soltaré  
mis quejas; hablaré de la amargura de mi alma.  
2 Le diré a Dios: No quieras condenarme;  
manifiéstame por qué me juzgas de esta suerte.  
3 ¿Podrá acaso jamás ser de tu agrado el que  
me entregues a la calumnia, y el oprimirme,  
siendo yo la obra de tus manos, y el cooperar a  
los designios de los impíos?  
4 ¿Por ventura son tus ojos de carne? ¿O miras  
tú las cosas como las mira el hombre?  
5 ¿Son acaso tus días como los días del  
hombre, o tus años semejantes a los años  
humanos,

6 Ut quaeras iniquitatem meam,  
Et peccatum meum scruteris,  
7 Et scias quia nihil impium fecerim,  
Cum sit nemo qui de manu tua possit eruere?

8 Manus tuae fecerunt me,  
Et plasmaverunt me totum in circuitu;  
Et sic repente praecipitas me?

9 Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris  
me,  
Et in pulverem reduces me.

10 Nonne sicut lac mulsisti me,  
Et sicut caseum me coagulasti?

11 Pelle et carnibus vestisti me;  
ossibus et nervis compegisti me.

12 Vitam et misericordiam tribuisti mihi,  
Et visitatio tua custodivit spiritum meum.

6 para que hayas de ir inquiriendo mi culpa, y  
averiguando mi pecado  
?7Y tú sabes que no he cometido maldad  
alguna; mas no hay nadie que pueda librarme  
de tus manos.

8 Tus manos me hicieron y me formaron, ¿y  
vas a cambiar y a consumirme?

9 Acuérdate, te ruego, que me moldeaste como  
de una masa de barro, y que me has de reducir  
a polvo.

10 ¿No me exprimiste como leche y como  
queso me cuajaste?

11 Vestísteme de piel y carne, y con huesos y  
nervios me tejiste.

12 Me diste vida, y usaste conmigo de  
misericordia; y tu protección ha conservado mi  
espíritu.

## Job 19

26 Et rursus circumfabor pelle mea,  
Et in carne mea videbo Deum meum.  
27 Quem visurus sum ego ipse,  
Et oculi mei conspecturi sunt, et non alius;  
Reposita est haec spes mea in situ meo.

26 Aunque mi piel se desprendiera de mi  
carne, aun después de eso, yo veré a Dios;  
27 A quien he de ver yo mismo en persona y  
no otro, y a quien contemplarán los ojos míos.  
¡Abrásanse en mi seno mis entrañas!

## Isaías 2

22 Quiescite ergo ab homine,  
Cuius spiritus in naribus aius este,  
Quia excelsus reputantus est ipse.

22 Cesad, pues, de confiar en el hombre, cuya  
vida es un soplo. ¡A qué estimarlo tanto?

## Pater noster

Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur  
nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat  
voluntas tua, sicut in caelo et in terra. Panem  
nostrum quotidianum da nobis hodie, et  
dimitte nobis debita nostra sicut et nos  
dimittimus debitoribus nostris. Et ne inducas  
in tentationem, sed libera nos a malo. Amen.

Padre nuestro, que estás en el cielo,  
santificado sea tu nombre. Venga a nosotros  
tu reino. Hágase tu voluntad, así en la tierra  
como en el cielo. Dános hoy nuestro pan de  
cada día y perdona nuestras ofensas como  
nosotros perdonamos a los que nos ofenden.  
No nos dejes caer en tentación y líbranos del  
mal. Así sea.

## Requiem eternam

Introito de la misa de difuntos

Requiem aeternam dona eis Domine, et lux  
perpetua luceat eis. Te decet hymnus Deus in  
Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem;  
exaudi orationem meam, ad te omni caro  
veniet.

Dales Señor el descanso eterno y la Luz  
perpetua brille para ellos. Para Ti, oh Dios se  
canta un himno en Sion y para Ti entregan  
ofrendas en Jerusalén; escucha mi oración, a ti  
vendrá todo lo que está vivo.

## Responsorio tras la novena lección del oficio de difuntos

Libera me, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et terra.  
Dum veneris judicare saeculum per ignem.  
Tremens factus sum ego et timeo,  
dum discussio venerit atque ventura ira. Dies  
iraë, dies illa, calamitatis et miseriae, dies magna  
et amara valde.

Líbrame, Señor, de la muerte eterna,  
en aquel tremendo día,  
cuando tiemblen los cielos y la tierra. Cuando  
vengas a juzgar al mundo con el fuego.  
Temblando estoy y temo,  
mientras llega el juicio y la ira venidera. Día  
aquel, día de ira, de calamidad y miseria, día  
grande y amargo.

## Psalmus 74

<sup>19</sup> Ne tradas bestiis animas confidentes tibi,  
Et animas pauperum tuorum ne oblivisvaris in  
finem.

<sup>19</sup> No entregues a los buitres la vida de tu  
tórtola: no olvides la vida de tus pobres para  
siempre.

## Oración final del oficio de difuntos

Deus, qui inter apostolicos sacerdotes famulos  
tuos pontificali seu sacerdotali fecisti dignitate  
vigere: praesta quaesumus, ut eorum quoque  
perpetuo aggregentur consortio. Deus veniae  
largitor, et humanae salutis amator,  
quaesumus clementiam tuam: ut nostrae  
congregationis fratres, propinquos, et  
benefactores, qui ex hoc saeculo transierunt,  
beata Maria semper virgine intercedente cum  
omnibus Sanctis tuis, ad perpetuae  
beatitudinis consortium pervenire concedas.  
Fidelium Deus omnium conditor et redemptor,  
animabus famulorum, famularumque tuarum  
remissionem cunctorum tribue peccatorum: ut  
indulgentiam, quam semper optaverunt, piis  
supplicationibus consequantur. Qui vivis et  
regnas in saecula saeculorum.

Dios, que entre los sacerdotes apostólicos has  
hecho a tus siervos tener poder gracias a la  
dignidad bendita. Condédenos, te suplicamos,  
que también puedan unirse a ti en unión  
perfecta Dios, dador de perdón, amante de la  
salvación humana, te suplicamos clemencia,  
a través de tu gracia para nuestra  
congregación, compañeros y benefactores que  
se han ido de este mundo, por santa María  
siempre virgen con todos los santos, que  
lleguen a la compañía de la eterna gracia.  
Dios, creador y redentor de los fieles, da a las  
almas de tus siervos, hombres y mujeres, el  
perdón de sus pecados, que a través de tus  
divinas plegarias puedan obtener el perdón  
que siempre han deseado. Tú que vives y  
reinas por los siglos de los siglos.

