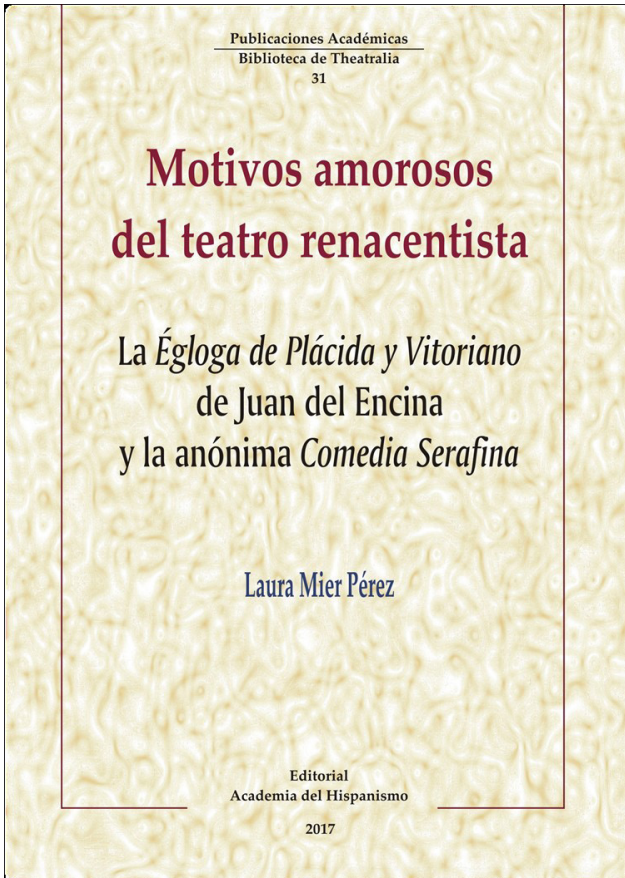


Mier Pérez, Laura. *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina».*

Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, 240 pp.
ISBN 978-84-16187-69-0.



La presente monografía de Laura Mier Pérez es fruto de su tesis doctoral *La representación del amor: motivos amorosos del teatro español en el primer tercio del siglo XVI* leída en la Universidad de Salamanca en 2015. Con Mención de Doctorado Europeo, dicha investigación predoctoral, dirigida por Pedro M. Cátedra García, se realizó en el seno de dos proyectos de investigación sobre literatura renacentista y áurea: el proyecto *TESAL 16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro en Salamanca en el siglo XVI*, financiado por la Junta de Castilla y León (SA155A-11-1) y por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FFI2011-25582), dirigido por Javier San José Lera; y el proyecto dirigido por Pedro M. Cátedra denominado *Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII* financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (BFF-2003-00011). Asimismo, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»* ha sido galardonada por el Premio Internacional «Academia del Hispanismo» de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española del año 2015, lo que ha significado ser elegida para publicarse en la Colección Biblioteca de Theatralia, inserta dentro de la Editorial Academia del Hispanismo. Esta edición es la que se reseña a continuación.

El estudio se halla conformado por tres bloques principales. El primer capítulo proporciona un importante contenido teórico de carácter filosófico, legal y moral que funciona a modo de enmarque contextual de las dos obras dramáticas objeto de consideración. Tras este gran apartado, le siguen otros dos que se dedican al análisis teatral propiamente dicho; el capítulo II estudia los motivos amorosos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, mientras que el tercer capítulo analiza el tratamiento del amor en la anónima *Comedia Serafina*. Además de estos tres bloques centrales, flanquean el estudio dos breves apartados: «Introducción y Justificación» y «Conclusiones».

Es conveniente señalar, no obstante, que este importante estudio del proceso de teatralización de la teoría amorosa en las dos piezas teatrales citadas era en su origen mucho más amplio, llegando a rozar las seiscientas páginas de análisis. Ciertamente, en esta investigación original se abrían miras teatrales hacia otras manifestaciones dramáticas de los inicios del teatro profano castellano, sin sobrepasar el primer tercio del siglo XVI. De esta manera, el apartado dedicado a la aplicación práctica del marco teórico se iniciaba con el análisis de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* de Rojas, le seguían la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente y la *Farsa de la Costanza* de Castillejo, y, tras ellas, un conglomerado de obras teatrales que siguen la estela teatral de Encina, además de las dos obras teatrales incluidas en esta monografía. Por tanto, este trabajo doctoral original se ha visto redu-

cido, como confiesa la propia autora, «a un cuarto de su extensión» por motivos editoriales (p. 212).

A pesar de que el libro ofrece un análisis delimitado de los motivos amorosos presentes en las dos obras dramáticas escogidas, el estudio, en realidad, aglutina una exhaustiva investigación, no solo de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y de la *Comedia Serafina*, aspecto logrado de manera eficiente, sino de todo el entramado histórico, filosófico, moral y legal — cultural en definitiva— que subyace en el entorno de Juan del Encina y del anónimo autor de la *Serafina* en el momento en el que preparan sus respectivas piezas. Además, se efectúan pequeñas calas en otras manifestaciones teatrales renacentistas, no solo en el ámbito castellano, sino también con relación a la tradición italiana, con el caso de Torres Naharro, y la lusa, con Gil Vicente, cuando el análisis dramático de los motivos amorosos lo permite.

Así las cosas, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»* examina el trasvase de los motivos de la teoría amorosa cortesana del Cuatrocientos castellano en la escena de los primeros treinta años del siglo XVI. La estructura externa del trabajo es bastante intuitiva y aclaratoria, dado que la profusa división de los tres grandes capítulos en numerosas subdivisiones ayuda a seguir el contenido de la monografía de forma adecuada. Además, hay que añadir que la distribución del estudio se encuentra perfectamente equilibrada. Así, mientras que la primera de las tres secciones supera las ochenta páginas, los capítulos segundo y tercero abarcan un número similar de páginas de forma conjunta y equitativa. No obstante, debemos señalar que algunas de las secciones de las que se componen los tres grandes bloques del estudio no se hallan indexadas al inicio del libro. Esto ocurre en el caso de cinco apartados que sí se insertan en el cuerpo del texto, pero que se hallan ausentes en el Índice de la monografía, tanto en el capítulo I (1.2.1.1., 1.3.3.1., 1.3.2.5.), como en el capítulo II (2.2.1. y 2.3.1.); igualmente, en el capítulo III, dedicado al estudio de la *Comedia Serafina* (pp. 163-205), existe una numeración errónea de los seis apartados que lo dividen. En cualquier caso, son estos aspectos formales, sobrevenidos en el proceso de edición de la monografía, secundarios y de escasa relevancia para la valoración conjunta del libro.

En el plano de contenido, cabe señalar que, a lo largo de su estudio, la autora trata de cumplir los objetivos que propone en la «Introducción y justificación». Así, en este apartado inicial, Laura Mier manifiesta «la necesidad de recuperar nuestro patrimonio teatral y devolverlo al lugar que debe ocupar en la historia de la literatura. En este sentido, nuestro trabajo se inserta en una línea de actuación que, podríamos decir que bastante recientemente, busca precisamente sacar a la luz este patrimonio como parte imprescindible de nuestra historia, tantas veces eclipsada por la producción dramática del siglo XVII» (p. 13). Así las cosas, para con-

tinuar con esa línea novedosa de estudios, la autora explica los criterios de selección aplicados para configurar un corpus de trabajo válido con el objetivo de realizar «un estudio homogéneo sobre la forma de hablar de amor en los escenarios españoles a principios del siglo XVI» (p. 28), análisis que realizará «desde el propio siglo XVI, es decir, no desde la fortuna que tuvieron los autores en el repertorio teatral de la Comedia Nueva» (p. 13).

A pesar de que el estudio monográfico se centra solo en el análisis los motivos amorosos en dos obras teatrales, la autora, en la justificación sobre su elección, realiza un recorrido por las diferentes manifestaciones dramáticas de temática amorosa que suple, ciertamente, la necesidad de ampliar el estudio con el análisis de otras obras teatrales (pp. 18-19). Así, si bien es cierto que «delimitar un corpus de trabajo conlleva la renuncia a una serie de textos» (p. 27), esta selección es ventajosa puesto que la estudiosa se centra en el examen de una pieza dramática no tan conocida, la *Comedia Serafina*, obra que, como ella misma reconoce, no se encuentra dentro «del corpus teatral canónico del siglo XVI» (p. 26). Sin embargo, precisamente la originalidad y el valor de la monografía reside (aunque no solo) en realizar una apuesta arriesgada al escoger como objeto de estudio esta comedia.

Tras esta consideración inicial sobre el libro monográfico, conviene examinar los capítulos que lo conforman. En el primero de ellos, la autora atiende de una forma teórica al contexto cultural en el que se circunscriben la literatura y los autores del Renacimiento castellano. Se trata de un capítulo de síntesis del proceso de codificación de la teoría amorosa teniendo en consideración tres perspectivas —la filosófica, la legislativa y la moral— sobre las que se construyen las obras teatrales objeto de estudio y gracias a las cuales se comprende a la perfección las implicaciones de esa realidad de la España de los siglos XV y XVI.

Quizás esta profusa mirada hacia las fuentes filosóficas, legislativas y morales, necesaria por otra parte, resulte un poco densa precisamente por tratarse de un epígrafe de contextualización teórica en torno al amor y la literatura en general y de asentamiento de las bases que luego se aplicarán a las dos obras dramáticas. De hecho, la propia autora es consciente de ello y conjetura, además, que «en determinados momentos tal vez la distancia en el proceso de lectura entre la contextualización del primer capítulo y el desarrollo posterior en las obras es demasiado grande» (p. 23).

No obstante, las tres subdivisiones que propone la autora resultan muy acertadas, puesto que la lectura de las tres partes, «Contexto filosófico» (pp. 29-51), «Contexto legal» (pp. 52-73) y «Contexto moral» (pp. 74-114), da claves interpretativas que podrán ser aplicadas no solo a las dos obras dramáticas consideradas, sino que son relevantes para otras muchas manifestaciones literarias y dramáticas. De esta manera, el apartado se encuentra dedicado al planteamiento erotológico desarrollado por dos grandes filósofos, Platón y Aristóteles, así como sus revisiones posteriores

por parte de otros autores que releen, describen y reinterpretan las teorías amorosas de los filósofos griegos, a pesar de que «en las dos obras que aquí se estudian no alcanzamos a ver la presencia platónica» (p. 37), mientras que destaca la influencia de la tradición aristotélica, que cobra fuerza desde el siglo xv, llegando a desarrollar tres procesos de la enfermedad de amor: «los tres, de alguna manera, confluyen en el naturalismo amoroso del siglo xv castellano, que será la base filosófica, científica y, desde luego, cómica, de una buena parte de la literatura del siglo xvi. De hecho, el conflicto amoroso de una buena parte de las obras que teatrales de nuestro periodo tiene como base la supuesta cualidad de evitable o no del amor, es decir, hasta qué punto los enamorados tienen control sobre sí mismos y sus acciones» (p. 43).

En el segundo apartado de este primer capítulo teórico, el «Contexto legal», se desarrolla el estudio de un aspecto muy relevante para entender el teatro del primer tercio del siglo xvi, la legislación canónica y civil que se aplica a tres realidades sociales: el matrimonio, el adulterio y la prostitución. En este sentido, la autora destaca que «la importancia de comprender con claridad el tejido de leyes, canónicas y civiles, en el que nuestros personajes están inmersos nos ayudará en buena medida a entender sus acciones». Además, este conjunto de leyes vigentes en el tiempo habilita «la posibilidad de la risa, de lo cómico, de lo permitido y lo prohibido, de lo nuevo, de lo conocido, de salir de los límites impuestos» (p. 52).

La tercera y última parte de este capítulo teórico inicial está dedicada al «Contexto moral» que define el pensamiento de los inicios del siglo xvi. Así, se muestra que el humanismo europeo y su desarrollo en territorio español es clave para entender determinadas ideas que recorren la *Égloga de Plácida y Vitoriano* y la *Comedia Serafina*. Es importante en este apartado la consideración relevante que se le concede al género del diálogo y su tradición, e incluso a otros géneros híbridos, como vehículo de expresión moral (pp. 77-79 y 105-114). En este sentido, la autora señala que la «utilización de este género por los moralistas tiene que ver con el hecho de que sea el que mejor alcanza al público determinado, que es, en definitiva, a quien van dirigidos estos escritos». Además, continúa indicando que la elección del diálogo está condicionada «por el destinatario, que vería en la potencial dramaticidad de estos textos un aliado para su comprensión y que, desde luego, supone un punto de contacto fundamental con el género dramático, de tal forma que tampoco lo podemos perder de vista en un estudio consagrado a la comprensión de textos teatrales» (pp. 78-79).

Tras esta breve consideración sobre el nuevo cauce genérico que recogerá esta nueva manifestación cultural humanista, se da paso al estudio de la situación de la moral en la España de los inicios del siglo xvi (pp. 79-105). Laura Mier reseña a los principales tratadistas amorosos que influyeron ideológicamente en la Península Ibérica: Erasmo de Rotterdam, Antonio de Guevara y Pedro de Luján. Además, dedica una gran

atención a los escritos de Juan Luis Vives, «por constituir el modelo de comportamiento que los personajes teatrales no siguen» (pp. 88-89). Este apartado consagrado a la figura del tratadista (pp. 91-100) es muy amplio con respecto al resto de los epígrafes del tema, y contiene numerosas citas explícitas de los tratados del autor acerca del matrimonio y de la vida de las doncellas. Aunque ciertamente es muy ilustrativo, el epígrafe quizás resulte algo extenso, como ella misma reconoce (p. 98), porque, además, su aplicación a las dos obras que se estudian no resulta válido, dado que su ideología solo es adaptable al teatro de Torres Naharro, autor que no se estudia en esta ocasión, aunque sí se ofrecía un amplio examen de su obra en la tesis doctoral de la que parte este estudio. En cualquier caso, su presencia aquí denota que Laura Mier posee un sólido conocimiento de la tratadística amorosa de la época. Asimismo, tampoco se olvidan otros nombres relevantes en este asunto, como Fray Martín de Córdoba, que escribieron sobre el matrimonio y la educación de la mujer desde fines del siglo xv.

Tras este gran bloque teórico dedicado al contexto cultural con el que se inicia la monografía, se da paso al segundo capítulo, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (¿1513?)» (pp. 115-162), que pretende ser un análisis teatral de la pieza poniéndola en relación con la teoría amorosa descrita en el apartado anterior. De esta manera, se da una aplicación práctica a la teoría expuesta en sus diversas facetas.

Antes de analizar con detenimiento la obra de Encina, Laura Mier realiza una importante recapitulación de la controversia acerca de la ausencia o la pérdida de teatro en la Edad Media hasta llegar a Encina y a la *Celestina*, a pesar de que las obras estudiadas corresponden a una etapa un poco posterior al inicio del teatro en Castilla, ya que *Plácida y Vitoriano* se compuso (y quizá se representó) hacia 1513. En este sentido, la autora contextualiza las tradiciones literarias de las que parte Encina y que le convierten, si no en «padre» del teatro castellano, en unificador de las variadas y diversas tradiciones previas con los planteamientos más propiamente humanistas (pp. 115-120).

De la misma forma, no se pasan por alto todas las implicaciones del género teatral, ofreciendo un estudio que engloba la especificidad del género dramático y su dualidad. Así, el análisis del aspecto espectacular de la égloga no solo se reduce al último apartado (pp. 160-162), sino que en cinco de los ocho epígrafes totales, la autora pretende mostrar la teatralidad de cada aspecto de la pieza tratada. Así, tras estas secciones dedicadas a la figura de Encina y a la égloga en cuestión (pp. 115-124), Laura Mier analiza varios elementos destacados de la obra, como «El mundo cortés de Plácida y Vitoriano» (pp. 124-132), «El mundo urbano: Fulgencia y Eritea» (pp. 133-137) y «El mundo rústico» de Gil Cestero y Pascual (pp. 137-146), atendiendo a algunos rasgos esenciales, como el sayagués, o su función teatral dentro de la pieza, con el estudio del introito; otro

apartado distinto se centra en la importancia de la música como elemento vertebrador de la égloga (pp. 146-159), deteniéndose en la función estructural de determinados componentes presentes en la obra como el eco, la *Vigilia de la enamorada muerta*, los villancicos y las danzas, para concluir el análisis dramático con el estudio y las implicaciones del empleo del *Deus ex machina* (pp. 159-162).

Tomando este bloque en conjunto, hay que decir que Laura Mier ha conseguido realizar no solo un estudio de los motivos amorosos presentes en la última égloga compuesta por Encina, sino que además ha realizado el esfuerzo de encajar los elementos de la lírica amorosa en el engranaje dramático que hace de la pieza un espectáculo teatral complejo. Su concienzudo estudio da sentido a la introducción de los tópicos amorosos cuya inserción en la pieza ha originado que gran parte de la crítica haya realizado juicios de valor negativo en torno a la teatralidad de la obra y la conveniencia del tópico amoroso (p. 126). Uno de los aspectos que más ha despistado a los estudiosos es el del sentido de la escena urbana de Fulgencia y Eritea con respecto a la escasa relevancia de la misma en el desarrollo argumental de la pieza (p. 133). La estudiosa, gracias a su análisis acertado de la escena entre Eritea y Fulgencia y entre esta y Vitoriano (pp. 133-136), consigue despejar su significado.

En definitiva, Laura Mier concede gran importancia a la esfera de lo interdisciplinar, puesto que en su estudio toma elementos teóricos, como pueden ser la filosofía, la legislación y la moral de la época, pero también otras facetas artísticas como la música. A pesar de que «resulta muy difícil aventurar hipótesis en este terreno, en el que tenemos tan poca información» (p. 158), la estudiosa se arriesga a dar interpretaciones sobre la presencia de villancicos en escena. De esta manera, hace especial hincapié en el lado espectacular del teatro, de manera que su estudio no solo se centra en mostrar los motivos amorosos presentes en la pieza, sino también en los sentidos y funciones dramáticas de la música, la danza y de otros elementos que tradicionalmente se han estudiado a la luz de planteamientos meramente literarios (pp. 157-158).

Por último, el tercer bloque, final de la monografía, está dedicado al estudio de la anónima *Comedia Serafina* (pp. 163-206). En un estadio previo al análisis teatral de la pieza, Laura Mier dedica unas líneas a explicar aspectos relacionados con la historia editorial de la suelta que transmite la pieza, sus impresores y demás aspectos mercantiles, supliendo, así, la falta de biografía del autor, que permanece siendo una incógnita. Tras ello, la autora dirige su mirada a aspectos como la «Erotología y comicidad», atendiendo a la parodia del amor cortés y al debate sobre el amor en la obra (pp. 170-180), y a elementos integradores del espectáculo teatral como la «Epístola amorosa» (pp. 180-191), la presencia del disfraz (pp. 191-201) o el personaje del cornudo (pp. 202-205).

Este es, sin duda, el apartado más original y arriesgado de todos, por cuanto significa dedicar el estudio a una obra que queda fuera del canon teatral del Quinientos. Al mismo tiempo, la *Comedia Serafina* «encuentra sus raíces en el mundo universitario de la comedia humanista» (p. 167), hecho que la aleja de las obras teatrales representadas ante un público cautivo, en un ambiente cortesano y cerrado, como puede ser el caso de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, representada seguramente en la curia romana. Con este análisis de la obra anónima, Laura Mier demuestra poseer un conocimiento importante de los motivos amorosos en el teatro del primer tercio del siglo XVI, tanto en obras teatrales de carácter cortesano, como las piezas pertenecientes a la tradición de la comedia humanística y el mundo universitario que las encierra (p. 168). Así, la estudiosa aporta una investigación sólida sobre la materia amorosa vigente a fines del siglo XV e inicios del XVI.

El hecho de que la *Comedia* continúe la tradición humanística hace que el autor emplee un uso teatral de la epístola amorosa; por ello, la autora cree que es necesario profundizar en el uso de la forma epistolar en la época para comprender mejor el teatro renacentista (p. 180). Este apartado teórico, que se inserta aquí de forma novedosa y que es algo extenso (pp. 180-191), quizás hubiera tenido mejor cabida en el capítulo teórico, en un epígrafe aparte, o en un apartado del «Contexto moral», donde se estudia la tratadística matrimonial, dado que parte de esta sección que aquí se inserta tiene que ver con la nueva corriente humanística y con la tratadística amorosa. Claro que, por otro lado, es perfectamente entendible que el espacio dedicado a las epístolas amorosas y su estado de la cuestión dé perfectamente cabida en este apartado, dada su brevedad y desarrollo en la *Comedia Serafina*.

Tras el cierre de este capítulo, concluye el apartado dedicado al análisis de las piezas teatrales y, con él, el grueso de la monografía de Laura Mier. A continuación, un breve apartado de recapitulación actúa a modo de epílogo, recogiendo las «Conclusiones» finales del estudio (pp. 207-212). Por otra parte, el listado final de referencias bibliográficas empleadas en la monografía es muy amplio (pp. 213-238); abarca desde estudios canónicos y tradicionales de críticos del teatro renacentista, como las nuevas tendencias semióticas de entender y estudiar el teatro, teniendo en cuenta las publicaciones más recientes sobre el tema de estudio. Sin embargo, no por ello debe inferirse que lo que se ha producido ha sido un acopio de materiales bibliográficos; todo lo contrario, cada entrada bibliográfica está perfectamente explicada, empleada y argumentada en el cuerpo del propio estudio.

Por otra parte, al inicio de su estudio monográfico, Laura Mier señalaba la lamentable situación en la que se encuentran hoy muchos textos teatrales del Renacimiento español, careciendo de «ediciones modernas fiables», de «ediciones críticas serias», con ausencia de textos «moder-

namamente editados, así como la dificultad añadida de trabajar con meras transcripciones de los textos, que nos reveló enseguida el punto de olvido al que han quedado relegadas muchas de las manifestaciones dramáticas del siglo XVI por los estudiosos» (pp. 27-28). Tras el acercamiento a *Motivos amorosos del teatro renacentista*, solo cabe constatar que Laura Mier ha contribuido a solucionar parte de los numerosos problemas con los que cuenta hoy el estatus del teatro renacentista. Efectivamente, la monografía ha favorecido la revalorización del teatro del primer tercio del siglo XVI, aun siendo consciente de lo mucho que queda por hacer en este sentido, a pesar de que poco a poco se vaya avanzando en el mejor conocimiento de nuestro teatro renacentista (pp. 17-18).

De esta manera, con *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Laura Mier logra su objetivo de llenar el hueco crítico sobre el estudio teatral de las piezas dramáticas del primer tercio del siglo XVI español. La autora realiza un importante estudio de una faceta del teatro renacentista español; es este, el del teatro del Quinientos, un campo de estudio imprescindible para equilibrar la balanza ante tantos estudios dedicados al teatro barroco. Además, el estudio de Laura Mier no deja de tener en perspectiva y de poner en práctica una consideración de los textos teatrales como el resultado de un complejo indisoluble de literatura y espectáculo, que debe ponerse en juego en su estudio. Es por ello, también, un trabajo de referencia para el conocimiento en profundidad de nuestro teatro renacentista.

Sara Sánchez-Hernández¹
Universidad de Salamanca & IEMYRhd

1.- El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

