

## *De la égloga a la comedia representable<sup>1</sup>*

José Luis Canet

---

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Durante el período de tiempo que abarca el título de estas Jornadas, 1474-1517<sup>2</sup>, coexistieron multitud de prácticas escénicas<sup>3</sup>, desde la cortesana (con sus momos, bailes, entremeses, mascaradas, farsas, églogas de encargo y políticas...) hasta la religiosa (con sus representaciones de Navidad, Pasión y Resurrección), y desde la ciudadana (Carnaval, *Corpus Christi*, entradas reales...) a la universitaria (lectura y alguna representación escolar de obras del teatro romano, sobre todo Terencio y Plauto, sin menospreciar la comedia humanística, las parodias dialogadas de repeticiones y disputas escolares, etc.). Dentro de cada una de estas prácticas escénicas coexistieron diversos géneros, estilos y espectáculos, algunos de ellos parateatrales.

Creo que no es este el momento de reproducir los debates sobre la teatralidad o espectacularidad de algunos textos medievales, como ya sucedió en el Festival de Elx en 1990, organizado por Luis Quirante [1992] y en años sucesivos en el mismo festival dirigido por Evangelina Rodríguez [1994] y Josep Lluís Sirera [2001]; también en el

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2014-51781-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> Deseo expresar mi agradecimiento a Felipe B. Pedraza y a Rafael González por haberme invitado a estas XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, dedicadas al *Teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*.

<sup>3</sup> Utilizo el término 'prácticas escénicas' según el modelo de análisis que se planteó en la Universitat de València por los años 80 del siglo pasado en el seno del equipo de investigación teatral dirigido por Joan Oleza, en el que participé desde sus inicios [Oleza, 1984a].

*Coloquio sobre la literatura del siglo XV* [Canet *et al.*, 1992]<sup>4</sup> así como en este Festival de Almagro en 1994 [Rodado, 1995]. Por tanto, para no contribuir en esta ocasión a dicha polémica, he limitado el título de esta conferencia a las églogas y comedias que fueron representadas o escritas para la puesta en escena en el período que va desde 1474 a 1517. Si bien tendré que hacer referencia a otras obras dramáticas, que no fueron escritas para su escenificación, caso de las comedias humanísticas y dentro de esta corriente la *Celestina*, pero que sirvieron de inspiración para el desarrollo de la dramaturgia posterior [Canet, 1991].

## LA ÉGLOGA

Será Juan del Encina quien dé la impronta a la égloga cortesana, por lo que se le ha considerado como el padre del teatro castellano. No es este el lugar para analizar su trayectoria vital, únicamente señalaré unos pocos datos que creo imprescindibles para conocer la evolución de su práctica escénica desde su inicio en la corte ducal de don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, hasta su estancia en Italia durante el pontificado de Julio II y posteriormente en el de León X [Pérez Priego, 1996]. Me interesa destacar que fue mozo de coro en la catedral de Salamanca; posteriormente ascendió a capellán, y en sus años universitarios fue también paje del maestrescuela y cancelario de la universidad don Gutierre de Toledo, quien le introdujo al servicio de su hermano el duque de Alba. Por tanto, fue una persona culta, con grandes conocimientos musicales (optó a la vacante de cantor de la catedral en competencia con Lucas Fernández, quien finalmente ganaría la provisión de la plaza apoyado por el propio Duque). De sus actividades en Roma sabemos que en 1500 servía a César Borgia y que en 1504, a la muerte del pontífice, estaba en el séquito del cardenal español Francisco de Lorris y gozó del favor de la curia romana (recibió del papado la dignidad de arcediano en la catedral de Málaga).

Su obra dramática está constituida por 14 piezas, 12 de las cuales llevan por título: «égloga»; siete fueron representadas en la corte ducal de Alba de Tormes, dos en Salamanca, y las tres últimas en Roma [Framiñán, 1987]. Las primeras en el tiempo son piezas de circunstancias con una trama sencilla derivada de su ligazón al teatro litúrgico, a las fiestas carnalescas y a la literatura cortesana de la pastorela. En las églogas

---

<sup>4</sup> En estos festivales se puso de relieve la teatralidad de variados textos medievales en las intervenciones a cargo de Luigi Allegrí [1992] «El espectáculo en la Edad Media», Alan Deyermond [1994] «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles» y posteriormente Josep Lluís Sirera [1992] con «Diálogos de Cancionero y teatralidad». Reflexiones que se han ido ampliando y modernizando, aumentando el elenco de obras dramáticas de la Edad Media [Kirby, 1988; Castro & Lorenzo, 1993; Rodado, 1995; Cátedra, 1989; etc.].

religiosas traslada las representaciones litúrgicas de Navidad, Pasión y Resurrección al espacio cortesano, continuando con la tradición de escenificar el *officium pastorum* en los palacios nobiliarios hispánicos<sup>5</sup>. Pero será el autor salmantino quien eleve el texto litúrgico a poético mediante el desarrollo del diálogo de los pastores en un espacio escénico concreto: la sala de palacio [Rodrigo, 1984: 167].

Las tres églogas de Navidad, Pasión y Resurrección y las dos de Carnaval ponen en escena entre dos y cinco personajes, en su mayoría pastores. El diálogo será entre dos o como mucho tres interlocutores (algunas veces puede intervenir un ángel —figura recurrente con una actuación brevísima al final de la obra—; otras serán pastores los que se incorporen al final de la representación como ayuda coral para cantar y bailar el villancico de cierre). En las obras de Pasión y Resurrección es de destacar la introducción del personaje femenino: la Verónica o la Magdalena<sup>6</sup>. La extensión de los textos oscila entre los 180 y los 369 versos, por tanto, piezas muy breves. Probablemente, el pastor Juan lo representara el propio Encina, como se deduce de algunos de los títulos-argumentos:

Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recibido 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 estendía su saber.<sup>7</sup>

Esta declaración implica que Encina se considera un buen poeta, por lo que desea que sus obras queden fijadas en letras de molde como la de los grandes poetas del XV: Manrique, Santillana y Mena. Piensa, además, que sus textos pastoriles tienen la misma categoría que sus otras composiciones. Por ello dio a la imprenta sus églogas con su producción más humanística —la *Traslación de las «Bucólicas» de Virgilio*, el tratado

<sup>5</sup> Anteriormente sabemos que eran usuales las representaciones de los ciclos navideños en las cortes nobiliarias: «La *Crónica* del condestable Miguel Lucas Iranzo... nos cuenta de cómo el citado Condestable de Castilla, todos los años para las fiestas de Navidad, en las salas de su palacio jienense, hacía representar —y hasta intervenía él mismo en la representación— dos espectáculos dramáticos distintos: la *Estoria del Nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Jesucristo y de los pastores* y la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo...*» [Pérez Priego, 2009: 28-29]. En estas representaciones en el salón del palacio, «hacia su entrada la Virgen con el Niño en brazo, cabalgando sobre un borriquillo y acompañada de José. El Condestable los situaba en el trono y, retirándose un momento, aparecía después vestido de rey acompañado de dos jóvenes pajes, siguiendo una estrella que, deslizándose sobre un hilo, atravesaba el salón hacia el trono» [Álvarez Pellitero, 1994: 92].

<sup>6</sup> Este coro final era necesario para el canto a tres o cuatro voces de los villancicos y, en algunos casos, la inclusión de un ángel o personajes femeninos para la voz de tiple [Pastor, 2016].

<sup>7</sup> Cito por la *Obra completa* [Pérez Priego, 1996: 669].

teórico del *Arte de poesía castellana* o el retórico y elevado *Triunfo de Fama*, dedicado a los Reyes Católicos— junto con su poemario lírico bajo el título de *Cancionero*, que vio la luz en 1496<sup>8</sup>.

Dos son las églogas salidas de la tradición literaria de la pastorela y de la lírica cancioneril [Beysterveldt, 1972; Battesti, 1987]: la *Égloga representada en requesta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*. La primera trata de la clásica recuesta de amores entre el Escudero y el pastor Mingo a la pastora Pascuala. La joven elige al Escudero con la condición que mude sus hábitos en pastor. La segunda pieza, que está encadenada a la primera, tiene que ver con el regreso del Escudero y Pascuala a palacio y su cambio de vida pastoril a cortesana, a los que acompañan el pastor Mingo y su mujer. En estas dos obras Encina adapta el debate amoroso de la lírica medieval al diálogo dramático, amplía el elenco de personajes (con el caballero y/o escudero), elimina parte del lenguaje grosero de los pastores, pero sobre todo desarrolla lo que será la temática clave de la literatura cortesana: el poder del Amor. Los dos textos son breves, el primero con 253 versos y el segundo, algo más extenso con 558 versos, al amplificar la temática de exaltación del poder del amor. Los personajes pasan de tres a cuatro, si bien la actuación de Menga, la esposa del pastor Mingo, es mínima, pues se reduce a acompañar a su marido, cantar y bailar.

Dejo de lado las dos piezas no denominadas églogas por Encina: el *Auto del repelón*, que formaría parte de los «juegos de escarnio» estudiantiles, y la *Representación sobre el poder del Amor*, escenificada ante el príncipe Juan y su esposa, en la que se relata la contienda entre el pastor Pelayo y el dios Amor, a quien hiere con su flecha. Estas composiciones con unos 450 versos cada una y cinco personajes confirman la estructura de las anteriores, con un diálogo entre dos o máximo tres interlocutores y los otros intérpretes que se unen para el coro final con el canto del villancico.

En las églogas de la primera época de Juan del Encina, publicadas en el *Cancionero* de 1496, la acción teatral se desplaza siempre al salón cortesano, como advierten las introducciones en prosa:

Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa... (*Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*).

Y estando éstos en la sala adonde los maitines se dezían (*Égloga representada en la mesma noche de Navidad*).

---

<sup>8</sup> El *Cancionero* fue reimpresso en 1501, 1505, 1507, 1509 y 1516 —algunas de sus obras también aparecieron en diversos pliegos sueltos—.

Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse (*Égloga representada en la noche postrera de carnal*).

Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban y tendido en el suelo, de gran reposo, comenzó a cenar (*Égloga representada la mesma noche de Antruejo o Carnestollendas*).

Pascuala que, yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban (*Égloga representada en requesta de unos amores*).

Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar (*Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*).

Sin duda, a los Duques les acompañarían los miembros de la corte ducal, familiares y servidores de palacio<sup>9</sup>; «existe, por tanto, una cierta diversidad de audiencia, pero es claro el predominio del elemento nobiliario, que condicionará en buena parte el texto» [Álvarez Pellitero, 1994: 91]. No ocurre lo mismo con *Auto del repelón*, interpretada probablemente en el ambiente universitario, ante un público espectador más amplio formado por eclesiásticos, profesores y estudiantes.

Para Alfredo Hermenegildo [2013: cap. 2.1.1]:

En las primeras obras del *Cancionero* el índice de dramaticidad es muy bajo, ya que los pastores, sus principales personajes, se limitan a ser dóciles instrumentos del sometimiento catequístico y el adoctrinamiento religioso. Así, esta primera etapa se caracteriza, en líneas generales, por dibujar unos límites muy tenues entre realidad y ficción, dando lugar a la ruptura de fronteras entre escena y espectador, e incluso se mezclan las figuras de la obra y los seres reales que asisten a la representación, transformados breve y provisionalmente en signos teatrales.

Efectivamente, en este primer período de la dramaturgia encinesca podemos decir que los diálogos dramáticos se caracterizan por su sencillez y por estar realizados entre dos o como mucho tres personajes en la misma escena (en la que uno de ellos llevará la iniciativa y el peso del diálogo); la figura central será el pastor, que quedará perfectamente tipificado en su atrezo [Sánchez Hernández, 2015a], y tendrá en su quehacer toda la carga lúdica y burlesca de la égloga mediante su lenguaje sayagués y las clásicas pullas. Se produce, además, una acumulación de todos los intérpretes al final de la obra

<sup>9</sup> Para Monique de Lope [1987: 133]: «Les huit premières églogues de Juan del Encina... lient une écriture théâtrale précise à une cour particulière, celle du duché d'Albe, à la fin du XVe siècle. Toutes écrites pour être représentées dans une circonstance festive, elles offrent par conséquent un mode du rapport de l'écriture à la fête. Le «premier» théâtre castillan se dessine donc au croisement des lignes projectées à partir de ces coordonnées, la fête et la cour, à leur intersection ou à leur tangente».

para cantar y bailar los villancicos de cierre (incluso en alguna de las representaciones introducirá personajes insustanciales para aumentar el número de voces). También se caracterizará por la brevedad de las obras, construidas mediante un hilo conductor sencillo extraído de la liturgia religiosa, de los juegos de escarnio o de la lírica cancioneril, si bien ya se atisba la búsqueda de nuevos temas y personajes (Verónica, Madalena, Menga, Escudero). Pero sobre todo, caracteriza esta primera producción dramática la pobreza escenográfica de estas representaciones [Oleza, 1984b: 217] con un escenario simple expuesto a través del diálogo (didascalias implícitas al decir de A. Hermenegildo [2011]), que la mayoría de las veces se identifica con las salas de palacio.

En este mismo período de tiempo se representaron en otros espacios cortesanos hispánicos la *Égloga* de Francisco de Madrid y la *Égloga del molino de Vascalón*. Para Miguel Ángel Pérez Priego [2009: 88] la *Égloga* de Francisco de Madrid (compuesta hacia 1495 y escenificada en la corte de los Reyes Católicos ante embajadores italianos) formaría parte del teatro político-alegórico. La obra trata de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y la intervención de Fernando el Católico que acude a defenderla, todo ello bajo una alegoría protagonizada por tres pastores: Evandro, «que publica e introduce la paz», Peligro, que representa a Carlos de Francia, y Fortunado, que encarna a Fernando el Católico e impone la paz. En esta égloga confluyen, según el parecer de Alberto Blecuá [1983], tradiciones literarias que proceden de Virgilio, de la corriente alegórico-política de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de la égloga humanística. La obra se divide en cinco escenas, que, según la tradición virgiliana y humanística, no aparecen en el mismo acto más de dos personajes dialogando. La argumentación dialéctica y retórica desplaza a la acción.

La *Égloga sobre el molino de Vascalón* es una pieza anónima muy breve —poco más de un centenar de versos—; en ella se alude a algún acontecimiento político, social o religioso, que en este caso desconocemos [Pérez Priego, 1990]. Se caracteriza por su sencillez dialógica y su mínima acción.

Poco tiempo después emerge la figura de Lucas Fernández, cuya actividad está vinculada a la Catedral y a la Universidad de Salamanca, así como a la corte de los duques de Alba [Espinosa Maeso, 1923; Hermenegildo, 1975; San José, 2015]. Su labor escénica abarca desde las representaciones pastoriles a las festividades del Corpus.

Su producción dramática salió publicada en 1514, en el volumen *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández Salmantino, nuavemente impresas* (Salamanca, Lorenzo de Liom Dedei, 10 de noviembre de 1514). Se conservan siete piezas: *Comedia de Bras Gil y Beringuella* (632 vv.), *Diálogo para cantar* (157 vv.), *Farsa a cuasicomedia de una doncella, un pastor y un caballero* (633 vv.), *Farsa o cuasicomedia de Prabos, Antona y un soldado* (951 vv.), *Égloga o farsa del nascimiento de nuestro redemptor Jesucristo* (646 vv.), *Auto o farsa del nascimiento de nuestro señor Jesucristo* (630

vv.), y *Auto de la Pasión* (841 vv.), que muy probablemente fueron escritas entre 1496 a 1503, por lo que coincidió en algún momento con las representaciones de Juan del Encina y muy probablemente con las de Gil Vicente, con quien se piensa que tuvo relación (ya que posiblemente estuvieron juntos en las fiestas de las bodas de los reyes portugueses Manuel y María de Aragón en octubre de 1500, en donde se piensa que representó la *Comedia de Gil Bras y Beringuella*). Lo primero que resalta en el listado de sus obras es el título de muchas de ellas, a las que denomina «comedia», «farsa o quasi comedia», «égloga o farsa» y «auto o farsa».

Lucas Fernández introduce estas terminologías de «comedia» y «farsa» por primera vez en el teatro pastoril y en el teatro representado. Para Hermenegildo [1975: 92]:

En Lucas Fernández... hallamos cuatro obras llamadas 'farsa', palabra con la que quiere señalar, en mi opinión, el elemento cómico de cada una de ellas. El elemento cómico son los pastores, incluidos en una pieza dramática religiosa o profana. Estamos aún muy cerca del teatro litúrgico y, siguiendo la tradición, los pastores estaban muy impregnados de sentido bíblico por su participación en la noche de Navidad... De todas formas este término es poco corriente en la época que estudiamos y parece que estuvo limitado, al principio, a Castilla, si aceptamos al pie de la letra lo que dice Villalón en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539): «en las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas».

Miguel García-Bermejo [2008] cree que el nombre de 'farsa' se puede deber al contacto de Lucas Fernández con Gil Vicente, de quien adoptaría este término, tan utilizado por el autor portugués. Para Lucas Fernández *farsa* sería equivalente a representación, pieza teatral, aunque también podría haberle influenciado para el uso de esta denominación la mezcla de estilos rústicos con cortesanos (la combinación de pastores, damas, caballeros, soldados y ermitaños), que no respeta el decoro retórico. Algo similar ocurre con el término *comedia* o *quasicomedia*, que podría designar en Lucas a las obras con final feliz, siguiendo la tradición retórica medieval de los estilos [Pérez Priego, 2005: 137 n.]. Es curioso que en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* únicamente intervengan pastores (personajes poco aptos para la comedia), pero podría deberse a que es una obra de encargo pensada para una fiesta de esponsales (en este caso de la boda de Don Manuel de Portugal y de Doña María, hija de los Reyes Católicos) con lo que el título de 'comedia' cuadraba mucho mejor. Pero incluso así, en el título-argumento en prosa no deja lugar a dudas sobre el estilo: «en lenguaje y estilo pastoril».

Lucas Fernández sigue a Juan del Encina tanto por los personajes que intervienen como por la acción dramática (con entradas y salidas bruscas de escena; personajes que anuncian y preparan a los que van a entrar, finales abruptos, etc.). Los diálogos están

demasiados ligados a la tradición lírica cancioneril, e incluyen multitud de didascalias implícitas para marcar la acción y el espacio [Hermenegildo, 1986], e incluso mediante citas directas de obras y personajes encinescos. Pero Lucas Fernández modelará la figura del pastor con peculiaridades que se reproducirán en los introitos naharrescos y en los entremeses del teatro posterior, como son el mostrar sus habilidades rústicas y linaje mediante una complaciente autoburla [Hermenegildo, 1977]<sup>10</sup>. En las representaciones religiosas de la Catedral muestra una mayor complejidad escénica, posiblemente al escenificarlas en la capilla de Santa Catalina, —lo que le relacionaría con la forma de representar de Gil Vicente cuando preparaba sus montajes escénicos en hospitales e iglesias—, en los que incluía tabladros, cuadros pictóricos, tapices, etc., configurando así un espacio ritualizado mucho más desarrollado [Framiñán, 2006; San José, 2015].

Entre la primera y la segunda producción dramática en Italia de Juan del Encina se continúa representando obras de encargo para la celebración de bodas en Castilla. La *Égloga interlocutoria, graciosa y por gentil estilo nuevamente trovada*, de Diego de Ávila, fue compuesta probablemente en 1509 para la fiesta de esponsales entre Elvira, hija del Gran Capitán, y el Condestable de Castilla Bernardino de Velasco [Crawford, 1937: 77]. Mediante un diálogo sencillo y grotesco, los pastores Tenorio y Turpina comentan los preparativos de su boda, una «escenificación grotesca, caricatural, de unas costumbres campesinas, escenificación hecha ante un público no campesino sino aristocrático, para quien el objeto contemplado es motivo de diversión y de burla» [Hermenegildo, 1990: 78].

Muy similar es la *Égloga hecha por Salazar de Breno y otros tres pastores compañeros suyos*, representada en 1511 para celebrar las bodas de Juan de la Cerda con María de Silva y Toledo, que expone los amores de Breno por la pastora Silvana (que simboliza a María de Silva), cuando aparece el pastor Cerdano (Juan de la Cerda) con su perfecto árbol genealógico, quien saldrá triunfante de la recuesta amorosa.

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, en *Égloga o farsa del Nacimiento*, el pastor Bonifacio mostrará todo un repertorio de sus cualidades rústicas en la primera escena, y posteriormente el linaje e historia de su madre, con características un poco celestinescas, ya reparado por J. Brotherton [1975: 13]:

Sabe legar, deslegar,  
haze cient mill bebedizos  
para bienquerencias dar.  
También sabe en cerco entrar;  
sabe de agüero y de hechixos,  
sabe de ojo y aun de estrella  
y es dauina.  
Grolia habrás de conoscella.



La *Égloga* incluida en la *Cuestión de amor* (1513) es una pieza en clave que recrea la corte de Nápoles, en la que los propios nobles de la novela se mudan de nombre y se disfrazan de pastores. En esta égloga se insertan bastantes ingredientes de la tradición amorosa italiana: el Amor todopoderoso, la espiritualidad en la relación amorosa, etc. Como propone Joan Oleza [1984b: 217], el «predominio absoluto de la palabra, la sobriedad de recursos escénicos, la escasez de movimiento... el gusto por la temática amorosa... son los elementos básicos de un espectáculo en que lo fundamental es la convocatoria de los cortesanos al juego literario de salón».

Pedro Manuel Jiménez de Urrea, noble aragonés, intenta imitar a los grandes poetas castellanos, sobre todo a Juan del Encina, a quien emula incluso con el título y la edición de sus obras impresas bajo el nombre de *Cancionero de todas las obras de Don Pedro de Manuel de Urrea nuevamente añadido* (Toledo, 1516); en esta edición incluye las seis églogas al estilo pastoril. Quizás, el elemento más innovador de su producción dramática sea la ampliación de personajes y situaciones procedentes de la *Celestina*, de la que había versificado un tercio del primer acto en la *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, publicada en su primera edición del *Cancionero* en 1513 [Canet, 1993]. Así, en la *Égloga llamada nave de seguridad* aparece un médico, que recuerda al Erasístrato, citado en el primer acto de *Celestina*, el cual para curar del desmayo al pastor Benito hace traer a su amada, y cuando oye su voz vuelve en sí. En la *Égloga tercera*, el pastor Pascual descubre que su amigo ha contratado los servicios de una alcahueta, que se define como «hermana de Celestina». Pero sus églogas no llegan a aprovechar las situaciones dramáticas y los pastores, si bien imitan los de Encina, no modelan literariamente su lenguaje sayagués ni tampoco saca partido a las escenas burlescas. Pero al menos fue un intento en la corte de la Duquesa de Aranda de aunar dos tradiciones ya consolidadas: la de la *Celestina* con la pastoril de Encina y Lucas Fernández, ampliando enormemente el repertorio de personajes de la tradición bucólica mediante alcahuetas, rufianes, casamenteros, médicos, etc. [Vázquez Melio, 2012: 209; Maire Bobes, 1998: 67].

La evolución de la égloga profana pastoril tuvo lugar, sobre todo, en la segunda etapa de Juan del Encina en Roma con la *Égloga de Cristino y Febea*, la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la de *Plácida y Victoriano*. Para Alfredo Hermenegildo [1990: 37], Encina transforma en estas obras al pastor grosero para dar paso a figuras más delicadas en su concepción: «Son personajes que, arrastrados por el amor, viven las peripecias que Venus y Cupido les imponen». Estas églogas reproducen tres formas de exhibir la teoría del amor. En la *Égloga de Cristino y Febea* se dramatiza «la primacía del amor profano sobre el amor ascético, del eros sobre el ágape, dejando de lado la realización de la vida monástica para el momento en que el ser humano alcanza la edad venerable de cien años» [Hermenegildo, 1990: 39]. Encina experimenta motivos paganizantes y mitológicos procedentes de la tradición italiana —como la utilización relevante de dioses

paganos: el dios Amor y la ninfa Febea—, pero conservando la estructura de sus églogas castellanas anteriores [Heugas-Lacoste, 1987: 151]. Es una obra breve de 631 versos en la que participan cuatro personajes, dos pastores, Febea y el dios Amor. El espacio es unitario sin especificaciones escenográficas, y posiblemente en su representación en las cortes romanas podría haberse utilizado algún decorado pintado, cortina o tapiz, que encarnara una montaña, una ermita y una aldea [Sánchez Hernández, 2015b: 642].

La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* es la que ofrece aspectos más claros de imitación italiana. Su fuente podría ser la égloga *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo [Crawford, 1916]. Para Miguel Ángel Pérez Priego [1996: xxviii]:

Encina ha conseguido dar una mayor complejidad dramática al argumento más bien lírico del modelo. Ha elegido para su inspiración una égloga trágica, menos frecuente todavía entonces que la égloga con final feliz, y ha sabido poner en escena la figura del pastor doliente, desconsolado y suicida, que tendrá larga descendencia literaria; ha ampliado las posibilidades teatrales aumentando el número de personajes e introduciendo animados episodios de debate dialéctico o potenciando el monólogo; y ha preferido certeramente el verso de arte mayor, acorde con el argumento trágico y el asunto elevado.

Incluso con este final trágico, por el que se la ha catalogado como la primera tragedia hispánica, Encina mantiene a sus pastores con su lenguaje sayagués y sus escenas cómicas independientes, que hacen de contrapunto a las situaciones tristes de los amantes, lo que quizá convierte esta égloga trágica en tragicómica, como ya había marcado el rumbo la *Celestina*. La obra consta de 705 versos de arte mayor, al ser el asunto trágico, pero únicamente intervienen 3 personajes.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano*,<sup>11</sup> representada con toda probabilidad en la casa del cardenal Arborea en 1513 en presencia de Federico Gonzaga, también exhibe alguna influencia italiana. El propio Encina la califica como «comedia» en sus versos iniciales —y yo la calificaría como uno de los primeros intentos de comedia urbana por sus personajes ciudadanos y amantes cortesanos—. Lo primero que resalta en este texto es su «introito» inicial, que lo diferencia de toda su producción anterior; lo declama el pastor Gil Cestero a la manera de los introitos de Torres Naharro, en donde el pastor burla de su linaje familiar e introduce posteriormente la temática o argumento de la comedia, así como la petición de silencio:

---

<sup>11</sup> Se conocen en la actualidad dos ediciones sueltas de la obra, una procedente de las prensa burgalesas de Alonso de Melgar de 1518-20 y otra de la biblioteca del Arsenal en París, abreviada, sin el Introito de Gil Cestero, que hace pensar a Françoise Maurizi [1996] que sigue una edición anterior, posiblemente de Fadrique Biel.

Y así acaba esta *comedia*  
 con gran plazer y consuelo.  
 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!  
 [Pérez Priego, 1996: 919].

La obra consta de 2580 versos e intervienen 9 personajes, entre ellos dos dioses: Venus y Mercurio. Es la obra más extensa de Juan del Encina y la que más personajes incorpora, incluso dioses, ya experimentados en su égloga de *Cristino y Febea*, pero sobre todo mediante el perfeccionamiento del prototipo de dama noble que evoca a la Fiammetta boccacciana o la Fiometa del *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores, capaz de mostrar el alma femenina en su sufrimiento amoroso [Guirao, 2015: 525]. Me interesa resaltar la apreciación de Miguel Ángel Pérez Priego [1996: xxxix] de que si bien es la égloga mejor elaborada, sin embargo ya no tendrá continuidad:

La construcción estructural de «comedia», con final feliz, gracias al recurso del *deus ex machina* con la intervención de Venus y Mercurio, así como la ambientación urbana de la acción y el comportamiento paganizante de los amantes (el suicidio, la oración sacro-profana, el infierno que ha conocido Plácida, etc.) al igual que la presencia de motivos celestinescos en la escena de Fulgencia y Eritea, son elementos dramáticos que denuncian nuevos influjos y una nueva búsqueda en el teatro enciniano, que, sin embargo, ya no tendrá continuidad.

Se cree que esta obra fue escenificada en una de las salas del palacio de Jacobo Serra, natural de Valencia y arzobispo de Arborea. Para Teresa Ferrer [2004], el espacio inicial alude a una calle y a la casa de Flugencia, en la que se hace necesaria la utilización de un plano superior, la ventana, desde donde habla a Vitoriano. Posteriormente entra Plácida en escena. El espacio representado a partir de ahora y hasta el final será un lugar al aire libre, un «valle», compuesto por una fuente, junto a la cual se suicida Plácida, y una arboleda y floresta donde se duerme Suplicio. Por otro lado, para la aparición en escena de Mercurio pudo utilizarse en la representación maquinaria aérea, pues mientras Venus sólo «aparece», Mercurio llega desde el cielo, según se indica en el Argumento. Observa Teresa Ferrer [2004] que:

Con esta temprana etapa de experimentación de la pastoral italiana converge la *Égloga de Plácida y Vitoriano* desde la fluctuante denominación (Gil Cestero en el prólogo le da nombre de comedia) hasta la conjunción de espacios teóricamente contrapuestos (la calle ante las fachadas de unas casas como lugar de encuentro típico de la comedia, por un lado, y, por otro, el arcádico espacio al aire libre, cuyos elementos recuerdan el escenario de la *sátira* tal y como lo teorizarían los seguidores de Vitrubio como Alberti, Prisciano o Serlio, con sus árboles, selvas, grutas, montaña, fuentes y flores.

Queda perfectamente demostrado que esta égloga es la más elaborada en cuanto a escenario, movimiento escénico y atrezzo (numerosos efectos escenográficos, decoración sonora —sonecillos de rabel o caramillo—, villancico final, sones de gaita para danzar, Plácida se desnuda ante una fuente y cuando resucite se volverá a vestir, etc.) [Pérez Priego, 1995: 123-125], sin embargo no gustó mucho ni a italianos ni a españoles, según el parecer de Stazio Gadio en una carta dirigida al duque de Mantua, padre de Federico Gonzaga, asistente a la representación [Arróniz, 1969: 43; Cruciani, 1983: 363; Heugas-Lacoste, 1987: 151; Pérez Priego, 1995: etc.]. No agradó probablemente por la mezcla de estilos: espacio urbano con personajes ciudadanos y cortesanos e incluso prostibularios celestinescos junto a un lugar bucólico con dioses y pastores, todo ello con un final feliz gracias al recurso del *deus ex machina* con la intervención de Venus y Mercurio. Una amalgama de recursos aglutinados en un mismo texto frente a un público acostumbrado a las declamaciones de las comedias latinas y eruditas y a las églogas clásicas italianas con gran aparataje escénico, pero que mantienen el decoro retórico de los estilos. Como propone Pérez Priego [1995: 119], «no le cuadraría mal el título de «eglocomedia» que había experimentado en Italia Pietro Corsi ofreciendo a sus espectadores un nuevo género teatral»<sup>12</sup>.

## LA COMEDIA

¿Qué sucedió en Europa para que se produjera el cambio hacia la comedia representable que se impuso en Italia y España, relegando las otras fórmulas dramáticas a un segundo plano?

Para mí fueron una serie de circunstancias alrededor del mundo intelectual y universitario las que generaron el teatro moderno. En primer lugar, la imprenta, que permitió la lectura de los textos de la comedia latina con sus comentarios, que serán cruciales

---

<sup>12</sup> Pietro Corsi representó su *Eglocomedia* en 1509 ante Julio y sus cardenales; expone en su prólogo las razones del nombre elegido: «heic nunc non Ecloga, non Comoedia, / non Tragoedia sunt et non Tragicomedia, / sed Eclocomoedia agitur» [D'Ancona, 1891: II-78].

para el desarrollo del teatro representable posterior. No se puede entender la preceptiva dramática de Torres Naharro sin los *Praenotamenta terentii* de Jodocus Badius Ascensius [Vega, 1995; Vélez-Sainz, 2013]. En segundo lugar, las representaciones de la comedia latina y humanística en el seno académico y universitario [Framiñán, 2002 y en prensa] configurando así un público teatral conocedor de los mecanismos dialógicos del *sermo humilis* y de la temática amorosa como motor de la acción. En tercer lugar, el descubrimiento y puesta en circulación del libro *De Architectura* de Vitrubio (impreso en Roma en 1486), que propiciará la pintura en perspectiva utilizada posteriormente en el diseño de decorados por los llamados arquitectos escenógrafos y pintores: Donato Bramante, Giorgio Vasari, Serlio (padre e hijo), etc. En cuarto lugar, la nueva cultura humanística, que afecta de lleno a la clase nobiliaria y eclesiástica, cuyos miembros pugnarán por incorporar a su séquito aquellos intelectuales más reconocidos para que les escriban sus cartas latinas, pero también para que compitan organizando espectáculos, entre ellos los teatrales, dándoles cuantos recursos necesiten para conseguir al mejor pintor y/o arquitecto para que diseñe los escenarios en perspectiva, la compra de atrezzo, etc. Finalmente, y en quinto lugar, la edición de la *Celestina*, traducida al italiano, francés y alemán en épocas muy tempranas, que bajo su fórmula de *Tragicomedia* dio temas, argumentos, motivos, diálogos y personajes perfectamente contruidos al teatro posterior [Pérez Priego, 1991, 1993, 1999].

Muchos de estos factores concurren en Torres Naharro; para mí, el principal autor-representante de este periodo. Pocos datos fiables tenemos sobre su vida, aunque sabemos que llegó a Italia en 1508; entró al servicio del cardenal Julio de Médicis y posteriormente de Bernardino de Carvajal; representó varias comedias ante los cardenales y el propio Papa: la *Comedia Tinelaria*, en casa de los Médicis, la *Comedia Soldadesca* en un banquete de corte en 1513, la *Comedia Jacinta* en 1514 muy probablemente ante Isabella d'Este en las fiestas celebradas por su visita a Roma, y la *Comedia Trofea*, con ocasión de la llegada del embajador portugués el mismo año. En 1517 se traslada a Nápoles, y entra al servicio de Fernando de Ávalos, duque de Pescara, a quien dedica su *Propalladia*, recopilación en la que incluye ocho de sus comedias y el Prohemio (la primera preceptiva sobre la comedia europea) [Vélez, 2013: 20-23; Oleza, 2004].

No quiero reiterar aspectos muy conocidos del Prohemio y de la división de las comedias en *a noticia* y *a fantasía*. Sin embargo, sí que me interesa resaltar el salto cualitativo que dio el pacense al incorporar muchas de las reflexiones sobre la comedia que recientemente había publicado Badio Ascensio en Francia. En la Edad Media el concepto de «comedia» estaba desprovisto de connotaciones dramáticas o teatrales. En general, se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas (unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo), caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo

humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz [Pérez Priego, 1978: 152]. Este planteamiento del «estilo cómico», que arranca de Diomedes y su *Ars grammatica* y de la *Rhetorica ad Herennium*, es adoptado por la mayor parte de los tratadistas medievales con pequeñas modificaciones o variantes [Canet, 1993]. Sin embargo, las diferentes ediciones de las obras terencianas con sus comentarios, sobre todo las realizadas por Badio Ascensio en diferentes imprentas francesas, tuvieron una amplia repercusión europea con multitud de ediciones en pocos años. Para Badio Ascensio, la «comedia es una representación en la que se muestra la vida de personas comunes, de padres y de hijos de familia, cómo deben vivir entre sí y no tiene un inicio alegre sino más bien el final» (cap. IV)<sup>13</sup>.

En cuanto a la escena y el proscenio, Badio habla del libro *De Architectura* de Vitrubio, e indica que: «la de la comedia, por su parte, se debe hacer a semejanza de las casas particulares... y la escena de la sátira antigua, en cuyo proscenio actuaban los sátiros, debe adornarse con grutas, montes y árboles...» (cap. IX).

Pero será sobre todo a partir de su cap. X —donde diserta sobre personajes y vestuario— y el XI —referido a la ornamentación y el proscenio—, cuando realmente desentrañe los cimientos de las representaciones romanas y de la comedia erudita. Dice el humanista francés:

Los personajes que intervienen en la comedia, esto es, aquellos sobre cuyas acciones se basa la comedia, son padres o madres de familia, también hijos; las hijas no intervienen cuando son desconocidas; también soldados, prostitutas, esclavos, esclavas, proxenetas y parásitos. Plauto y otros comediógrafos latinos, como también griegos, introdujeron incluso personajes ficticios de dioses y diosas para narrar el argumento... Había cortinas como los tapices que se hacen ahora a miles en Flandes... En la propia escena se encontraban unas casas con unos carteles que indicaban sus propietarios; más atrás unos telones o sutiles cortinas tras las que se ocultaban los actores y de las que salían los intérpretes...

En los capítulos siguientes delibera sobre los «tipos de comedia, miembros de la comedia, partes de la comedia, el prólogo y sus tipos, la adecuación de los personajes y la adecuación del contenido». Badio (en el cap. XXI) expone las bases retóricas de la verosimilitud, indispensable para la «comedia nueva»:

Para la adecuación del contenido es necesario que todo lo que se dice sea verosímil, factible, esté adaptado a los personajes y sea congruente con el género del poema...

---

<sup>13</sup> Sigo la magnífica traducción realizada por José Manuel Ruiz Vila de los *Praenotamenta Terentii*, incluida como II apéndice en [Vález-Sainz, 2013: pp. 995-1082].

eso explica que en la comedia normal y corriente no haya personajes muy elevados ni formas de expresión altisonantes como en los poemas épicos o en las tragedias, porque la comedia trata la suerte de personas comunes en las que no hay grandes dilemas; no resultaría adecuado añadir muertes desdichadas o tremendas desgracias...

Pero sobre todo será en el capítulo XXIV donde dé las claves sobre la moralidad de las obras y la temática que deben tratar:

Los escritores de teatro pretenden ambos aspectos, y en especial los comediógrafos. En efecto, son útiles a la juventud por medio de ejemplos lo arriesgado que resulta verse envuelto en locos amoríos, no obedecer a los padres, dilapidar el dinero, organizar fiestas, no trabajar, beber y llevar a cabo este tipo de vicios... Deleitan a los espectadores más toscos con las bromas y los gestos de los actores, deleitan a los más avisados con múltiples enredos, deleitan a los sabios con una sabia distribución, una buena elaboración y una adecuación bien conseguida. Entonces, la finalidad de la comedia radica en hacer buenas las costumbres humanas; en segundo lugar, en gustar a gobernantes y público; en tercero, en conseguir un módico provecho... Las comedias se leen por varias razones: unos, por la elegancia y propiedad de su lenguaje, aspecto en el que Terencio se lleva la palma; otros, por la profundidad de sus aseveraciones; otros, por lo edificante que resulta para la moral; otros, por el final feliz de tantos enredos...

Si trasladamos estos preceptos a las comedias de Torres Naharro, me refiero a las clasificadas por él como 'a fantasía', podemos comprobar cómo cumplen prácticamente todos los preceptos y podemos entender desde estas reflexiones de los *Praenotamenta* la decadencia en las tablas de las églogas pastoriles que escenificaban relaciones amorosas bucólicas, extraídas de la lírica cancioneril, tan del gusto de una clase nobiliaria añeja, que todavía seguía anclada a la cortesía. No es de extrañar que las églogas de Juan del Encina se publiquen en su *Cancionero* como un elemento más de su producción poética. Sin embargo, otro público ha nacido en el seno de la universidad y en las cortes humanísticas, conocedor de las obras terencianas y plautinas, de la comedia humanística, pero sobre todo de la *Celestina*, de *I suppositi* y la *Cassaria* de Ariosto, de la *Calandria* del cardenal Bernardo Dovizi de Bibbiena, etc., todas ellas escritas en prosa (aunque años después se reescribirán algunas en verso para su puesta en escena), en las que se dan temáticas y enredos que satisfacen al nuevo público polivalente ciudadano. Sólo faltaba la traslación de estos planteamientos amorosos sensuales y de sus personajes a la comedia representable, manteniendo el final feliz reclamado por Diomedes, Horacio, Cicerón, Badio, etc.

Lo que realmente diferencia a Torres Naharro de los otros autores (incluso los que representaron sus obras en las cortes italianas, caso de Ariosto o Bibbiena), es su cono-

cimiento profundo del teatro, de la práctica escénica. Por ejemplo, en su primera obra y la única religiosa, el *Diálogo del Nacimiento* (1504), que entronca con la producción de Juan del Encina, incluye ya un «Introito y argumento» realizado por pastores, que será parte indispensable de toda su producción posterior y elemento a imitar por todos los autores de la comedia urbana de la primera mitad del XVI [Canet, 1991]. Pastor que muy probablemente escenificaría el propio Naharro<sup>14</sup>, versado en su lengua artificiosa y que podría haber representado en la península Ibérica. Pero como conocedor de la nueva preceptiva dramática humanística, que sigue y aplica, no puede incluir este personaje rústico en el interior de la ‘nueva comedia’, por lo que le relega al introito. Como comenté en otro trabajo [Canet, 2001: 31]:

...el pastor (imaginamos que saldría con su traje específico) saluda mediante fórmulas arcaicas y pastoriles, muchas veces en forma de juramento o mediante exclamaciones continuadas, y hace reclamo de sí para obtener la atención y el silencio del auditorio, saludando y gritando a la gente de la sala como si fueran sus congéneres (al igual que lo hacía Juan del Encina al comienzo de sus *Églogas II y VII*), y provocando así la risa inmediata del público. Además, la temática de estos introitos, en la mayoría de los casos relativa a la autoburla o degradación de un comportamiento amoroso casi animalizado, produciría el contraste humorístico y ridículo frente a la acción amorosa dramatizada posteriormente entre dos jóvenes nobles.

Este es el elemento clave de la comedia renacentista, el amor, pero no el dios Amor que hiere con sus flechas irremediablemente, sino el deseo sexuado. Se ha hablado mucho del erotismo de la comedia renacentista [Ferrer, 1990], pero yo asimilaría esta pasión entre jóvenes con el arte de amar ovidiano y con la enfermedad del amor, de ahí la cantidad de remedios que ofrecerán criados y amigos a los galanes para que abandonen sus deseos, que en la mayoría de los casos contravienen la moral vigente. En buen número de comedias se exhiben casos de estupro (como en la *Celestina* y otras comedias humanísticas); en otras —las que imitan a las latinas y las que toman como argumentos las *novelle*—, se describen los engaños a prostitutas y esclavas para gozar sexualmente de ellas y también relaciones amorosas adulterinas con maridos cornudos y malcasadas; si bien en algunas cuantas podrá incluirse el matrimonio (secreto o no) como final feliz imprescindible<sup>15</sup>. Pero todo ello dentro de esa moralidad especial de la comedia [Canet,

<sup>14</sup> En la *Comedia Tinellaria*, el recitado del introito aparentemente es el propio autor, cuando dice: «Hasta aquí por excelencia / me sirvió la suerte mía, / que me condujo en presencia / de tan alta compañía. / Ciertamente, / servir a tan noble gente / no ha sido mal pensamiento, / si el servicio es conveniente / con tanto merecimiento...» [.....].

<sup>15</sup> Los textos de Encina, Naharro, Huete, etc., que fueron incluidos en el *Índice de libros prohibidos* por la Inquisición a partir de 1559 no fueron censurados por su erotismo, sino por presentar a religiosos y ermitaños dignos de burla.



1995], tanto humanística como renacentista, que ya proponía Badio Ascensio: «En efecto, son útiles a la juventud por medio de ejemplos lo arriesgado que resulta verse envuelto en locos amoríos, no obedecer a los padres, dilapidar el dinero, organizar fiestas, no trabajar, beber y llevar a cabo este tipo de vicios», que es en definitiva lo que hacen la mayoría de los galanes masculinos.

En la *Comedia Serafina* (con 2537 vv.), una de las primeras obras «a fantasía» del autor extremeño, se teatraliza un triángulo amoroso, o mejor aún, un caso de bigamia (el único caso que conozco en obras teatrales de este periodo). El argumento se resume en un joven galán tarambana, Floristán, quien se casa secretamente con la valenciana Serafina para gozar de ella y a la que abandona inmediatamente después para volver a Italia —donde contraerá nupcias con Orfea por decisión paterna—, el cual se ve en la tesitura, cuando Serafina decide ir a buscarle, de matar a una de las dos para no cometer bigamia, por lo que pide consejo al ermitaño Teodoro. Todo se resolverá con la llegada del hermano de Floristán, que casará con Orfea, y se anulará el matrimonio al no haberse consumado. Se reproducen y se escenifican cuestiones de amor del *Filocolo* de Boccaccio, pero en este caso se exhibe un amor pasional entre Serafina, dama cortesana, y Floristán, galán jugador, ladrón, inconstante, traidor, mujeriego, etc., que goza sexualmente de la muchacha valenciana mediante la argucia del matrimonio clandestino. Por su parte, la italiana Orfea es descrita como la perfecta dama de los manuales de educación cristianos, por lo que será recompensada mediante el casamiento con Policiano, el hermano rico, gentil y excelente caballero [Canet, 2011].

La *Comedia Himenea* (1698 vv.), es quizás la que más relación tiene con la comedia humanística y la que más atención ha recibido de la crítica, puesto que incluso se la ha relacionado con el tema del honor. De la *Celestina* toma la trama amorosa entre Himeneo y Febea; un galán que pena de amores por su dama, que contrasta con las relaciones pasionales de los criados Boreas y Doresta [Pérez Priego, 1991]. En este caso, el enamorado no es tan pasivo como Calisto, pues será quien tome la iniciativa de rondar bajo la ventana de la dama e incluso contrate músicos para que le canten y conceda posteriormente a escuchar sus razones. El hermano de Febea, el Marqués, cree que han mancillado su honor, por lo que intentará matar a Himeneo y también a Febea, hasta llegar al desenlace final, en donde la muchacha relata que se ha casado con Himeneo de palabra, con lo que su hermano aceptará la boda entre los jóvenes.

Dejo de lado las comedias «a noticia» y también la *Comedia Trofea* y la *Comedia Jacinta*, obras de encargo que no entrarían en ninguno de los dos apartados descritos por el autor extremeño. En la primera de ellas, escrita con ocasión de la visita del embajador de Portugal al castillo de Sant'Angelo para anunciar que el rey portugués había conquistado las Islas Molucas, aparecen figuras alegóricas, caso de la Fama, alabando las virtudes del monarca y, posteriormente, Apolo para predecir el futuro del príncipe,

todo combinado con pastores que darán el toque humorístico. La segunda, redactada probablemente para celebrar la visita de Isabella d'Este a Roma, presenta una trama minúscula: la dama Divina manda a su criado que desvíe a su casa a tres caballeros, que debatirán con ella para casarse, pero que no será más que una excusa de alabanza de la hermosura e inteligencia de la propia dama Divina. Tampoco incluyo aquí análisis más extensos sobre la *Comedia Calamita*, publicada por primera vez en la edición de la *Propalladia* de 1526, y la *Comedia Aquilana*, estampada en una edición suelta de 1520 y en las reimpresiones de la *Propalladia* de 1526 y 1533, por ser posteriores a las fechas de estas Jornadas.

Para finalizar me interesa resaltar que Torres Naharro es un hombre de teatro, conocedor de los mecanismos de la puesta en escena, y por tanto, a partir de su dominio de las églogas encinescas, de sus lecturas de las obras terencianas con sus comentarios, sobre todo de los *Praenotamenta terentii* de Badio Ascensio, de las comedias humanísticas, entre ellas *Celestina*, pero sobre todo por la experiencia que da el pisar las tablas para representar, es capaz de construir comedias extensas (entre los 1600 a 2500 versos) que siguen los preceptos de la «comedia nueva», con personajes que mantienen el decoro, con desarrollos dialógicos bien estructurados que generan la tensión necesaria en el espectador al final de cada Jornada (o como sugiere «descansaderos») para inmediatamente hacer entrar a nuevos personajes al inicio de la siguiente para el desarrollo de una nueva acción, relatada ésta mediante soliloquios o monólogos, todo ello en un escenario típicamente terenciano. Esa experiencia que dan las tablas y el asistir de espectador a muchos espectáculos es probablemente la influencia que recibe el autor extremeño de los italianos, pero bajo mi parecer es poca la que elige de los textos que tradicionalmente se han aceptado por la crítica como fuente de sus comedias. Quizás sea al revés, y podamos ver reminiscencias de sus personajes en obras italianas posteriores, caso del Fray Timoteo de la *Madrágora* de Maquiavelo (1518) muy similar al ermitaño Teodoro de la *Serafina*.

Si tenemos en cuenta, además, que las comedias italianas anteriores a 1517 fueron publicadas bastantes años después de su representación escénica, y que las españolas salieron de la imprenta en varias ediciones a lo largo de las dos primeras décadas del XVI, pienso que lo que influyó realmente a Torres Naharro es la tradición textual hispánica y la comedia latina con sus comentarios, y si tuvo cocimiento de obras italianas, fue por asistir a sus representaciones en la ciudad de Roma, que por lo que sabemos, no fueron tantas. Es hora de reivindicar una cultura europea en estos primeros años de siglo, en donde las ideas se trasladaban rápidamente a través de la imprenta y los humanistas viajaban de corte en corte, por lo que no debemos pensar en una inferioridad intelectual de nuestros comediógrafos, y buena prueba de ello fue la *Celestina*, quizás la obra más leída e imitada en Europa —con casi un centenar de ediciones en diferentes lenguas a

lo largo del siglo XVI—, y también la *Propalladia* de Torres Naharro, que sirvió de base para la comedia urbana hasta la llegada de Lope de Rueda y Timoneda.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEGRI, Luigi [1992]: «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx, 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, pp. 21-30.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María [1994]: «Pervivencia a innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.): *Cultura y representación en la Edad Media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, Octubre-Noviembre de 1992*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, pp. 89-99.
- ANCONA, Alessandro D' [1891]: *Origini del teatro italiano*, Turin, 1891, 2 vols.
- ARRÓNIZ, Othón [1969]: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.
- BATTESTI PELLEGRIN, Jeanne [1987]: «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 France-Italie-Espagne, 17-18 octobre 1986, Aix-en-Provence (1987)*, Aix-en-Provence, Université Aix-en-Provence, pp. 57-78.
- BEYSTERVELDT, Antony van [1972]: *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula.
- BLECUA, Alberto [1983]: «La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, II, pp. 39-66.
- BROTHERTON, John [1975]: *The Pastor-Bobo in the Spanish Theatre, Before the Time of Lope de Vega*, London Tamesis Books.
- CANET, José Luis [1991]: «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, pp. 21-42.
- [1993]: *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED, Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI.
- [1995]: «La comedia humanística española y la filosofía moral», en Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, pp. 175-187.
- [2001]: «La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro», *Criticón*, 83, pp. 29-46.

- [2011]: «Los tríos amorosos en las dos comedias *Serafina*», en *La mujer: De los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valencia, Publicacions Universitat de València, pp. 57-68.
- CANET J. L., BELTRÁN, R. y SIRERA, J. L. (coords.) [1992]: *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV: actas del coloquio internacional*, Valencia, Universitat de València.
- CASTRO CARIDAD, Eva y Pilar LORENZO GRADÍN [1993]: «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval II*, Lisboa, Cosmos, pp. 361-373.
- CÁTEDRA, Pedro [1989]: «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en A. Deyermond e I. Macpherson (eds.): *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, pp. 7-18.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham [1916]: «The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38, pp. 218-231.
- [1921]: «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review*, 12, pp. 370-384. Hubo reimpresión en 1962.
- [1937]: *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CRUCIANI, Fabrizio [1983]: *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni.
- DE LOPE, Monique [1987]: «L'Églogue et la cour: essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina», en *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530. Colloque International France-Espagne-Italie, Aix-en-Provence, 6-7-8 décembre 1985*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 133-150.
- DEYERMOND, Alan [1994]: «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en E. Rodríguez Cuadros (ed.): *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música d'Elx, octubre noviembre de 1992*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», pp. 39-56.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo [1923]: «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández», *Boletín de la Real Academia Española*, 19, pp. 386-424 y 567-603. Existe edición electrónica en la Biblioteca Cervantes Virtual: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k976>>.
- FERRER VALLS, Teresa [1990]: «El erotismo en el teatro del Primer Renacimiento», *Edad de Oro*, IX, pp. 51-67.
- [2004]: La «*Égloga de Plácida y Vitoriano*» en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.): *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, I, pp. 505-518. Sigo la

edición electrónica de la Biblioteca Cervantes Virtual: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8p7s5>>.

- FRAMINÁN DE MIGUEL, María Jesús [1987]: «Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: Estado de la cuestión», en *Cuadernos de investigación filológica*, 12-13, pp. 101-116.
- [2002]: «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», en José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (coords.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 3, Editorial CSIC, pp. 1187-1200.
- [2006]: «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630)», *Criticón*, 96, págs. 115-137.
- [2016]: «Prácticas escénicas en el ámbito castellano: 1474-1517», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro* (en prensa).
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. [2008]: «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», *Hápax*, 1, pp. 45-56.
- GUIRAO SILVENTE, Ma Mercedes [2015]: *Los personajes femeninos del teatro medieval en la encrucijada del siglo XV*, Tesis doctoral, UNED.
- HERMENEGILDO, Alfredo, [1975]: *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel.
- [1977]: «En torno a la burla de los linajes», *La Palabra y el Hombre*, 23, pp. 55-65.
- [1986]: «Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández», en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 709-727.
- (ed.) [1990]: *Teatro renacentista. Juan del Encina; Diego de Ávila; Lucas Fernández; Bartolomé de Torres Naharro; Gil Vicente*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral.
- [2001]: *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lérida, Universitat de Lleida.
- [2013]: *Texto, escena y público en el Quinientos español: modelos encadenados, Anejos de TeaPal*. En red: <https://itunes.apple.com/es/book/texto-escena-y-publico-en/id786749344>.
- HEUGAS-LACOSTE, Pierre [1987]: «Un personnage nouveau dans la dramaturgie d'Encina: Plácida dans *Plácida y Vitoriano*», en *La Fête et l'écriture. Théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 151-161.

- KIRBY, Karol B. [1988]: «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», en Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.): *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, pp. 61-69.
- MAIRE BOBES, Jesús [1997]: «Las églogas profanas de Pedro Ximénez de Urrea», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, pp. 45-78.
- [1998]: «Tipología de los villanos en las églogas de Ximénez de Urrea», *Alazet*, 10, pp. 65-77.
- MAURIZI, Françoise [1996]: «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 1033-1042.
- OLEZA, Joan [1984a]: «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en Manuel V. Diago Moncholí (coord.): *Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 9-41.
- [1984b]: «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El universo de la *Égloga*», en Manuel V. Diago Moncholí (coord.): *Teatros y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 189-219.
- [2004]: «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en P. Garelli e G. Marchetti (eds.): *Un 'Hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria Edizioni dell'Orso, pp. 233-248.
- PASTOR COMÍN, Juan José [2016]: «La escritura musical de Juan del Encina: hacia una poética más allá de la palabra», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, (en prensa).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel [1978]: «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «comedia», en *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, pp. 151-158.
- [1990]: «La *Égloga del Molino de Vascalón*: texto y sentido literario», en Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso (coords.): *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, II, pp. 403-416.
- [1991]: «La *Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, pp. 291-312.
- [1993]: *Cuatro comedias celestinescas*, Valencia, Universitat de València-UNED.
- [1995]: «Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en Felipe B. Pedraza y Rafael González (eds.): *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, pp. 115-125.
- (ed.) [1996]: Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro.
- [1999]: «Descendencia teatral de *La Celestina*», *Ínsula*, 633, pp. 24-25.

- [2005]: «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, pp. 137-146.
- (ed.) [2009]: *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra.
- QUIRANTE, Luis (ed.) [1992]: *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx, 1990*, Alicante, Diputación de Alicante.
- RODADO RUIZ, Ana [1995]: «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro (Ciudad Real), Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 25-44.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo [1984]: «La teatralidad pastoril», en Manuel V. Diago Moncholí (coord.): *Teatros y prácticas escénicas I: El quinientos valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, p. 165-187.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.) [1994]: *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música d'Elx, octubre noviembre de 1992*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert».
- SAN JOSÉ LERA, Javier [2015]: «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», *eHumanista*, 30, pp. 41-82.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Sara [2015a]: «Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezzo en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, pp. 235-249.
- [2015b]: «Una égloga «fecha al itálico modo»: la puesta en escena de *Cristino y Febea*», en Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada y Pedro Conde Parrado (eds.): *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12 Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, Col. Olmedo Clásico, pp. 637-645.
- SIRERA, Josep Lluís [1992]: «Diálogos de Cancionero y teatralidad», en R. Beltrán et al. (eds.): *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 351-363.
- SIRERA, Josep Lluís (ed.) [2001]: *Del actor medieval a nuestros días : actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre al 2 de Noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx* (Elx, 28 de Octubre a 2 de Noviembre), Elx : Ajuntament d'Elx.
- VÁZQUEZ MELIO, María [2012]: «La configuración del personaje masculino en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, pp. 207-219.
- VEGA RAMOS, María José [1995]: «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Revista de Filología*, 11, pp. 237-259.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (ed.) [2013]: *Bartolomé de Torres Naharro. Teatro completo*, Madrid, Cátedra.