

## LA ÉGLOGA DRAMÁTICA

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO  
UNED. Madrid

Por la forma dialogada que habitualmente la caracteriza, la égloga posee un alto grado de posibilidades dramáticas. La vieja retórica incluso la catalogaba dentro del género *activum vel dramaticum*, es decir, aquel en que los personajes se expresan sin la mediación del autor. Sin embargo, sólo en determinados momentos de su historia la égloga estuvo unida al espectáculo teatral, fue verdaderamente un género dramático. En Italia, donde la égloga nace nueva con el humanismo y como imitación de la pastoral de la antigüedad, ese paso a la teatralización no ocurre hasta fines del siglo XV, cuando en las distintas cortes se ponen de moda las églogas recitativas, las cuales dan paso hacia 1500 a églogas representadas en escena, como ya ocurre con la *Tirsi* de Castiglione.

En España –también en Francia–, la égloga representada no nace nueva ni en continuidad con la antigüedad, sino que aparece precedida de una tradición pastoril medieval. Por un lado, se cuenta con la larga tradición de la *pastorela*, género lírico de invención provenzal, luego extendido a la poesía gallego-portuguesa y a la castellana, que escenifica en forma dialogada el encuentro y la recuesta de amores entre un caballero y una pastora, serrana o vaquera. Por otro lado, existía la *pastoral navideña*, derivada del drama litúrgico (*Officium pastorum*) y de la escena pastoril que narra San Lucas en su evangelio, que ponía en escena la adoración de los pastores a Cristo recién nacido. Debido seguramente a esa tradición medieval, el surgimiento de la égloga dramática es aquí más complejo. La figura clave en la gestación del género es Juan del Encina, poeta y músico en la corte de los duques de Alba y de los Reyes Católicos y luego viajero en Italia y muy atento a las modas literarias que allí se estaban produciendo.

En sus primeros ensayos dramáticos, desarrollados en el ámbito nobiliario castellano, Encina parte efectivamente de la tradición literaria, reescribiendo la pastoral teatral navideña y experimentando con la representación escéni-

ca de la pastorela. Sus dos primeras églogas “representada[s] en la noche de la Navidad” consisten en la escenificación de un coloquio pastoril entre los pastores Juan, Mateo, Lucas y Marco (es decir, pastores metamorfoseados en evangelistas), que celebran el nacimiento de Cristo, celebración que igualmente repetirá en una pieza algo posterior, de 1498, titulada *Égloga de las grandes lluvias*. El coloquio pastoril lo extiende también Encina a la celebración carnavalesca cortesana y sobre ese esquema construye otras dos églogas seriadas, la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y la *Égloga representada la misma noche de Antruejo*. En la primera, todo gira en torno al motivo de la partida del Duque a la guerra contra Francia y el anuncio final de la firma de la paz, tal como lo comenta un grupo de pastores. La segunda, en un cuadro costumbrista, nos muestra a aquellos pastores en la cena de despedida de Carnaval.

Pero el ensayo más decidido lo llevará a cabo en la recreación dramática de la pastorela, como hace en la *Égloga representada en requesta de unos amores* y en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*. En ambas teatraliza el encuentro del caballero con la pastora, pero lo amplifica en su argumento, haciendo pasar a aquél la prueba de que se convierta en pastor y luego que los pastores se hagan palaciegos<sup>1</sup>. En la primera de las dos piezas, el pastor Mingo corteja a la pastora Pascuala, pero es interrumpido por la llegada de un Escudero, que también requiere de amores a la pastora. Entablan debate Mingo y el Escudero y someten la disputa a la decisión de Pascuala, quien elige por amante al Escudero con la condición de que se haga pastor. Éste accede, y la obra termina con un villancico a cargo de Mingo que, despechado, se duele de su condición. En la segunda égloga, transcurrido un año, continúa el despecho de Mingo y la felicidad del Escudero, convertido ahora en el pastor Gil. Éste, sin embargo, decide finalmente retornar a la vida de palacio, llevándose consigo a Pascuala, así como a Mingo y a su mujer Menga.

Con ese tratamiento argumental, la pastorela ha abierto horizontes hacia la égloga. Abandonando su viejo ropaje de debate amoroso, ha pasado a ser una novedosa ejemplificación del poder y los efectos de Amor, que es capaz incluso de cambiar de estado a las personas, como proclaman los versos del villancico final:

Ninguno cierre las puertas  
si Amor viniere a llamar,  
que no le ha de aprovechar (...)

<sup>1</sup> Mia I. Gerhardt, *Essai d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrecht, Hes Publishers, 1975, ha recordado el ejemplo del *Jeu de Robin et Marion* como pastorela dramatizada, y ha advertido la condición de puro divertimento y fantasía de la obra enciniana, en virtud de esas transformaciones de personajes y esa confusa equiparación social ante el Amor.

Amor amansa al más fuerte  
y al más flaco fortalece,  
al que menos le obedece  
más le aquexa con su muerte (...)  
Amor muda los estados,  
las vidas y condiciones,  
conforma los coraçones  
de los bien enamorados (...)  
Aquel fuerte del Amor,  
que se pinta niño y ciego,  
haze al pastor palaciego  
y al palaciego pastor (...)  
El Amor con su poder  
tiene tal juridición  
que cativa el coraçón  
sin poderse defender.  
Nadie se deve asconder  
si Amor viniere a llamar,  
que no le ha de aprovechar.  
(vv. 513-557)

Decisivo será también, en ese camino, el descubrimiento de las *Bucólicas* de Virgilio, que Encina decide trasladar al castellano, dedicándolas a los Reyes Católicos y al príncipe don Juan y refiriéndolas a los hechos de su reinado: “estas *Bucólicas* quise trasladar trobadas en estilo pastoril aplicándolas a los muy loables hechos de vuestro reinar, según parece en el argumento de cada una”<sup>2</sup>. El resultado es una particular *traslación* que, en virtud de la capacidad alusiva de la égloga, puesta de manifiesto por los comentaristas de Virgilio (Servio, Donato, etc.), bien conocidos por Encina<sup>3</sup>, le permite aplicar la letra virgiliana a su propia época e interpretar, por ejemplo, las alabanzas de Coridón a Alexis en la *Égloga II* como una glorificación del rey de Castilla, o referir la profecía del nacimiento del misterioso *puer* de la *Égloga IV* a los Reyes Católicos y al nacimiento esperanzador del príncipe don Juan<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> “A los muy esclarecidos y siempre vitoriosos príncipes don Hernando y doña Ysabel. Comiença el prólogo en la traslación de las *Bucólicas* de Virgilio, por Juan del Encina”, en el *Cancionero* de 1496, fol. 31r.

<sup>3</sup> Véase Jeremy Lawrance, “La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 101-121.

<sup>4</sup> Así dice el texto: “adonde manifiestamente parece la Sibila profetizar dellos, y Virgilio aver sentido de aqueste tan alto nacimiento, pues que, después dél, en nuestros tiempos avemos

Descubierta la capacidad alusiva de la égloga, Encina pudo dar un nuevo paso en sus representaciones pastoriles, como hace en la *Representación sobre el poder del Amor*, compuesta en septiembre de 1497 para el príncipe don Juan y su esposa Margarita de Austria. La obra, que pone en escena la contienda del pastor Pelayo con la figura alegórica del Amor, que, a pesar de su condición, le hiere implacable con su flecha, es ya una abierta proclamación del poder del Amor sobre todos los estados:

Puedo tanto quanto quiero,  
no tengo par ni segundo,  
tengo casi todo el mundo  
por entero  
por vassallo y prisionero:  
príncipes y emperadores,  
y señores,  
perlados y no perlados,  
tengo de todos estados,  
hasta los brutos pastores.

La pieza ocupa así un lugar muy significativo en la producción enciniana. Con ella, Encina ha extendido el poder del Amor (*Omnia vincit Amor*) también entre pastores. En obras anteriores, el amor era cosa de cortesanos, que sólo en alguna ocasión podían manifestarlo a una pastora y hasta cambiar de estado. Un paso más indudablemente era éste del pastor herido por las flechas de Amor, aunque todavía rústico, ignorante y perplejo ante aquella situación. La ocasión la propiciaba precisamente la figura del príncipe don Juan, que ya había asumido papeles simbólico pastoriles en la citada traslación de las *Bucólicas* (véase, por ejemplo, la VII, donde es identificado con el pastor Danes). Y, sobre todo, porque era ya fama la herida y enfermedad de amor que padecía. Cuando los príncipes llegaron a Salamanca, en medio de los festejos de recibimiento, Encina no tuvo mejor cosa que ofrecerles que esta *Representación* amorosa que, como en toda auténtica égloga, bajo el ropaje pastoril aludía a personajes y sucesos reales, en este caso, con toda probabilidad, a aquellos intensos y llagados amores<sup>5</sup>.

---

gozado de tan crecidas vitorias y triunfos y vemos la justicia ser no menos poderosa en el mayor que en el menor". Sobre la traslación de Encina, pueden verse: Marcial José Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 44-55; Alberto Blecua, "Virgilio en España en los siglos XVI y XVII", en *Studia Virgiliana*, Actes del VI Simposi d'Estudis Clàssics, Universidad Autònoma de Barcelona, 1985, 61-77; Jeremy Lawrance, *art. cit.*

<sup>5</sup> Sobre la figura del príncipe don Juan, pueden verse ahora: Miguel Ángel Pérez Priego, *El príncipe don Juan, heredero de los Reyes Católicos, y la literatura de su época*, Madrid, Univer-

Como vemos, la máscara teatral del pastor, convertido en protagonista del universo literario enciniano, resulta una eficaz fórmula de representación del ritual cortesano (fiestas navideñas, festín carnavalesco, pastorela, recibimientos reales) y uno de los más fecundos hallazgos de su obra. El mundo pastoril, primitivo, idílico, resultaba además el más adecuado para retratar los ideales y aspiraciones de aquella sociedad cortesana, constituida por una nobleza aristocrática retirada al ejercicio de las “artes de la paz” y tutelada por el poder absoluto de la monarquía de los Reyes Católicos, puesto que el nombre de pastor es “el más conveniente al estado real” y a aquella monarquía<sup>6</sup>.

Por lo demás, el prestigioso manto pastoril virgiliano permitía a Encina recubrir y justificar perfectamente sus obras a la hora de publicarlas, como afirma en el proemio de su *Cancionero*: “pues si bien es mirado, no menos ingenio requieren las cosas pastoriles que las otras, mas antes yo creería que más”. Sus ensayos dramáticos pastoriles son así legitimados y autorizados, y pueden recibir el mismo nombre de *églogas* que los gramáticos y comentaristas habían dado a las obras de Virgilio. Con él aluden a su remota y protectora filiación, al estilo humilde que las caracteriza en la tradición retórica (lo que justifica a su vez el uso intenso y generalizado que hace Encina del habla rústica, sayaguesa) y a su adscripción al género *activum* o *drammaticum*, en el que asimismo las habían instalado la retórica y los comentaristas<sup>7</sup>.

El modelo rústico de égloga que hasta aquí ejercita Encina, estimulado por la propia tradición pastoril medieval y, en cierto modo, por los comentaristas virgilianos y por su propia interpretación de las bucólicas del mantuano, dará paso en su obra posterior, luego de su viaje a Italia hacia 1499, a un modelo bucólico más culto y elevado, aunque nunca alejado del todo de la raíz tradi-

---

sidad Nacional de Educación a Distancia, 1997; Ángel Alcalá y Jacobo Sanz, *Vida y muerte del príncipe don Juan*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.

<sup>6</sup> Desde este punto de vista, nada tiene que ver el mundo pastoril enciniano con la vieja alegoría de las *Coplas de Mingo Revulgo*. En éstas la ficción pastoril sirve para denunciar de manera oblicua la sociedad y el mal gobierno de la época. En Encina, lo pastoril es una imagen armónica de la sociedad en que vive y una exaltación de la monarquía de los Reyes Católicos.

<sup>7</sup> Diomedes, en su *De arte Grammatica*, lib. III, establecía tres géneros de poemas (activo o imitativo, narrativo o enunciativo y común o mixto), y definía y ejemplificaba el *activum* o *drammaticum* con la bucólica IX virgiliana: “*Poematis genera sunt tria, aut activum est vel imitativum, quod graeci dramaticum vel mimiticon, aut enarrativum vel enunciativum, quod graeci exegiticon vel apologiticon dicunt, aut commune vel mixtum, quod graeci chinon vel michton appellant. Drammaticum vel activum est in quo personae agunt solae sine ulla poetae interlocutione, ut se habent tragicae vel comicae fabulae, quo genere scripta est Bucolicon ea cuius initium est ‘Quo te, Moeri, pedes?’ [Buc., IX]*”. Y el comentarista J. Badio Ascensio, en sus *Praenotamenta*, lo hacía con la primera bucólica: “*Aut enim activum vel imitativum est, quod greci dramaticum appellant, in quo persone loquentes introducuntur sine poete interlocutione, ut sunt tragoedie et comedie et mimi, quo genere scripta est egloga prima, scilicet, ‘Tityre, tu patulae’*”.

cional. De la variedad representada en las cortes italianas en las primeras décadas del siglo XVI, el modelo que más interesó a Encina fue el de la égloga trágica y desenlace fatal, como la *Egloga di Flavia*, de Filenio Gallo, en la que el pastor Fileno es impulsado a suicidarse al creer que su amor por Flavia no es correspondido, o la *Egloga de Tirsi e Damone*, de Antonio Tebaldeo. Es ésta una égloga muy característica del género, de inspiración clasicista, tema amoroso, en tercetos y de corta extensión (doscientos cincuenta y un versos), cuyo argumento es el siguiente: el pastor Tirsi pregunta a su amigo Damone la causa de su llanto y aflicción, pero éste quiere sufrirla en soledad y le ruega que nada pregunte. Tirsi, ante la actitud de su amigo, decide marcharse a cuidar el rebaño. Cuando Damone queda solo, invoca decidido a la muerte, ya que Amarili no ha querido dar oídos a sus requiebros y galanteos. Se clava un puñal en el pecho y, mientras agoniza, se despide de su rebaño que queda ahora sin pastor y, con el último aliento, perdona todavía la crueldad de Amarili. Tirsi regresa conturbado y contempla a Damone tendido en el suelo sobre un charco de sangre con un puñal clavado en el corazón. Lloro amargamente su muerte y se lamenta por no haber permanecido a su lado. Luego, cuidadosamente, prepara el cuerpo para darle sepultura y compone un epitafio para la tumba<sup>8</sup>.

De las piezas que ahora escribe Encina, es la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* la que ofrece aspectos más claros de imitación italiana, ya que se inspira directamente en la égloga de Tebaldeo, que acabamos de citar. Su argumento es muy semejante al de la obra del italiano: Fileno quiere contar sucesivamente sus penas por Zefira a Zambardo, pastor zafio y grosero, y a Cardonio, con quien debate sobre el amor y sobre las virtudes y defectos de las mujeres. Fileno quiere estar a solas con su penar y comienza un sentido monólogo en el que invoca a la muerte, impreca al amor, maldice la ocasión que le llevó a amar, reniega de sí mismo y de Zefira, y en ordenada gradación se dirige y apostrofa a todo lo propio: su mano, su alma, su rabel, su zurrón, su cayado. De todo ello va despidiéndose tiernamente, hasta que por fin se da muerte, luego de implorar a Júpiter por su alma. Vuelve Cardonio, que lo ve tendido en la yerba, ensangrentado y clavado un puñal en el costado. Llama luego a Zambardo para enterrarlo y disponen un epitafio que, en realidad, condensa la

<sup>8</sup> Tebaldeo era un poeta nacido en Ferrara en 1463, que formó parte de la corte de Este y fue preceptor de la princesa Isabel, y que, luego de sucesivas estancias en Bolonia y Mantua, fue secretario de Lucrezia Borgia y se estableció definitivamente en Roma en 1513. Fue autor de otras tres églogas, todas destinadas a la recitación (no concebidas teatralmente): la de *Paleno e Clearco*, la de *Menalca e Melibeo* y la de *Mopso e Tityro*. Todas ellas, junto con otras composiciones en italiano, fueron editadas por su sobrino Jacopo Tebaldeo y tuvieron gran éxito de lectura, consiguiendo una decena de ediciones hasta 1550. La primera edición fechada es de 1498, en Módena, aunque existen otras dos ediciones anteriores pero sin fecha. En el año 1500 se imprimieron tres ediciones de la obra de Tebaldeo.

moraleja, un tanto descompensada y sarcástica, de toda la obra: “verás quien sirve a mugeres / cuál es el fin que a su vida procura”. Aparte algunas modificaciones introducidas (mayor extensión, hasta llegar a los 704 versos; introducción del nuevo personaje del pastor Zambardo, etc.), 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. A todo ello, ha superpuesto, sin embargo, un tono cómico y sarcástico que produce un cierto extrañamiento y que ciertamente no poseía el modelo.

Marcada igualmente por los usos dramáticos italianos resulta la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, representada seguramente en la propia Roma. La obra es ya una “comedia”, según se autodefine en sus versos iniciales, de ambientación urbana, con personajes de “villa” y cortesanos amantes, aunque todavía con fuertes residuos pastoriles. Plácida y Vitoriano se ven obligados a separarse contra su deseo. En un monólogo inicial, Plácida llora amargamente la ausencia de Vitoriano que, en tanto, tratará de buscar consuelo confesándose a su amigo Suplicio, quien le aconseja buscar nuevos amores con Fulgencia, pupila de la celestinesca Eritrea. Plácida, presa de desesperación, prorrumpe en lamentos y se da muerte. Vitoriano, que ha tratado en vano de olvidarla, parte en su busca y la halla muerta, traspasada por su propio puñal. Pronuncia entonces un largo lamento (la *Vigilia de la enamorada muerta*, que no es sino una parodia de la liturgia del oficio de difuntos) y, luego de invocar a Venus, decide darse muerte. La diosa, conmovida por las plegarias del amante, hace que Plácida resucite enviando a Mercurio a rescatarla del infierno (en realidad, el infierno pagano, el del río Leteo, adonde van los muertos de amor, y no el infierno cristiano, al que son condenados los suicidas). Los dos amantes se van cantando felices, canto al que se unen los demás personajes en escena. La pieza es así una égloga mucho más extensa que las anteriores, muestra una más compleja construcción artística y resulta una curiosa mixtura de elementos literarios y teatrales diferentes. Encina parece haber decidido acercarse a las corrientes clasicistas y paganizantes del teatro italiano de la época y no duda en incorporar personajes y dioses mitológicos a la acción. 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 paganizantes 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 Eritrea, son elementos dramáticos que denuncian nuevos influjos y una nueva búsqueda en los caminos del teatro, que, sin embargo, ya no continuará Encina.

Difundida la obra de Encina en sucesivas ediciones de su *Cancionero* y en numerosos pliegos sueltos, su influjo fue inmediato y decisivo sobre el teatro castellano de la época<sup>9</sup>. El teatro religioso incorporó enseguida el coloquio pastoril y la lengua rústica, y la máscara del pastor se hizo prácticamente obligada en los autos de Navidad o del Corpus. Lucas Fernández adoptó además la recuesta de amores como móvil teatral en varias de sus obras. Pero donde el influjo resultó más directo y evidente fue en el género de la égloga dramática.

En los primeros años del siglo XVI se escriben, en efecto, una serie de obras de tema pastoril y bajo el título de églogas, ante las que Encina actúa como modelo inmediato. Pueden citarse entre ellas: la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila (h. 1502-1504)<sup>10</sup>, la *Égloga de Breno y otros tres pastores compañeros suyos*, de Salazar (h. 1512)<sup>11</sup>, la *Égloga de Torino* (incluida en la novela *Questión de Amor*, publicada en Valencia en 1513 y luego muy editada)<sup>12</sup>, las *Églogas* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea recogidas en su *Cancionero* de 1516 (*Égloga llamada nave de seguridad*, *Égloga de tres pastores*, *Égloga del pastor llamado Galeyo*, *Égloga del pastor llamado Solino*)<sup>13</sup>, la

<sup>9</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, "Juan del Encina y el teatro de su tiempo", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, cit., pp. 139-145, que utilizamos en estas páginas.

<sup>10</sup> Diego de Ávila, *Égloga interlocutoria graciosa y por gentil estilo nuevamente trobada, por Diego de Ávila, dirigida al muy ilustrísimo Gran-Capitán*, Alcalá de Henares, s.a. [antes de 1511]. Ha sido editada recientemente por Alfredo Hermenegildo, *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa Calpe (Col. Austral), 1990, pp. 63-111; véase también Víctor Infantes, "Poesía teatral en la corte: historia de las *Églogas* de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado", en *The Age of the Catholic Monarch, 1474-1516: Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, *Bulletin of Hispanic Studies* (Special Issue), Liverpool, University Press, 1989, pp. 76-82.

<sup>11</sup> *Égloga hecha por Salazar, de Breno y otros tres pastores compañeros suyos*. Dirigida al muy yllustre y magnífico señor el Duque de Medinaceli (h. 1512). Es una pieza de asunto pastoril para representar en bodas, en concreto (como mostró J. P. W. Crawford, "The date of Salazar's *Égloga de Breno*", *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 280-82), para celebrar el casamiento de don Juan de la Cerda (el pastor Cerdano), segundo duque de Medinaceli, con doña María de Silva y Toledo (la pastora Silvana), hermana del conde de Cifuentes, que tuvo lugar en diciembre de 1511.

<sup>12</sup> La obra es una muestra de la pastoral italiana en España, una especie de novela en clave, reflejo de la sociedad napolitana en torno a 1508-1512, cuyos personajes históricos fueron ya identificados por B. Croce. Los protagonistas son Benita (Bona Sforza, hermana del duque de Milán) y Torino (Ettorino, Ettore Pignatelli). La pieza dramática trata de los dolientes amores del pastor Torino por la dama Benita y de las confidencias a los pastores Guillardo, más rústico y necio, y Quiral, quien lo terminará consolando del desdén de Benita. Puede verse ahora la edición de Carla Perugini, *Question de amor*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.

<sup>13</sup> Las editó Eugenio Asensio, *Églogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1950. Pueden verse los estudios de Aurora Egido, "Aproximación a las *Églogas* de



anónima *Égloga pastoril de cinco pastores y un hermitaño* (h. 1519-1520), la *Égloga nueva en la qual se introduzen una pastora, un santero, un melcochero, un fraile y dos pastores* (h. 1520), o la *Égloga* de Juan de París (cuya primera edición conocida es de 1536)<sup>14</sup>.

En estas églogas podemos apreciar una serie de rasgos literarios característicos y comunes, que tienen como referente el modelo enciniano. El primero es la presencia del pastor doliente y suicida y su patético monólogo de despedida cargado de apóstrofes a sus propios objetos. Así, como vimos, había hecho su aparición en la enciniana *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que amplificaba la del italiano Tebaldeo, y ahora tiene su réplica en el pastor Breno de la *Égloga de Breno y otros tres pastores compañeros suyos*, en el pastor Torino de la égloga de ese nombre, o en el pastor Estacio de la *Égloga* de Juan de París. Otro motivo muy característico es la presencia del pastor confidente que en su zafiedad no sabe interpretar el mal de amores de su amigo, como le ocurría al Zambardo enciniano, cuyo impacto y popularidad hubieron de ser grandes. En la *Égloga de Breno* es Briseno quien asume ese papel y trata de disuadir al desdichado amante, cuyo dolor interpreta zafidamente como mal de riñonera o de bazo, sin que logre evitar el suicidio de éste; en la *Égloga de Torino* es Guillardio quien no entiende la enfermedad y quiere salir por el monte en busca de alguien que cure a Torino (“quiero buscar quien venga a curallo / si puedo hallarlo por estas cabañas. / Quiçá l’ mordido perro dañado / o qualqu’ animal o lobo rabioso... / o es el demoño que anda con él / o qualque desastre que tiene el ganado.”); en la *Égloga* de Juan de París será el pastor Vicente el que no entienda el mal de amores de la dama Numida que anda buscando desesperada a su amante. Por último, el final trágico suicida de la obra de Encina, se transforma en estas piezas en final feliz, ya con la resurrección del pastor Breno (desenlace que recuerda el de otra égloga enciniana, la de *Plácida y Vitoriano*), ya con el contento de *Torino* por haber podido manifestar

---

Pedro Manuel de Urrea”, en *1 Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255; y de Jesús Maire Bobes, “Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea”, *Teatro*, 11 (1997), pp. 45-78.

<sup>14</sup> *Égloga pastoril nuevamente compuesta, en la qual se introducen cinco pastores...* [h. 1519]; *Égloga nueva, en la qual se introduzen las personas siguientes: Una pastora; un santero; un melcochero; un fraile y dos pastores. Entra la pastora cantando un villancico* [h. 1520]; *Farsa nuevamente compuesta por Juan de París. En la qual se introduzen cinco personas: un escudero llamado Estacio, y un Hermitaño, y una Moça, y un Diablo y dos Pastores, el uno llamado Vicente y el otro Cremón* [h. 1536]. Sobre estas obras, véase James P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1922 (ed. revisada, con un suplemento bibliográfico por W. T. McCready, Filadelfia, 1967), así como el estudio y edición de Eugen Kohler, *Sieben Spanische Dramatische Eklogen*, Dresde, 1911. Información varia ofrece Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

sus amores a tan alta dama aunque no se haya visto correspondido, ya con el encuentro de Numida con su amante Estacio a quien hace abandonar su retiro de ermitaño.

Este sería el grupo más característico y compacto de églogas dramáticas que presenta el teatro castellano posterior a Encina. Todas ellas ofrecen una breve historia amorosa entre pastores que, a pesar del tono patético y de las quejas del protagonista, termina resolviéndose en final feliz. Tal desenlace seguramente venía motivado porque muchas eran piezas para representar en bodas, en casas y palacios cortesanos, como documenta bien la citada *Égloga de Breno*.

Pero la égloga era también una forma, una cobertura que, bajo la máscara pastoril, podía revestir otros asuntos. Por eso la vemos pronto aplicada también a temas celebrativos. Piezas para festejar sucesos como entradas reales, acontecimientos políticos, nacimientos, etc., adoptan la forma convencional de la égloga: un coloquio entre pastores que comentan el suceso, celebran al personaje y cantan jubilosos el acontecimiento. Este es un tipo de égloga que prospera en la primera mitad del XVI y que vemos utilizado, para celebrar, por ejemplo, la venida a España de la princesa doña Juana y Felipe el Hermoso, la victoria del Gran Capitán en Orán, la llegada de Carlos V a Valladolid o la victoria de Pavía sobre el rey de Francia.

La toma de Orán por el Cardenal Cisneros (1509) sabemos que inspiró, aparte otras composiciones líricas (villancetes, romance, canción) una celebrativa *Égloga de unos pastores*, compuesta por Martín de Herrera (ca. 1510-11). La égloga, hoy perdida, fue impresa al final del extenso poema, *Istorias de la divinal vitoria y nueva adquisición de la muy insigne cibdad de Orán*, del mismo Herrera y dirigido a don Pedro de Ayala, deán de la Santa Iglesia de Toledo. En el prólogo de ese poema es donde da noticia de la égloga, al tiempo que ofrece una interesante caracterización del género, resaltando su valor dramático y representado, frente a su simple ejecución leída:

pongo en fin una égloga de unos pastores, la qual con sus personajes y aparato se presentó en la villa de Alcalá, con ciertos villançetes, porque todos ayan de gustar y gozar de lo que no es de passar debaxo de nũve ni dissimular por ningún cathólico (...) Estas tales églogas romançes y villançetes, leídos ansí a la letra, sin ponerse en acto, aparato, tono y concordança de sus bozes artificas de música, y sin aquellos denuedos, personajes y meneos rusticales, como dixè, no son de ver. Porque de lo tal, no se pretende saciar el oído, mas el ojo y el entendimiento, porque ansí quedan bien informados los ánimos y voluntades de los oyentes (...)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Martín de Herrera, *Égloga de unos pastores, hecha por el dicho Martín de Herrera... de la nueva adquisición y divinal victoria que de la insigne cibdad de Orán uvo el illustre reverendís-*

Del Bachiller de la Pradilla, Fernando del Prado, catedrático de gramática en Santo Domingo de la Calzada y discípulo de Nebrija, sabemos que compuso una pieza en coplas latinas y españolas, sobre *la venida del rey don Felipe y doña Joana* (ca. 1502), que no se ha conservado. Sí lo ha hecho, en cambio, otra égloga suya sobre la llegada de Carlos V a España, titulada *Égloga real*<sup>16</sup>. La obra, como subraya su encabezamiento, está escrita “en estilo pastoril” y en coplas de arte mayor, e intervienen en ella cuatro pastores: Telefo, Guilleno, Crispino y Menedemo. Tras una especie de prólogo o introito en coplas de pie quebrado, en el que presenta la obra y sus personajes, Telefo entabla un coloquio con Guilleno que le insta a que haga reverencia al Rey y componga una obra en alabanza suya. Telefo se decide a hablar del Rey y se dirige a los “que están en la sala”, exhortando a que se olviden los pesares por su abuelo (el rey Fernando), que cante himnos la clerecía, que se gocen los defensores (duques, condes, marqueses) y que tomen gasajo los labradores. Guilleno hace relación de los inmensos dominios de Carlos y Telefo anima a los pastores a cantar en gasajado: “Excelente y sublimado / Carlos, Dios te dé alegría, / tal qual esta compañía / te desea y ha deseado... / Somos, señor, venidos... / por besar / tus altas manos reales, / por mejor los animales / a pastar...”. Guilleno se encargará de hacer también un elogio de sus hermanos, la infanta doña Leonor y el infante don Fernando. Entrará luego el Infante, “también farsado” y con él los estados de los españoles, todos a besar las manos al rey. Todos recitan coplas en arte mayor de exaltación al monarca: el Infante, los Presidentes del Consejo, los Oradores, los Defensores y los Labradores<sup>17</sup>.

Otro acontecimiento político muy celebrado literariamente fue la batalla de Pavía y la victoria y prisión del Rey de Francia, en 1525. Sobre ella se compusieron numerosas coplas y romances y, lo que ahora nos interesa, alguna

---

*simo y muy vitorioso señor el señor Cardenal despaña, arzobispo de Toledo* (h. 1510-11). En *Historias de la diuinal y nueua / adquisición de la muy insigne cibdad de Orán hecha por el illu- / stre reuerendíssimo y muy victorioso digníssimo gran capi- / tán contra los africanos, el señor don fray Francisco / Ximénez, cardenal de España, arzobispo de Toled- / do. cc. Dirigidas al muy magnífico señor don / Pedro de Ayala, obispo de Canaria, deán de la san- / cta yglesia de Toledo, trobadas por Martín de Herrera.*

<sup>16</sup> *Égloga real compuesta por el Bachiller de la Pradilla, catedrático de Santo Domingo de la Calzada, sobre la venida a España del muy alto y muy poderoso Rey y señor don Carlos... Va en pastoril estilo, y de arte mayor* [1518].

<sup>17</sup> El acontecimiento lo describió Fr. Prudencio de Sandoval en su crónica: “se aparejó en Valladolid el recibimiento, el qual fue miércoles 18 de noviembre. Salieron muchos grandes y caballeros castellanos ricamente aderezados, y después la Iglesia, y la Universidad, y la Chancillería, y el último el Consejo, al qual el rey mandó entrar dentro de su guarda. Halláronse al recibimiento el infante don Fernando, el condestable, el duque de Alba, el marqués de Villena, el conde de Benavente, el duque de Arcos, el duque de Segorbe y muchos obispos y caballeros...” (Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, Año 1517, Madrid,

curiosa pieza teatral, como las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia*, de Andrés Ortiz (ca. 1525)<sup>18</sup>. Aunque tituladas coplas, se trata de una breve égloga dramática, en la que los pastores Bartolo y Toribia, todavía rústicos en su habla y en sus modos, narran aquel hecho histórico y lo celebran ufanos. Se abre con las palabras de Bartolo, que describe una naturaleza exultante y jubilosa, anuncio de algún gran acontecimiento; llega entonces Toribia por los altos de la aldea cantando un romance y cuenta el suceso, lo comentan en el diálogo y, una vez que han platicado “más ha de una hora” en “esta verdura”, se marchan a recoger el ganado cantando, mejor que un villancico, una canción, noticiera, con el estribillo “qu’es ya preso el rey de Francia”. Presenta, pues, una apreciable unidad artística y, como égloga, no deja de hacer referencia al tiempo (una hora) y al lugar (alturas de la aldea, verdura), marco en el que se desarrolla el diálogo de los pastores.

Como hasta aquí hemos tratado de ver, la égloga es una fecunda forma literaria, que está en la base de la formación y desarrollo del primitivo teatro castellano. Y eso por obra de Juan del Encina, que supo llevar a las tablas la tradición pastoril medieval, ampliarla y enriquecerla con algunos logros de la égloga humanística italiana.

Como forma dramática, la égloga resultó extraordinariamente rentable. Y buena parte del teatro que se hizo en las primeras décadas del siglo XVI no tuvo otro soporte literario que aquel de la máscara pastoril y el coloquio entre pastores. Esa fórmula resultó válida para cubrir casi todas las necesidades de representación teatral que se originaban: para la celebración de bodas, por su exaltación del poder del amor y final feliz; para la celebración de acontecimientos políticos, por su capacidad alusiva y su imagen simbólica de una sociedad y una monarquía ideal; y, por supuesto, para la celebración de la fiesta religiosa, continuando la pastoral navideña medieval, como todavía puede apreciarse en farsas del nacimiento de Hernán López de Yanguas, Fernando Díaz o Diego Sánchez de Badajoz. Sin embargo, según creo, con el desarrollo

---

BAE 80, 1955). Describe el recibimiento y, con gran detalle, las justas de febrero de 1518, Lorenzo Vital, *Relación del primer viaje de Carlos V a España*, trad. esp., Madrid, 1958.

<sup>18</sup> *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del rey de Francia, en que se contiene toda la verdad del trance de la batalla como pasó conforme a la carta de su majestad y otras cartas de más larga relación de personas dinas de fe. Van compuestas en arte mayor en modo de diálogo que passa entre un pastor y una pastora y acaban con un villancico, Fechas por Andrés Ortiz a intercesión de Gonçalo Martínez de Castro* (h. 1525). Fue editada por J. E. Gillet, “A Spanish Play on the Battle of Pavia (1525)”, *PMLA*, 1915 (o 1930?), pp. 516-531. Para toda la literatura en castellano sobre el acontecimiento, puede verse ahora el documentado estudio y edición de Paolo Pintacuda, *La Battaglia di Pavia nei “pliegos” poetici e nei “romanceros”*, Lucca, Mauro Baroni (Agua y peña, 5), 1997.

de la comedia urbana (Torres Naharro y sus seguidores), la proliferación del auto religioso para la fiesta del Corpus y el cambio de promotores del espectáculo teatral (municipios, cabildos, compañías, en lugar de reducidos núcleos cortesanos), la égloga dramática se irá progresivamente debilitando. Quedará la escena pastoril, el coloquio entre pastores, como una especie de intermedio o de paso cómico, que se intercalará en comedias y autos, pero el género como tal prácticamente se ha desvanecido al mediar el siglo. Una de las primeras noticias que poseemos sobre actores profesionales en Castilla, en la que se habla de un poeta llamado Pedro de Vega y de los representantes Oropesa, Hernando de la Vega y Juan Rodríguez, todos de Medina del Campo, documenta precisamente ese paso en escena de la pastoral dramática a la representación histórica y de ficción, de la égloga a la comedia:

[Pedro de Vega] fue gran poeta, y en particular en componer coloquios pastoriles que en su tiempo se practicaban mucho, y los vendía a los representantes que entonces andavan por el reino, que fueron los primeros que salieron a recitar públicamente, que el uno se llamó Oropesa y el otro Hernando de Vega, y otro Juan Rodríguez, natural de esta villa. Y como se fueron cursando mucho, cansáronse de oír lo pastoral y dieron en componer comedias de historias y de ficciones<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Apud E. Cotarelo y Mori, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España: María Ladvenant*, Madrid, 1896.