

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
E HISPANOAMERICANA

---



LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR:  
MOTIVOS AMOROSOS DEL TEATRO ESPAÑOL EN  
EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

Laura Mier Pérez

Director: Pedro M. Cátedra García



LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR: MOTIVOS AMOROSOS DEL  
TEATRO ESPAÑOL EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI

LAURA MIER PÉREZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

*A quienes me hubieran leído: Juanjo y Máximo, maestros.*

*Y su progeñie.*

*A Rojas, las adivinaciones;*

*a mí, los desaciertos.*

Felipe Pedrell, *La Celestina*

## AGRADECIMIENTOS

En la solitaria andadura que supone cualquier trabajo de investigación, numerosas son las personas que han salido al paso para brindarme su ayuda. El dilatado proceso de elaboración de esta tesis doctoral no ha hecho sino contraer deudas cada vez más intensas con mi entorno académico y personal. Es, pues, este el lugar de dar cuenta y agradecer a estas personas su apoyo, sin las cuales no hubiera llegado al lugar desde el cual hoy escribo.

En primer lugar debo agradecer el amparo económico de los dos proyectos de investigación que me han servido de sustento y apoyo durante el proceso de elaboración de este trabajo, el BFF-2003-00011 del Ministerio de Educación y Ciencia, *Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII*, dirigido por Pedro M. Cátedra, que nutrió los fondos de mi beca pre-doctoral, y el SA155A-11-1 *Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro en Salamanca en el siglo XVI (TESAL16)* financiado por la Junta de Castilla y León cuyo investigador principal fue Javier San José Lera.

La consulta de documentos, a veces sólo existentes en lugares remotos, ha sido fundamental para poder realizar este estudio, de ahí que quiera expresar mi agradecimiento a cuantos bibliotecarios me han ayudado en este camino, muy en especial a los de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Salamanca y la División Interfacultativo de la Biblioteca de la Universidad de Cantabria, cuya eficacia ha agilizado significativamente mi ritmo de trabajo.

Asimismo debo agradecer a las instituciones que me han acogido durante estos años abriéndome las puertas de su custodiada sabiduría: Université Paris III Sorbonne- Nouvelle, Graduate Center de la City University of New York, Harvard University y la Universidad Autónoma de Barcelona, además de los centros en los que he tenido la oportunidad de trabajar y enriquecer, así, mi investigación con el buen hacer de mis compañeros, especialmente en la Universidad de Cantabria.

Un sincero y profundo agradecimiento le debo a quien dirige este estudio, el profesor Pedro M. Cátedra, sin el cual esta andadura no hubiera ni siquiera comenzado. Aún resuenan en mi cabeza en numerosas ocasiones las palabras que compartió conmigo en ese primer café en el

que asentó para mí los principios básicos de la investigación, tal y como él la entiende: ambición y generosidad; ambición en los objetivos y generosidad con los demás. Su elegancia en la vida es un magisterio en sí mismo.

Mis agradecimientos se extienden también a otros profesores de la Universidad de Salamanca, a todos los que han contribuido a mi formación. Hay dos personas, no obstante, cuyas enseñanzas han ido mucho más allá de lo esperado por su profesión. Emilio de Miguel y Javier San José han sido una auténtica guía en el mar de la investigación a todos los niveles. Además, sus palabras de ánimo y su insistencia no han faltado nunca, de tal forma que su fe en el estudio de la literatura y en los alumnos me han empujado poco a poco hasta aquí. Algún día encontraré la forma de saldar mis deudas con vosotros.

Quisiera dejar constancia de mi agradecimiento a los miembros del SEMYR de los cuales he aprendido importantes lecciones. Mi gratitud va especialmente hacia María Eugenia Díaz Tena, cuyo hombro ha sido sustento para algunos de los momentos más difíciles de este recorrido.

Debo agradecer a los pacientes lectores de este manuscrito cuyas horas de sueño jamás podré devolver y cuya generosidad conmigo no ha alcanzado límites: Carmen Moral del Hoyo, Isis Herrero López, Marta Gómez Martínez, Paula Mier Pérez, Javier San José Lera, Emilio de Miguel Martínez y, muy especialmente, Ruth Alonso González, cuya tenacidad ha sido infranqueable. Extiendo mi sentimiento hacia los asesores lingüísticos en inglés cuya ayuda ha sido fundamental para la parte última de esta tesis: Ruth Alonso y Craig Loschmann.

A mi familia le debo tantas cosas que no sé ni por dónde comenzar mis agradecimientos. Maribel, Isabel, Paula, Carlota, gracias por ser mi norte, gracias por la alegría, gracias por no tambalearos cuando mis vientos son huracanados, gracias por empujarme, gracias por ser parte de mi vida y apoyarme en todas mis empresas.

A mi otra familia, Craig, le agradezco el mundo, que es pequeño a su lado; sus horizontes cambiantes, que siempre me hacen mejor, y su paciencia y su calma –entre sus múltiples virtudes–, que tanto me ayudan. Gracias por ayudarme a construir el camino.

Por último, quiero agradecer a mis maestros más cercanos, a quienes va dedicada esta tesis la profundidad de sus enseñanzas. A Máximo, Tito, mi abuelo, le tengo que agradecer el mostrarme la sensibilidad que percibe la belleza, también literaria, y el conocer la importancia del maestro, también desde la escuela. A mi padre, Juanjo, le agradezco haber compartido conmigo sus pasiones, humanas y culturales, entre un océano de saberes. Siempre he sentido la

responsabilidad de recoger su semilla intelectual y hacer florecer, aunque fuera entre las piedras, las palabras del arte. A los dos, además, les tengo que agradecer el haber sido modelo de entrega amorosa absoluta, tan consonante con el tema de esta tesis. Su empeño en amar me ha hecho inmune a las disquisiciones intelectuales más violentas.

A todos vosotros, gracias.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN..... ¡Error! Marcador no definido.

¶ CAPÍTULO PRIMERO: EL CONTEXTO CULTURAL.... ¡Error! Marcador no definido.

1.1. Contexto filosófico..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.1. La tradición platónica ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.1.1. Platón ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.1.2. Los Padres de la Iglesia ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.1.3. El neoplatonismo ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.2. La tradición aristotélica ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.2.1. Aristóteles..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1.2.2. Enfermedad de amor..... ¡Error! Marcador no definido.

1.2. Contexto legal ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.2.1. El matrimonio..... ¡Error! Marcador no definido.

1.2.1.1. El matrimonio clandestino o secreto..... ¡Error! Marcador no definido.

1.2.2. El adulterio ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.2.3. La prostitución..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3. Contexto moral..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.1. El contexto europeo del humanismo y la tratadística matrimonial..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.1.1. El diálogo como vehículo de expresión moral ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2. La situación en España..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2.1. Erasmo de Rotterdam..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2.2. Juan Luis Vives ..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2.3. Antonio de Guevara..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2.4. Cerrando una época: Pedro de Luján..... ¡Error! Marcador no definido.

1.3.2.5. Formulaciones morales en híbridos genéricos..... ¡Error! Marcador no definido.

1.4. Contexto literario..... ¡Error! Marcador no definido.

1.4.1. El paradigma del amor cortés..... ¡Error! Marcador no definido.

1.4.2. Tratadística amorosa ..... ¡Error! Marcador no definido.

¶ CAPÍTULO SEGUNDO: LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*  
DE FERNANDO DE ROJAS (1499-1502)..... ¡Error! Marcador no definido.

2.1. *Celestina*, hoy ..... ¡Error! Marcador no definido.

2.2. *Celestina* como modelo literario: más allá de la *celestinesca* ..... ¡Error! Marcador no definido.

2.3. Magia ..... ¡Error! Marcador no definido.

2.3.1. La magia y *Celestina*..... ¡Error! Marcador no definido.

2.3.2. Los elementos mágicos en *Celestina*: el conjuro ..... ¡Error! Marcador no definido.

2.3.2. Los elementos mágicos en *Celestina*: el comportamiento de los personajes ¡Error! Marcador no definido.

2. 3. 4. *Celestinesca* y magia: imitaciones, continuaciones y devenir de la magia en el teatro del XVI.  
..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 4. El galán ¿enamorado?: Calisto..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 4. 1. Calisto, ¿amante cortés?..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 4. 1. Calisto, ¿enfermo de amor?..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 5. La dama en amores: Melibea ..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 5. 1. El enamoramiento de la protagonista ..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 5. 2. *Descriptio puellae* ..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 5. 3. La furia de Melibea..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 5. 4. El suicidio. La tragedia..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 6. Elicia y Areúsa, prostitutas..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 7. De alcahuetas, intermediarios amorosos y confidentes ..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 6. 1. Celestina, alcahueta ..... ¡Error! Marcador no definido.
2. 6. 2. “A quien das tu secreto, das tu libertad” ..... ¡Error! Marcador no definido.

### ¶ CAPÍTULO TERCERO: LA ÉGLOGA DE PLÁCIDA Y VITORIANO

- DE JUAN DEL ENCINA (¿1513?)..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 1. Encina, dramaturgo..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 2. *Égloga de Plácida y Vitoriano* ..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 2. 1. Estructura dramática..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 3. El mundo cortés de Plácida y Vitoriano..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 3. 1. El suicidio de Plácida ..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 4. El mundo urbano: Fulgencia y Eritea ..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 5. El mundo rústico: Gil Cestero y Pascual..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 5. 1. Una forma de expresión propia: el sayagués..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 5. 2. Gil Cestero, Pascual y el introito..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 6. Función estructural de la música ..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 6. 1. El eco..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 6. 2. *La Vigilia por la enamorada muerta*..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 6. 3. Villancicos y danzas..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 7. *Deus ex machina* ..... ¡Error! Marcador no definido.
3. 8. La *Égloga*, espectáculo teatral..... ¡Error! Marcador no definido.

### ¶ CAPÍTULO CUARTO: LA COMEDIA SERAFINA (¿1521?) ¡Error! Marcador no definido.

4. 1. El texto..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 2. Finalidad y Comedia humanística..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 3. Erotología y comicidad..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 3. 1. El debate sobre amor..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 3. 2. La parodia del amor cortés ..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 3. 3. Artemina, ¿*vetula*? ..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 4. Epístola amorosa..... ¡Error! Marcador no definido.
4. 3. Disfraz..... ¡Error! Marcador no definido.

4. 4. Cornudo, pero contento.....¡Error! Marcador no definido.

#### ¶ CAPÍTULO QUINTO: LA *COMEDIA AQUILANA*

DE BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO (¿1520?)..... ¡Error! Marcador no definido.

5. 1. Bartolomé de Torres Naharro, dramaturgo.....¡Error! Marcador no definido.

5. 1. 1. El texto.....¡Error! Marcador no definido.

5. 2. La comicidad personificada.....¡Error! Marcador no definido.

5. 2. 2. Los pastores.....¡Error! Marcador no definido.

5. 2. 2. 1. Introito.....¡Error! Marcador no definido.

5. 2. 2. 2. Y el gracioso.....¡Error! Marcador no definido.

5. 3. El extremo del amor cortés.....¡Error! Marcador no definido.

5. 3. 1. La recuesta.....¡Error! Marcador no definido.

5. 4. Moralidad amorosa.....¡Error! Marcador no definido.

5. 4. 1. La negativa al amor: Felicina y el honor.....¡Error! Marcador no definido.

5. 4. 2. Destino de la obra.....¡Error! Marcador no definido.

5. 5. La resolución el conflicto amoroso: hacia la anagnórisis.....¡Error! Marcador no definido.

#### ¶ CAPÍTULO SEXTO: LA *TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS*

DE GIL VICENTE (1522-1524)..... ¡Error! Marcador no definido.

6. 1. Gil Vicente y su obra.....¡Error! Marcador no definido.

6. 2. El texto.....¡Error! Marcador no definido.

6. 2. 1. Problemas textuales.....¡Error! Marcador no definido.

6. 3. El amante en la amada transformado.....¡Error! Marcador no definido.

6. 3. 1. El amor cortés.....¡Error! Marcador no definido.

6. 3. 2. El disfraz, la transformación.....¡Error! Marcador no definido.

6. 3. 3. *Hortus conclusus*.....¡Error! Marcador no definido.

6. 4. Las tradiciones populares.....¡Error! Marcador no definido.

6. 4. 2. La lírica popular.....¡Error! Marcador no definido.

6. 5. Las tradiciones cultas.....¡Error! Marcador no definido.

6. 5. 1. Relación con el *Primaleón*.....¡Error! Marcador no definido.

6. 5. 2. El caballero salvaje.....¡Error! Marcador no definido.

6. 5. 3. Olimba y la magia caballeresca.....¡Error! Marcador no definido.

6. 5. 4. Los momos.....¡Error! Marcador no definido.

#### ¶ CAPÍTULO SÉPTIMO: LA *FARSA DE LA COSTANZA*

DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO(¿1534?)..... ¡Error! Marcador no definido.

7. 1. Cristóbal de Castillejo, poeta.....¡Error! Marcador no definido.

7. 2. El *Sermón de amores* en la obra de Castillejo y como parte de la *Farsa de la Costanza*..... ¡Error! Marcador no definido.

7. 3. *Farsa de la Costanza*.....¡Error! Marcador no definido.

7. 3. 1. Historia textual.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 3. 2. Estructura .....	¡Error! Marcador no definido.
7. 4. El matrimonio.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 5. El adulterio.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 5. <i>Contrafactum</i> teatral.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 5. 1. El monólogo “penado” de amor .....	¡Error! Marcador no definido.
7. 5. 2. La dramaticidad del sermón.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 5. 3. El género de la farsa.....	¡Error! Marcador no definido.
7. 6. <i>Omnia vincit amor</i> .....	¡Error! Marcador no definido.
7. 6. 1. Naturalismo amoroso .....	¡Error! Marcador no definido.
7. 6. 2. <i>Vetulae</i> y viejos .....	¡Error! Marcador no definido.
7. 6. 3. La religión y el amor.....	¡Error! Marcador no definido.
¶ CAPÍTULO OCTAVO: DESPUNTES ENCINANOS.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 1. La <i>Farsa a manera de tragedia</i> .....	¡Error! Marcador no definido.
8. 1. 1. Los géneros dramáticos del Renacimiento.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 1. 1. 1. La “idea” de tragedia: preceptiva renacentista. ....	¡Error! Marcador no definido.
8. 1. 1. 2. La dudada existencia de la tragedia en el siglo XVI.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 1. 2. La <i>Farsa a manera de tragedia</i> : pervivencias y propuestas.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 2. La <i>Comedia Tibalda</i> de Perálvarez de Ayllón y Luis Hurtado de Toledo.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 2. 1. El texto.....	¡Error! Marcador no definido.
8. 2. 2. La pastoril estilizada .....	¡Error! Marcador no definido.
8. 2. 3. La propuesta amorosa de Perálvarez de Ayllón .....	¡Error! Marcador no definido.
8. 2. 4. La intervención de Luis Hurtado de Toledo.....	¡Error! Marcador no definido.
CONCLUSIONES.....	20
DOCTORADO EUROPEO .....	¡Error! Marcador no definido.
SUMMARY .....	¡Error! Marcador no definido.
CONCLUSION.....	¡Error! Marcador no definido.
BIBLIOGRAFÍA.....	¡Error! Marcador no definido.

---

## RESUMEN

**E**n esta tesis doctoral llevamos a cabo en estudio de los motivos amorosos presentes en el teatro español del primer tercio del siglo XVI. Para emprender este análisis hemos realizado una selección de textos entre todos los profanos que nos ofrece el primer teatro renacentista y nos hemos decantado por aquellos que presentaban una mayor riqueza temática, una mayor calidad literaria y se encontraban en el marco temporal que habíamos delimitado previamente. Las fechas de la edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, en 1499 y de la presencia de la influencia italiana en la Península, hacia la década de 1540 son las que fijan nuestra selección de obras. La forma de escribir, consumir y comprender el teatro cambia sustancialmente cuando llegan las primeras compañías italianas a la Península y cuando las nacionales comienzan su andadura profesional, ejemplificada siempre con el caso de Lope de Rueda, de ahí que nos haya parecido oportuno estudiar los motivos amorosos incluidos en este marco temporal. La primera parte de esta tesis se centra precisamente en la justificación temática, cronológica y metodológica de nuestro estudio, a modo de introducción de los capítulos siguientes.

El primer capítulo proporciona el marco interpretativo apropiado para comprender las implicaciones de los motivos que analizamos posteriormente en las obras teatrales. Así, ofrecemos un resumen de la filosofía contemporánea heredada de la Edad Media, lo que los ha obligado a hacer un recorrido breve sobre las principales aportaciones platónicas y aristotélicas hasta llegar al siglo XVI, para destacar la importancia del neoplatonismo y la enfermedad de amor, respectivamente, en los discursos literarios del momento.

El segundo apartado ofrece un resumen de las disposiciones legales vigentes en el momento en lo referente al matrimonio, el adulterio y la prostitución. El conocimiento profundo de la ley, tanto civil como canónica, nos ha permitido establecer los límites de lo normal en la sociedad renacentista y, en consecuencia, los límites del humor y de la heterodoxia.

El tercer lugar llevamos a cabo un análisis del contexto moral de principios de siglo. La importancia del discurso moral en la Europa de la Reforma y la Contrarreforma se deja sentir claramente en la literatura, especialmente en el teatro por sus condiciones peculiares de representación. Así las cosas, ofrecemos un resumen de las principales presencias de la preceptiva moral en España: Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives, Antonio de Guevara y Pedro de Luján. También dedicamos cierta atención a textos morales de menor calado, pero muy importantes por su influencia en la literatura como la *Sylva Nuptialis* de Nevizzano. En este sentido resulta muy ilustrador para nuestro estudio la discusión en torno al matrimonio y el papel social de la mujer generado en esta nueva idea de unión que se propone desde Erasmo. El análisis de los textos teatrales nos devolverá la influencia del discurso moral en la literatura.

Por último, cerramos el capítulo referente al contexto con un breve recorrido por las influencias literarias más evidentes en la dramaturgia renacentista: el paradigma del amor cortés y los tratados de amor.

En el segundo capítulo llevamos a cabo una revisión crítica de las investigaciones sobre la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas. Es, al igual que el primer capítulo, la parte de nuestro análisis con menos contribuciones personales por nuestra parte, dada la abundante bibliografía especializada que ya existe en este campo. Una de las primeras dificultades a las que cualquier investigador tiene que enfrentarse para lidiar con el texto de Rojas es precisamente familiarizarse con la ingente cantidad de trabajos previos. Además debemos tener en cuenta que estos numerosos estudios ofrecen trabajos de gran calidad científica, lo que sitúa la *Tragicomedia* en una posición privilegiada si la comparamos con otras obras del momento. La obra maestra de Rojas es uno de los textos más estudiados de la Historia de la literatura española y por este motivo manejamos los recursos que han sido utilizados para comprender esta obra en nuestro análisis de las piezas posteriores. La segunda gran dificultad para el investigador reside, pues, en seleccionar toda esta información. En nuestro caso, nos hemos centrado exclusivamente en los temas que están directamente conectados con nuestro enfoque general, el amor, así como en los que tienen continuidad en el teatro posterior a *Celestina*.

En esta tesis ofrecemos una visión muy general de aquellos problemas que aún preocupan a la crítica, como son la autoría, la finalidad, el género, etc., para centrarnos posteriormente en cuestiones más relacionadas con nuestro tema de estudio. Así, el apartado 2.2 analiza el corpus de obras que Menéndez Pelayo dio en llamar *celestinesca*, es decir, aquellas escritas imitando y emulando el modelo de Rojas que tan abundantes son en el teatro del XVI.

A continuación centramos nuestra atención en los temas celestinescos que heredará el teatro posterior. Entre ellos, uno de los más importantes es el uso de la magia, tanto desde la perspectiva de la presencia de elementos mágicos, el conjuro, como en la posible implicación que el uso de la misma tiene en el comportamiento de los personajes. Además consideramos también la asimilación que de las propuestas mágicas de *Celestina* hacen las obras posteriores en el apartado 2. 3. 4.

La sección 2. 4. está dedicada a analizar el personaje de Calisto desde la perspectiva del amor cortés y desde la posibilidad de que esté, o no, enfermo de amor. Posteriormente llevamos a cabo el análisis del personaje de Melibea y de su progresivo enamoramiento, volviendo a considerar la influencia de la magia en su evolución y centrándonos en el perspectivismo que define la caracterización de la protagonista a través del tópico de la *descriptio puellae*. Además tenemos en cuenta para su caracterización tanto la conocida bajo la terminología de Green como “furia de Melibea” como en análisis del suicidio.

La última parte de este capítulo está dedicada al análisis de los demás personajes: las prostitutas Elicia y Areúsa y Celestina, además del resto de criados-confidentes que integran la obra. Asimismo tenemos en cuenta el carácter especial de Celestina como confidente y alcahueta porque supone un modelo de mediación amorosa muy sólido para el teatro posterior.

El tercer capítulo comprende al análisis de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. Tras una breve consideración de Encina como dramaturgo pasamos a analizar la estructura dramática de la *Égloga*. Posteriormente tenemos en cuenta las diferentes tradiciones literarias que conforman la pieza. Por un lado, podemos apreciar el mundo cortés que los protagonistas traen a escena que es lo que, en última instancia, les lleva al suicidio. Por otro lado, la influencia de *La Celestina* y de los *Remedia Amoris* de Ovidio genera la presencia de la escena de Fulgencia y Eritea. Por último, tenemos en cuenta la presencia de la pastoril, tanto rústica como estilizada, encabezada por los pastores Gil Cestero y Pascual, que está presente desde el introito.

La comprensión de la obra maestra de Juan del Encina sólo es posible desde la perspectiva del espectáculo, en el que adquiere una gran importancia la música. No es sorprendente que un músico profesional como era el salmantino conciba representaciones teatrales en las que el componente musical adquiere una especial relevancia. Así, analizamos el uso del eco, la escena de la *Vigilia por la enamorada muerta* y la utilización de villancicos y danzas desde la óptica del espectáculo. El significado específico de cada una de estas manifestaciones contribuye al sentido general que Encina propone de su visión del amor.

El capítulo se cierra con unas consideraciones sobre el final por el que opta Juan del Encina. Una de las mayores dificultades a las que se enfrenta el dramaturgo que basa su argumento amoroso en los postulados clásicos del amor cortés es precisamente encontrar un cierre apropiado. El prolongado servicio a una dama inalcanzable sólo permite en estricta coherencia temática una resolución trágica. Sin embargo, cuando la materia pasa de la poesía a la narrativa o al teatro la resolución del conflicto es fundamental para que se pueda construir la trama, de ahí que los dramaturgos se tengan que enfrentar a las diferentes posibilidades. Encina, en este caso, recurre al *deus ex machina* para resucitar a Plácida y Vitoriano de la coherencia amorosa que había conducido a su suicidio.

Finalmente hacemos unas breves observaciones sobre la naturaleza eminentemente espectacular de este texto, única forma de comprenderlo, desde nuestro punto de vista.

El capítulo cuarto se centra en el análisis de la anónima *Comedia Serafina* impresa en Valencia en 1521, junto con la *Comedia Thebayda* y la *Comedia Hipólita*. Desconocemos cualquier información sobre la obra que no sea la que proporciona el propio texto, lo que nos hace movernos en el terreno de la hipótesis casi constantemente.

En esta obra analizamos su posible finalidad y su pertenencia al género de la comedia humanística, todo en el apartado 4. 2. Posteriormente nos centramos en la fuerte comicidad que preside la obra y los motivos amorosos que se ven claramente afectados. Así las cosas, tenemos en cuenta el carácter del debate sobre el amor, la constante parodia al amor cortés y la presencia de la lasciva *vétula*. También analizamos dos recursos teatrales de gran importancia en el teatro del XVI, especialmente en lo relativo a la trama amorosa: la epístola y el disfraz. La primera sirve como sustituto de los confidentes y criados-intermediarios, además de presentar la voz del enamorado en primera persona. En este caso, como en el resto de motivos, está utilizado con una clara intención cómica. Además, tenemos en cuenta el uso del disfraz, que será muy popular tanto en el XVI como en el XVII, y las implicaciones cómicas que impone a la trama amorosa.

Finalmente hacemos una breve referencia al tema del adulterio, al que volveremos a propósito de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo.

El quinto capítulo está conformado por el análisis de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro. Tras una breve consideración de la condición de dramaturgo y preceptista dramático de Naharro pasamos a analizar las peculiaridades del texto. Una vez cerrada la introducción, nos centramos en los componentes mayormente cómicos de la obra, en concreto en el desarrollo del tipo del pastor que Naharro lleva a cabo desde lo planteado por Encina.

En el apartado 5. 3. volvemos sobre el tema del amor cortés para analizar su presencia en las tres parejas de amantes que forman parte de la *Aquilana*, centrándonos especialmente en el proceso de recuesta y las diferencias significativas entre estas tres propuestas.

La siguiente sección profundiza en la dimensión moral del planteamiento cómico de Naharro en cuanto a lo que tiene que ver con el matrimonio y el papel de la mujer de la sociedad, más en concreto, desde los presupuestos de Vives, con el que creemos que hay una clara sintonía especialmente en la concepción del personaje de Felicina. Esta fuerte carga moral determina en gran medida el destino de la obra, como analizamos en el apartado 5. 4. 2.

El análisis de la *Aquilana* se cierra retomando el conflicto que supone el desarrollo del argumento amoroso en términos cortesanos, como veíamos con Encina, para tomar en consideración otra de las estrategias utilizadas por los dramaturgos. En este caso Torres Naharro se sirve de la anagnórisis para garantizar el final feliz.

El sexto capítulo comprende el estudio de la *Tragcomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Esta obra, de corte muy diferente a las que hemos visto hasta el momento, supone uno de los planteamientos más originales en el teatro del primer tercio del XVI en cuanto a temática amorosa se refiere.

Después de considerar no muy dilatadamente los problemas textuales de la producción literaria de Gil Vicente dedicamos en apartado 6. 3. al análisis del incipiente neoplatonismo que creemos ver en la obra. De ahí que dediquemos nuestra atención a volver sobre el tópico del amor cortés desde esta perspectiva y tomar en consideración el uso del disfraz como herramienta de transformación personal y el uso del tópico del *hortus conclusus* como en lugar en el que ésta es posible.

También tenemos en cuenta otro tipo de influencias literarias que perfilan la factura dramática vicentina como son la presencia de la lírica popular y la relación del texto con sus precedentes cultos más inmediatos, entre los que destacan el *Primaleón* y los momos.

El séptimo capítulo emprende el estudio de los motivos amorosos incluidos en la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo. La peculiar historia textual de esta pieza, así como el hecho de que conociéramos con antelación parte de ella, el *Sermón de amores*, nos ha obligado a comenzar el recorrido con una consideración hacia estos aspectos, no sólo por lo que esclarecen el propio texto de Castillejo, sino también por las implicaciones que tienen en la elaboración de la Historia del teatro del siglo XVI.

Después de detenernos brevemente en la estructura de la obra en la que retomamos la relación con el ya conocido *Sermón*, analizamos los motivos amorosos que nutren el argumento de la *Farsa*. De nuevo nos hallamos en ante una obra cómica, como veíamos a propósito de la *Comedia Aquilana*, que esconde bajo la risa un profundo cuestionamiento de las estructuras matrimoniales, sociales y sentimentales de la época. De ahí que en nuestro estudio esté dedicado al matrimonio y al adulterio en gran medida.

Sin perder de vista el análisis de motivos amorosos la quinta parte de este capítulo se centra en la forma de escritura teatral de Castillejo: el *contrafactum*. Es decir, nuestro autor reformula tópicos de la tradición dramática para elaborar el programa cómico-moral que ya hemos apuntado, de ahí que adquieran especial relevancia motivos como el galán penado de amor, el sermón o la importancia de la elección de la denominación *farsa*.

Tenemos también en cuenta, no obstante, la presencia de tradiciones literarias como el ovidiano *omnia vincit amor* que podemos rastrear a través del naturalismo amoroso, el personaje de la *vetula* y la relación entre la religión y el amor.

El último capítulo de esta tesis rompe con la estructura de los anteriores planteando el análisis de dos obras. Por un lado, examinamos los motivos amorosos de la anónima *Farsa a manera de tragedia*, lo que nos obliga en primer lugar a considerar los géneros dramáticos del Renacimiento y el significado de la etiqueta *tragedia* en ese momento para pasar, en segundo lugar, a considerar la pervivencia de las propuestas encinianas en este texto.

El octavo capítulo se cierra con el estudio de la *Comedia Tibalda* escrita por Perálvarez de Ayllón muy probablemente a principios de siglo y continuada por Luis Hurtado de Toledo unas décadas más tarde. En este análisis retomamos la pastoril propuesta por Encina desde el punto

de vista más estilizado y bien alejado de los rústicos a los que nos referíamos más arriba y muy relacionada con la propuesta amorosa del primer autor de este texto.

Finalmente nos interesa la reescritura de Hurtado de Toledo tanto por las cuestiones que decide cambiar, el final; como las que respeta, el resto de la obra, del texto original. El viraje de timón que plantea hacia estilemas y planteamientos en la órbita del neoplatonismo nos hace reflexionar sobre el cambio de gusto que se había producido tanto en los autores como en los espectadores invitados al teatro del primer tercio del siglo XVI. La tesis se cierra con las pertinentes conclusiones que reproducimos a continuación.

---

## CONCLUSIONES

**E**N LAS PÁGINAS que preceden a este apartado final hemos reconstruido los motivos amorosos teatrales que se encuentran en las obras del primer tercio del siglo XVI. En el recorrido cronológico que hemos propuesto hemos tenido que hacer varios altos en el camino para comprender las implicaciones de algunos de estos temas, lo que, tal vez, haya sido, a gusto del lector, excesivamente lejano al objetivo principal de este estudio. Sin embargo, en todo momento, nuestra meta ha sido proporcionar un análisis diseccionado de estos motivos amorosos dramáticos en los que se tuviera en cuenta su funcionamiento dentro del texto, no siendo siempre este de carácter puramente amoroso, para lo cual, asimismo, es necesario el entendimiento del tejido dramático. También hemos querido considerar estos motivos como estrategia caracterizadora del personaje que se ve implicado en ellos. En tercer lugar, nuestro fin, en la medida de lo posible, ha sido apuntar cuál podría ser la recepción por parte del público. Este triple objetivo, no desarrollado con igualdad, ya que no en todas las obras es plausible ni igualmente relevante, es el que ha guiado nuestros pasos.

En el primer capítulo hemos revisado el marco cultural en el que se insertan las obras teatrales que han sido objeto de nuestro estudio. Es, por tanto, el menos literario de los bloques que conforman este trabajo. No obstante, nos ha parecido extremadamente importante contar con toda esa información para poder comprender en su dimensión adecuada los motivos que hemos analizado más tarde.

Probablemente al lector le resulte el apartado más pesado y estamos de acuerdo en que, tal vez, las particularidades de los cuatro ejes temáticos que hemos abordado se alejan, en algún

momento, del discurso principal de este estudio. No obstante, dado que introducen muchas de las claves interpretativas que utilizamos después, nos pareció oportuno dedicarle el tiempo y el espacio que finalmente han tomado.

El breve resumen filosófico de la primera parte nos permite adentrarnos en los planteamientos que harán las obras posteriormente. Más en concreto, nos proporciona el índice que nos permitirá discernir la progresiva implantación del neoplatonismo en los textos teatrales. Solo comprensible, por otro lado, desde el conocimiento del aristotelismo y de la filosofía directamente heredada de la Edad Media.

El contexto legal nos ha parecido absolutamente necesario para comprender muchos de los sistemas de comicidad de las piezas. Solo la comprensión de los límites nos permite saber si se han traspasado o no, de tal forma, que, por ejemplo, cuando leemos detenidamente los textos no encontramos motivos adúlteros como tal, teniendo en cuenta su formulación legal. Lo que nos autoriza a entender los mecanismos de la risa, que se sitúa precisamente en ese límite.

Posiblemente el punto más extenso del capítulo contextualizador sea el relativo a la moral. Sin embargo, el lector, tras recorrer nuestras propuestas por las obras de Torres Naharro y Castillejo, principalmente, comprenderá el porqué de la importancia de esta introducción. Los cambios morales son de tal calado en la primera mitad del siglo XVI que vertebran el discurso literario, con lo cual se hace imprescindible conocer el primero para comprender el segundo.

El primer capítulo se cierra con un breve recorrido por dos de los puntos literarios fundamentales de influencia hacia el teatro del siglo XVI: el amor cortés y los tratados de amor. En estas dos secciones, hemos realizado un análisis de la configuración de las dos tradiciones literarias en la forma en la que pasan al teatro. El amor cortés es un referente constante en el teatro y hemos estimado apropiado dedicarle el espacio del punto 1. 4. 1. En esta sección hemos tenido en cuenta brevemente su peculiar historia literaria hasta llegar al género dramático para poder considerar, ya en los textos, cómo es su desarrollo. No obstante, es tal la impregnación de los motivos dramáticos que nos hemos visto constantemente obligados a volver a estas consideraciones en el resto del trabajo.

En el apartado sobre los tratados de amor hemos llevado a cabo un análisis sobre el corpus de obras que los integran y su finalidad literaria, ya que en gran medida, el destino de los textos de amores de finales del XV y principios del XVI está condicionado por esta finalidad, lo que nos ha obligado a conocerlos, aunque fuera superficialmente, para poder determinar el destino de muchas de las piezas teatrales.

Como conclusiones generales del primer capítulo, aun siendo el que adolece de una intervención original por nuestra parte, podemos establecer las siguientes, que relatamos por el mismo orden temático que nuestra exposición original, siempre teniendo en cuenta la incidencia, que ahora conocemos, en el teatro: el neoplatonismo, al contrario que en otros géneros literarios solo se deja sentir en el teatro a partir de la década de los 20. Con anterioridad a esa fecha, las tímidas aportaciones típicamente renacentistas no llegan a conformar un sistema expresivo sólido, limitándose las obras a desarrollar motivos heredados del final de la Edad Media. En el aspecto legal, el conocimiento detenido de las leyes nos permite establecer los límites de lo serio y lo cómico, especialmente en los motivos tocantes a aspectos morales, como es el adulterio. En cuanto a la moral, podemos afirmar que solo la familiarización con el discurso moralista más canónico y más heterodoxo –recuérdense todos aquellos tratados que clasificábamos bajo el marbete de híbridos genéricos– nos revela la importancia que tiene este en la construcción de los motivos amorosos cómicos del primer tercio de siglo. El teatro deja sentir muy acusadamente la inestabilidad moral que Europa vive en el siglo XVI, muy especialmente en esta primera mitad. Finalmente, el estudio de dos tradiciones literarias fundamentales, como son el amor cortés y los tratados de amor, contextualizan la producción dramática como obra artística de su tiempo. El amor cortés es el lugar al que acuden, y acudirán, los dramaturgos para construir sus diálogos amorosos y el punto de referencia de la concepción amorosa literaria de todo el Renacimiento, de tal forma que solo su análisis nos puede llevar a comprender los textos. Por otro lado, los tratados de amor están íntimamente relacionados con la finalidad misma del teatro y el origen de la necesidad de contar estas historias. De esta manera, la frontera entre lo didáctico y el mero entretenimiento la marcan estos tratados, tamizados, a medida que avanza la centuria, por la dimensión profundamente moral que adquieren, alejándose, como hemos visto, de presupuestos puramente literarios.

En el segundo capítulo hemos emprendido un repaso de las aportaciones bibliográficas más significativas que a propósito de *La Celestina* se han llevado a cabo. Lo abundante de la bibliografía nos ha llevado a hacer una estricta selección temática, centrándonos solo en aquellos aspectos que, desarrollados por Rojas, son principal objeto de apropiación de los dramaturgos posteriores.

Como conclusión general de este capítulo tal vez cabe destacar lo inimitable, a pesar de los reiterados intentos, de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Nos referimos a la idea, ya señalada, de lo innecesario de emular la obra de Rojas, cuando ya existe esta. Los escritores posteriores,

especialmente en cuanto a temas y motivos amorosos se refiere, se limitarán a evocar lo que se desarrolla plenamente en *La Celestina*, estableciendo un vínculo el escritor con el público, siendo ambos conocedores de la pieza. Ejemplos claros de esta idea hemos visto con la magia, que aparece simplemente mencionada en la *Farsa de la Costanza* o en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, así como con el personaje mismo de la alcahueta, cuyo esbozo servirá para establecer un tipo plenamente funcional en las obras del XVI. Ningún dramaturgo construye una medianera con la profundidad psicológica de Celestina, porque ya existe esta. La mera referencia al modelo devuelve al público inmediatamente al personaje complejo de Rojas, de tal forma que no es necesario un mayor desarrollo. La amplia difusión del modelo a la que hacíamos referencia en el apartado 2.2 no hace sino corroborar esta conclusión.

En cualquier caso, retomando también alguna idea que ya apuntamos tanto en el segundo bloque, como en la introducción, lo más significativo de la *Tragicomedia* es que se constituye como auténtico repertorio de motivos para el teatro posterior, tal y como hemos visto en los capítulos posteriores, en los que hemos tenido que volver una y otra vez al texto de Fernando de Rojas.

En el capítulo tercero hemos llevado a cabo un análisis de los motivos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. Nos hemos visto obligados, no obstante, a tener en consideración, de forma breve, algunas de sus otras obras, así como la figura del salmantino como autor, especialmente a la luz del devenir del siglo, en el que volveremos a toparnos con las innovaciones dramáticas de Encina constantemente.

Tal vez esta parte del trabajo le resulte al lector excesivamente alejada de planteamientos puramente amorosos, pues nos ha parecido necesario atender a cuestiones más relacionadas con la espectacularidad de lo que hemos realizado en otros apartados. Aun así, la lectura que proponemos de la pieza de Encina está muy mediatizada por su carácter performativo, que tiene mucho que ver con el uso de la temática amorosa que realiza.

Algunos de los motivos que hemos tenido en consideración, como son el eco, el uso de villancicos, el suicidio de Plácida, el introito pastoril, o la resolución mediante el *deus ex machina*, solo tienen sentido comprendidos como espectáculo, de ahí que nuestro análisis haya ido por otros derroteros.

Como conclusiones generales de este capítulo se puede destacar el carácter revolucionario del teatro de Encina, que sirve de perfecta bisagra entre el mundo celestinesco y los escenarios nobiliarios de principios de siglo. En cuanto a cuestiones amorosas, Encina pone en escena una serie de recursos que conforman el panorama expresivo teatral del primer tercio

de la centuria. Son fundamentales en el discurso dramático amoroso la inclusión de los pastores como personajes teatrales; la mezcla de éstos con el mundo urbano de *La Celestina*; la utilización de elementos puramente espectaculares con significación amorosa, como puede ser la música, o la utilización de estrategias como el eco y la resolución del conflicto principal del amor cortés a través de la intervención de las deidades paganas.

Encina, junto con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, se conforma como el gran modelo dramático. El autor salmantino tiene particular importancia en la definición del género teatral, especialmente, como hemos visto, en cuestiones amorosas. La escuela del autor de *Plácida y Vitoriano* seguirá vigente hasta la mitad de la centuria. Encina toma de *La Celestina* numerosos temas que llevará al teatro cortesano, junto con otros de su propia cosecha, como el mundo pastoril, que integra en el espectáculo, de tal forma que aún al cierre del corpus de esta tesis, cuando ya han triunfado plenamente los preceptos neoplatónicos, la influencia del salmantino es aún tangible en la construcción de motivos amorosos profanos.

La *Comedia Serafina* nos devuelve al mundo de la comedia humanística de cuyo aroma ya fuimos testigos con *Celestina*. Sin embargo, el desarrollo de determinados temas en concreto hace de esta obra una pieza deliciosa de la primera mitad del siglo XVI. Hemos dedicado cierta atención a una serie de motivos que consideramos fundamentales en el devenir teatral del Renacimiento, como son el debate amoroso, la epístola amorosa en la trama teatral y el uso del disfraz como mecanismo de recuesta. Estos tres recursos son estrategias puramente teatrales muy presentes en la producción dramática de la primera mitad de la centuria, al mismo tiempo que conforman tres pilares fundamentales del desarrollo de la trama amorosa.

La *Serafina*, además, pone en relación la comicidad muy vinculada al espectáculo con planteamientos de cierto sesgo moral que veremos plenamente desarrollados en Torres Naharro y Cristóbal de Castillejo.

Como conclusiones generales del capítulo podemos decir que el autor de esta pieza da cuenta de una tradición literaria existente en la Península, cuya representación, a pesar de las marcas del texto, ha sido puesta en duda. No obstante, creemos que nadie puede dudar del carácter plenamente performativo de este texto. Aclarado este punto, podemos afirmar que esta pieza lleva a las tablas una jocosidad característica desarrollada a basa de unos motivos que cambian por completo la forma de entender el enredo teatral, como son los que hemos apuntado anteriormente.

Por otro lado, esta obra nos permite tomar consciencia de la convivencia de los diferentes planteamientos teatrales de la península, así como de la armonía entre ellos y, en gran medida, del trasvase de motivos. La falta de dataciones precisas nos impide afirmar categóricamente estas cuestiones, pero hay que darse cuenta de que muy probablemente la redacción de esta pieza se produzca en momentos muy similares a los que se escribió la obra de Castillejo, la de Torres Naharro, Gil Vicente, y no esté tan lejos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

Por último, cabe señalar que la *Comedia Serafina* supone una teatralización aún mayor de la comedia humanística y, en concreto, de *La Celestina*. La selección temática, así como el desarrollo de los motivos elegidos, conlleva una mayor dramatización, hasta el punto de que creemos que su representabilidad está fuera de toda duda.

El acercamiento a Bartolomé de Torres Naharro es absolutamente enriquecedor, tanto en cuestiones puramente teatrales como en asuntos amorosos. En el capítulo V de este trabajo hemos llevado a cabo un análisis de las cuestiones que hemos considerado más interesantes respecto a su producción dramática, ejemplificada en la *Comedia Aquilana*, muy especialmente en los temas vinculados al cambio de moral producido en Europa a principios de siglo. El estudio de los diferentes procesos de recuesta, así como de los planteamientos amorosos más vinculados a cada uno de los personajes, nos revela un rico entramado sentimental que deja ver tanto las tradiciones literarias heredadas, como un nuevo uso de las mismas.

A modo de conclusión debemos destacar el carácter profundamente moral de la propuesta de Naharro. En la *Comedia Aquilana* se utilizan los elementos ya consolidados de la tradición teatral, en gran parte por la acción del propio extremeño, como puede ser el introito, con un fin muy específico: la representación de los conflictos sentimentales provocados por unas costumbres impuestas, que demuestran estar lejos del verdadero sentir de los seres humanos renacentistas, y aún más distantes de la norma que debía ser la imperante, como parecen denunciar. El pacense utiliza la risa, la comicidad para poner sobre la mesa cuestiones de gran calado moral y evidenciar, de esta manera, la problemática que encierran, siempre alrededor del matrimonio.

En este sentido la obra de Naharro ha sido para nosotros una auténtica revelación, que tenemos que relacionar, bajo nuestro punto de vista, muy estrechamente con la propuesta que Cristóbal de Castillejo hace en la *Farsa de la Costanza*. Es decir, a través de estas dos obras vemos muy claramente cómo el teatro es un canal mensajero de esta nueva moralidad, sin perder ni un ápice de su carácter literario y enriqueciendo, al mismo tiempo y en gran medida, su discurso

afectivo. Creemos que parte de la relevancia de estudiar los motivos amorosos del teatro del primer tercio del siglo XVI reside precisamente aquí, en el aspecto que se puede considerar, tal vez, menos literario, pero que encierra una de las propuestas más interesantes y profusamente desarrolladas de cuantas hemos visto. Las aproximaciones entre la literatura y el discurso moral quedaron, además, ya demostradas en el apartado 1. 3. 2. 5., con lo cual no debe sorprendernos este ceñido vínculo que la moralidad establece también con el teatro. La necesidad de denuncia bajo la máscara hilarante del teatro provoca el desarrollo de una serie de motivos que son los que han ocupado las páginas de los capítulos quinto y séptimo.

El bloque sexto ha estado dedicado a la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. En este capítulo hemos analizado la presencia del neoplatonismo amoroso, aspecto más significativo de la obra, desde nuestro punto de vista. Por otro lado, ha sido necesario dedicar cierto espacio al análisis de las tradiciones literarias que conforman la pieza del portugués, todas de heterogénea procedencia.

Hemos tenido, pues, en consideración, la aportación muy significativa de la lírica popular, especialmente relevante en lo concerniente a la construcción de la temática amorosa, ya que aporta un sistema de significación compartido por el autor y el espectador. El uso de formas líricas, acompañadas de música y baile, que el auditorio conociera, o cuya factura fuera fácilmente reconocible, crea una determinada sensación, de tal forma que el contenido amoroso se ve también afectado considerándolo desde la óptica de la recepción. Es muy difícil, no obstante, cuantificar esta influencia.

También ha sido necesario volver a mirada sobre las tradiciones cultas, de las que toma la materia de su obra. El *Primaleón*, novela de caballerías de 1512, es la base argumental de la pieza de Gil Vicente y de la cual nacen algunos de los motivos amorosos más interesantes, como la magia y el episodio de Camilote.

Podemos concluir este capítulo volviendo al aspecto más significativo de esta obra, en cuanto a lo que tiene de construcción del mensaje amoroso: el incipiente neoplatonismo. En la *Tragicomedia de Don Duardos* encontramos por primera vez sintagmas que se asemejan en gran medida a los heredados de la tradición filosófica. De esta manera podemos decir que con esta obra, escrita entre 1522 y 1524, se atestigua el paso al género teatral de las corrientes amorosas que ya se estaban desarrollando en otras disciplinas literarias, como la poesía.

En cualquier caso, a nuestro modo de ver la cuestión más interesante de la obra de Gil Vicente es que hace una propuesta temática novedosa utilizando los elementos que la tradición

le ha legado, en una combinación magistral que da como resultado un bellissimo espectáculo en el que se integran danza, música, baile, *performance* caballeresca, estilización, etc.

En el capítulo VII hemos llevado a cabo el análisis de la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo. La pieza del reconocido poeta es singular por varias cuestiones. La más evidente de ellas es la compleja historia textual que solo nos ha permitido disfrutar de ella a partir del año 2005, cuando fue encontrada en la Biblioteca Estense de Módena. El hallazgo de este manuscrito supone un punto importante en la historia del teatro renacentista, no solo por ampliar su nómina con una obra más, sino, muy especialmente, por delatar una difusión manuscrita de los textos que no ha llegado a nuestros días.

En asuntos amorosos probablemente lo más significativo de la *Farsa* sea el fuerte carácter crítico, disfrazado de comicidad, hacia la institución del matrimonio tal y como estaba configurada a principios del siglo XVI. Para afirmar categóricamente esta diatriba es necesario contar con el entramado moral y legal vigente, que ya habíamos reconstruido. De tal forma que en el bloque séptimo hemos llevado a cabo un análisis pormenorizado del matrimonio y de un motivo íntimamente relacionado con él, como es el adulterio.

Podemos concluir que lo que plantea Castillejo es una hilarante parodia de las consecuencias de los matrimonios concertados que acaban uniendo a parejas muy dispares, en este caso, por la edad. Este tema, heredado literariamente de los *dubbi* amorosos, adquiere una especial relevancia en el ámbito de la Reforma y del clima moral y cultural de la Europa de principios de centuria. Además, es especialmente significativo el papel de la Iglesia en todo esto, que también aparece representada a través de los personajes fraudulentos del Cura y del Fraile. El mirobrigense utiliza la tradición literaria de la *vetula*, pasada por Celestina, para encarnar la defensa de unos valores claramente paródicos. Esta técnica de inversión de modelos es la que domina en todo el entramado de motivos amorosos que compone la pieza, como esperamos haber demostrado en el espacio correspondiente.

El último capítulo está comprendido, en una ruptura con la estructura del resto del estudio, por dos obras teatrales cuyo punto de contacto es la tradición pastoril que explotan a partir del magisterio de Encina. Como señalábamos en la introducción, nos ha parecido la mejor forma de cerrar esta tesis la selección de dos textos que suponen, en cierta medida, una vuelta hacia los planteamientos de principio de siglo, siempre teniendo en cuenta las innovaciones teatrales y amorosas que han tenido lugar en el periodo de tiempo intermedio.

La *Farsa a manera de tragedia* nos plantea fundamentalmente la opción trágica al conflicto del amor. Por esta razón, nos ha parecido importante dedicar cierto espacio de este trabajo a analizar las implicaciones del género trágico y su polémica existencia a lo largo del siglo XVI. Esta pieza anónima lleva al extremo la disyuntiva fundamental del amor cortés que hemos visto en todos los textos teatrales: el amor hacia una mujer casada, a pesar del componente cómico que también tiene el texto, deriva en la muerte de los dos protagonistas. De esta forma retoma, en cierta medida, lo que ya había planteado *La Celestina*.

La *Comedia Tibalda*, tal y como nos ha llegado hoy, nos muestra una complejidad deliciosa derivada de su doble proceso de redacción, de manera que nos devuelve una escritura en dos momentos que cambian, fundamentalmente, el planteamiento amoroso. Nos ha parecido la mejor forma de cerrar este estudio la selección de una obra concebida en el germen del teatro renacentista, la primera década del siglo, que ha sido posteriormente manipulada en sus exposiciones amorosas. Delatan pues, estas modificaciones fundamentales, el cambio de sensibilidad tan fuerte que ha tenido lugar desde principios de siglo hasta la década de los 50, momento en el que Luis Hurtado de Toledo emprende la segunda versión de la comedia.

Nos interesa, especialmente, la reformulación en términos neoplatónicos que en nuestro corpus de trabajo solo hemos podido ver anticipada en la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente. Es decir, de alguna forma, la *Tibalda* nos confirma que el proceso que ya se había iniciado en la década de los 20 será el que se consolide, como bien sabemos por la confirmación que de estos asuntos siempre supone la Comedia Nueva.

Estas dos obras, suponen, como avanzábamos anteriormente, una vuelta a los planteamientos amorosos de principio de siglo, pero con toda la riqueza teatral que se ha ido desarrollando en estos cuarenta años. De esta forma podemos ver cómo son dos los soles alrededor de los cuales se construye el universo del teatro renacentista, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y toda la producción dramática de Juan del Encina.

En cuanto a cuestiones de carácter más general podemos señalar que todos los autores del primer tercio del siglo XVI se enfrentan al dilema irresoluble del amor cortés, a la dicotomía entre el amor sensual y el amor racional y que sus propuestas para solucionarlo son variadas. Algunas de las que hemos estudiado son: la tragedia, el uso del recurso del *deus ex machina*, la anagnórisis y el final feliz en el que los amantes terminan juntos, ya sea por su pureza, como en la *Tragicomedia de Don Duardos* o por la inversión cómica que propone el autor, como en la *Comedia Serafina*. Dos cuestiones son especialmente relevantes en este tema. La primera de ellas es la

necesidad de cerrar estas obras de forma que resulte satisfactorio, a pesar de las dificultades, al auditorio, como deja ver la reformulación del final que lleva a cabo Luis Hurtado de Toledo con la *Comedia Tibalda*. En segundo lugar, hemos de retomar una idea que hemos apuntado en algunos lugares de este trabajo, que es la importancia del matrimonio clandestino, aunque ninguna de nuestras obras lo refleje.

También cabe destacar el proceso gradual de implantación del neoplatonismo amoroso que podemos apreciar a partir de la obra de Gil Vicente, considerando de los vestigios que habían sobrevivido a lo largo de la Edad Media. El primer teatro renacentista sufre en su seno la transformación inquietante que tiene lugar desde los postulados más medievales que manifiesta *La Celestina* hasta la reformulación plenamente renacentista de la *Tibalda*.

En tercer lugar, hemos constatado a lo largo de este trabajo que el teatro, en su vertiente amorosa, no vive de espaldas a la sociedad en la que se inserta –ni mucho menos–, ni siquiera en sus manifestaciones más cortesanas, en principio más propicias a la vida en la torre de marfil y mucho más condicionadas por las circunstancias inmediatas de la representación. En las obras que hemos analizado se deja ver una preocupación honda por los problemas morales y legales de la sociedad, de forma que el matrimonio, como eje central de la trama en el teatro profano, adquiere una importancia significativa.

En cuarto lugar, hemos de volver la mirada a cuestiones mucho más literarias, ya que el teatro, como género literario, se nutre de literatura, de forma que el trasvase de motivos amorosos y el desarrollo de unos y otros es constante. De alguna manera, esta visión cronológica nos ha permitido, sin ser uno de nuestros objetivos, poder contar con una visión panorámica de los motivos amorosos más puramente literarios que desarrolla en su seno.

No obstante, en el recorrido que hemos realizado por los temas y motivos que nutren el tejido amoroso del teatro español del primer renacimiento han quedado muchas cosas en el tintero. Probablemente nuestra mayor preocupación resida en que el hecho de haber seleccionado un corpus restringido de textos ha dejado fuera otros muchos de gran interés para el tema que nos ocupa. De manera que creemos necesaria la extensión del trabajo que aquí hemos emprendido al resto de las obras del periodo, pudiendo, así, trazar una historia mucho más sistemática de la literatura.

Por otro lado, el proceso de disección que hemos llevado a cabo con las obras nos ha permitido ver el esqueleto del planteamiento amoroso en las diferentes piezas que se componen de los distintos temas y motivos. Sin embargo, esta misma estructura ósea, adaptada a las

peculiaridades de cada manifestación, habría de ser aplicada a los demás textos. El motivo de la carta, por ejemplo, cuenta con una gran popularidad y aquí nos hemos limitado a señalar su funcionamiento en una de las obras y apuntar un par de ellas más. Sin embargo, sería necesario extender este estudio a los demás textos que contemplan este motivo.

Falta, pues, continuar el trabajo de disección con los textos que hemos dejando fuera de nuestro análisis, muchos de los cuales son de marcado interés, tanto en su contenido teatral como amoroso.

Por último, un estudio más prolongado en el ámbito cronológico devolverá unos resultados contrastivos que aquí han quedado al margen. Creemos de gran interés atestiguar en los motivos amorosos del teatro del siglo XVI las consecuencias paulatinas de la Contrarreforma, de especial incidencia en los asuntos que hemos tratado en este estudio, especialmente en las cuestiones tocantes a la moral, para lo cual sería necesario extender el espectro cronológico hasta la década de los 80.