

EL EROTISMO EN EL TEATRO DEL PRIMER RENACIMIENTO¹

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

Si hay algo que une a los personajes más representativos del primer Renacimiento es su carnalidad. Pastores rústicos y pastores sofisticados, caballeros y escuderos, damas, criados y criadas (y, más secundariamente, frailes, ermitaños, rufianes...), todos sufren con la misma fuerza los acometimientos de la carne. Una esperaba encontrar debajo de tantas quejas por amor, llantos, suspiros y declaraciones

¹ Para no multiplicar las notas consigno de entrada las ediciones manejadas para las piezas teatrales que voy a citar : Juan del Encina, *Teatro*, ed. de Rosalie Gimeno (Madrid: Alhambra, 1974-77), 2 vols.; Lucas Fernández, *Farsas y églogas*, ed. facsímil (Madrid: 1929); Bartolomé de Torres Naharro, *Propalladia and other Works*, ed. de Joseph E. Gillet (Mawr-Pennsylvania: 1943-1961), 4 vols.; Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. facsímil (Madrid: 1929); Alonso de Salaya, *Farsa*, ed. de Joseph E. Gillet, *P.M.L.A.*, LII, (1937), 16-67; Diego de Avila, *Egloga Ynterlocutoria*, ed. de Eugen Kohler, *Sieben Spanische dramatische Eklogen* (Dresden: 1911), pp. 236-266; *Egloga nueva*, *idem*, pp. 297-317; *Egloga pastoril*, conocida también como *Égloga de las cosas de Valencia*, *idem*, pp. 266-297; Juan de París, *Farsa*, *idem*, pp. 329-350; Juan de Melgar, *Comedia Fenisa*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín, *R.Hi.*, XXVII, (1912), 99-108; Francisco de las Natas, *Comedia Tideia*, ed. de Urban Cronan, *Teatro español del Siglo XVI* (Madrid: 1913), pp. 22-80; Diego de Nequeruela, *Farsa Ardamisa*, ed. facsímil en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, eds. facsimilares (Madrid: 1964) 2 vols, t. II, pp. 133-166; Andrés de Prado, *Farsa Cornelia*, *idem*, pp.337-338; Francisco de Avendaño, *Comedia Florisea*, *idem.*, 161-184; Jaime de Güete, *Comedia Vidriana*, *Comedia Tesorina*, *idem*, pp. 9-40 y 41-76; Antonio Díez, *Auto de Clarindo*, *idem*, pp. 77-108. La anónima *Égloga de Torino* fue publicada por Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* (Madrid: 1907), II, 66-77 y la también anónima *Farsa a manera de tragedia* fue publicada, aunque incompleta por la falta de algunos versos, por Hugo A. Rennert, *R. Hi*, XXV (1911), 283-316. A partir de ahora, cuando introduzco una cita en texto, incluyo al pie las páginas, que se corresponden con esta ediciones. Cuando no indico las páginas, caso

de fe y servicio, llagas, heridas sangrantes, requiebros, enajenaciones, amenazas de muerte y suicidio, alguna huella, que no fuese sólo retórica, de las corrientes neoplatonizantes en boga en la Europa del Renacimiento. No es así². En la gestación de la comedia la influencia de *La Celestina* fue decisiva y caballeros y damas se vieron, como Calisto y Melibea, sometidos a los envites de la pasión. Es cierto que *La Celestina* podría haber generado toda una serie de piezas dramáticas epigonales, que pusiesen en evidencia como aquélla cuán trágico podía llegar a ser el destino que se deparaba a los "locos amadores". Sin embargo, los autores dramáticos de la época prefirieron incidir en los escarceos amorosos previos al desenlace, aunque a veces la comedia se salpicase de moralismos. Desenlace que —género obliga— debía ser en la comedia lo más feliz posible, si no quería caerse en la contradicción (manifiesta ya

de las piezas de Lucas Fernández por ejemplo, es porque la edición facsímil está sin paginar.

² Sólo en un caso de las piezas que he revisado aparece finalmente asumida una visión más descarnalizada del amor y no una mera retórica. Me refiero a la *Égloga de Torino*, incluida en la novela *Questión de amor* (Valencia, 1513). En esta égloga el pastor cortés Torino acaba aceptando como destino de "perfecto amador" el de servir a Benita sin esperar recompensa: "pues que yo no quiero que mi mal mereça/ sino que querays que yo lo padeça/ que tal intención por cierto no es mala". Sin embargo, no hay que olvidar que se trata de una pieza en clave, que recrea -como la novela en que se inserta- la vida de la corte de Nápoles -donde fue representada- entre 1508 y 1512. Torino es, pues, trasunto del caballero valenciano Jeroni Fenollet, y su pastora, Benita, de Bona Sforza, hija del duque de Milán y futura reina de Polonia, ambos residentes por aquellas fechas en Nápoles. La égloga y el amor se plantean así como un juego social de disfraces: la distancia social entre los personajes reales -creo- es determinante aquí de la descarnalización de las relaciones de los personajes de la ficción: Benita precisamente aconseja a Torino que se enamore de sus "iguales". Algo similar a lo que ocurre en la novela pastoril en clave de Gaspar Mercader *El Prado de Valencia*, publicada en 1600 y que recrea la vida en la corte virreinal que se reunió entre 1595 y 1597 en Valencia, alrededor del marqués de Denia Francisco Sandoval y Rojas, futuro valido de Felipe III y duque de Lerma: el juego amoroso —de las mismas características— se produce aquí entre el pastor Fideno (Gaspar Mercader) y la pastora Belisa (Doña Catalina, hija del Marqués de Denia). La novela fue publicada con introducción, notas y apéndice por Henri Merimée (Toulouse: 1907). Sobre la *Questión de Amor* y sus relaciones con la corte napolitana, *vid.* Juan Oleza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, V (1986), 149-182.

desde el mismo título) de obras híbridas como la *Farsa a manera de tragedia*³. Las églogas dramáticas podrían haber dado cabida a una visión más espiritualizada del amor, al albergar no sólo el modelo de rústico ignorante y grotesco de larga tradición folclórica y literaria (*Libro de Buen Amor*, pastorela...) ⁴, sino al tipo de pastor sofisticado ducho en sutilezas amorosas. Sin embargo —por regla general— estos pastores sofisticados se mostraban tan atormentados por su cuerpo como lo estaban, de una manera más brutalmente declarada, los rústicos. Así, el sofisticado pastor Cristino de la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina, una vez ha decidido hacerse ermitaño para rehuir los males que le ocasionaba Amor, abandona su decisión al verse tentado por la ninfa Febea, enviada de Cupido. Su amigo Justino le alaba la decisión:

Las vidas de las hermitas
son benditas;
mas nunca son hermitaños
sino viejos de cien años,
personas que son prescritas
que no sienten poderío
ni amorío,

³ Sobre esta pieza *vid* Juan Oleza, "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia: el universo de la égloga" y Ricardo Rodrigo, "Notas en torno a la *Farça a manera de tragedia*" en Juan Oleza (ed), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano* (Valencia: Inst. Alfons el Magnanim, 1984), pp. 189-217 y 219-241.

⁴ Sobre el tema *vid* Noel Salomon, *Lo villano en el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1985); John Brotherton, *The Pastor-Bobo in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega* (London: Tamesis Books, 1975) y Alfredo Hermenegildo, "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano", en *Texte, Kontexte, Strukturen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, pp. 283-295.

ni les viene cachondez
 porque, miafé, la vejez
 es de terruño muy frío.

Y le aconseja que deje los hábitos: "dalos por Dios o los vende /(...) trabaja por te alegrar". Cristino parece seriamente convencido con el argumento: "Más huelgo una ora entre cabras/que en hermita todo un mes" (II, 239-242).

Del mismo modo Fileno, el pastor de la *Égloga de tres pastores*, del mismo Encina, se sentirá empujado al suicidio por "las fieras pasiones", a pesar de los consejos de su amigo Zambardo para que "nunca rehuyas jamás la razón"⁵.

Si el asedio acuciante de la pasión iguala a unos y otros personajes, el que más juego dio desde el punto de vista de la comicidad erótica y un tanto escabrosa, fue el pastor rústico. Toda una tradición lo identificaba con la representación de los más bajos instintos pasionales. Andrés el Capellán en su *De amore* (Libro I, cap. XI), lo había expresado del siguiente modo: "es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte de amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural"⁶. Contemporáneamente a la época que tratamos Juan Luis Vives se hacía de algún modo eco de esta idea en su *De anima et vita* (Libro III, cap. XXIII), al considerar entre aquellos despreocupados por

⁵ Nada más ajeno, dicho sea de paso, a las ideas al respecto de Pietro Bembo, asumidas por Baltasar Castiglione en *El cortesano* (libro IV, cap. VI y VII): la razón debe gobernar el sentimiento amoroso. Por otro lado el desprecio del pastor de Encina por la capacidad de amar en los viejos no hubiese sido compartido ni por Castiglione ni por Bembo: recordemos que el capítulo VI(libro IV) de *El cortesano* se consagra fundamentalmente a demostrar, por boca de Bembo, "que los viejos pueden amar, no solamente sin vergüenza y deshonor, más aun con mayor honra y prosperidad que los mozos", ed. de Teresa Suero Roca (Barcelona: Bruguera, 1972), p. 422.

⁶ Cito por la edición de Inés Creixell Vidal-Quadras (Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1984), p. 283.

el honor a los rústicos: "unos lo ignoran por falta de educación, v. gr., los rústicos, los hijos de gente pobre; otros por haberse echado a la vida viciosa hasta perder completamente los respetos propios del hombre, por ejemplo, los ladrones, meretrices y mediadores; los hay también que van impulsados a la desesperación por sus desgracias, y de ahí a odiar el honor, como los miserables, los mendigos y deshonorados"⁷.

No en balde el teatro religioso iba a utilizar hasta la saciedad al pobre rústico como materialización de personajes alegóricos tales como Cuerpo, Carne, Deleite, Ignorancia y peligros similares para el buen cristiano⁸.

En églogas y comedias —en éstas casi siempre relegado a los introitos— el rústico representará el reverso de la moneda amorosa. Los efectos que el amor produce en él se asemejan a los que según las teorías de la época se producen en los animales. Así, y volviendo de nuevo a Luis Vives, éste al tratar del amor en el libro III (cap. II) de su *De anima et vita*, admitía "le revelan también los irracionales con signos exteriores, saltos, gritos desordenados y caricias"⁹. La descripción cuadra con lo que experimentan nuestros rústicos, aunque lo que púdicamente llama Vives "caricias" se convierta en ellos en tumbos, golpes, mordiscos y forcejeos. Su ignorancia les lleva a identificar como enfermedades físicas los sufrimientos que el amor produce en los dolientes amadores que les van saliendo al paso.

Así en la *Farsa hecha por Alondo de Salaya*, los pastores creen que los lamentos del caballero Laurelo se deben a una borrachera, dolor de riñones, sabañones o sarna. Dolor de barriga le parecen a Quiral las quejas del refinado pastor Torino en

⁷ (Madrid: Espasa-Calpe, 1957, 3ª), p. 227.

⁸ Así, por ejemplo, en la *Farsa del libre albedrío*, de Diego Sánchez de Badajoz, el Cuerpo es representado por un pastor cómico. Los ejemplos al respecto son abundantes en el *Códice de Autos Viejos*, ed. de Léo Rouanet (Hildesheim, New York, Olm: 1972) (reimpresión), 4 vols.

la *Egloga* del mismo nombre. Y el pastor de la *Farsa* de Juan de Paris cree hallarse ante una parturienta al tropezar con la triste doncella que busca desesperada a su amado escudero. A veces se atreven incluso a poner en práctica remedios caseros para sanarlos: y así el pastor de la *Farsa de la hechicera* de Diego Sánchez de Badajoz introducirá a la fuerza viva una cabeza de ajos en la boca del galán para curarlo de lo que el pastor cree retortijones y es en realidad un romántico desmayo por amor.

Si los rústicos interpretan el amor como mal físico es porque en ellos produce —en clave cómica— efectos físicos. Si el sofisticado Fileno de la *Égloga de tres pastores* de Encina empalidece, enflaquece, llora y suspira de amor, el pastor bobo de la *Comedia Fenisa* de Juan de Melgar sacude los dientes, mientras el Benito de la *Égloga ynterlocutoria* de Diego de Avila trae "la baba colgada", como el pastor Pablos de la *Farsa o cuasi comedia del soldado*, de Lucas Fernández, quien además manifiesta la alegría de ser correspondido brincando como un mono.

Si a Fileno en la *Égloga de tres pastores* de Encina le ha ocasionado el amor la visión de la hermosura de la dama, que le ha penetrado hasta las entrañas, al pastor Juan de la *Égloga de las cosas de Valencia*, el amor le ha venido por un golpe en la espinilla que le ha penetrado hasta el corazón.

Los puntos de referencia que utilizan para expresar sus sentimientos tienen más que ver con el mundo animal y vegetal que con los fenómenos del espíritu. En la *Comedia de Bras, Gil y Beringuella* de Lucas Fernández, Bras, al sentirse correspondido por Beringuella —a quien aprecia más que a una "res"— exclama arrebatado: "No cabo en mi de prazer / ya ma tiesto estó que un ajo".

⁹*Op. cit.* p. 143.

Nuestros rústicos cómicos no entienden de retórica amorosa, ellos van al grano. Ufanamente lo declara el pastor del introito de la *Comedia Seraphina* de Torres Naharro:

Al demoño do el garçón
 qu'en topando con la moça
 no s'aburre y la retoça
 como rocín garañón.
 Todas ellas, cuántas son,
 m'an dicho qu'esto les praze,
 y al hombre que no lo haze
 lo tienen por maricón.

(II, 4)

Poniendo en práctica este programa el pastor de la *Farsa Cornelia*, de Andrés de Prado, propone a la moza que retocen un rato juntos, mientras el de la *Florisea* de Francisco de Avendaño, le suelta a pelo: "querría dormir con vos."

Ellos tienen claro por qué aman a sus pastoras y lo declaran sin empacho. Así Pascual, en *Plácida y Vitoriano*, se muestra agradecido a Benita: "quel corpancho me deleyta /y me suele gasajar" (II, 362).

Tampoco entienden de celos. En la *Égloga ynterlocutoria*, Benito media para concertar el matrimonio de Tenorio con Teresa Turpina. Tras especular sobre si la novia estará parida o preñada de algún otro, Tenorio se muestra bastante más preocupado por si las carnes de su futura esposa están donde deben de estar. Benito lo tranquiliza asegurándole que tuvo ocasión de verle la pierna mientras retozaba con

otro pastor, y la calidad y cantidad de su carne era tal que a él se le puso la suya de gallina. Tenorio en vez de sentir celos, se muestra más atraído, hasta el punto de que Benito le tendrá que echar un chaparrón verbal de agua fría para calmarlo: "Alimpia ese moco que traes colgado, / ya la querrías encima saltar" (p. 252).

En el mismo sentido el pastor encargado de pronunciar el introito de la *Farsa Ardamisa*, de Diego de Negueruela, se precipita a relatar el argumento de la obra, preocupado como está porque alguien fuerce entre tanto a su mujer, y tenga que cargar con otro hijo más que no es suyo.

La desesperación amorosa de nuestros rústicos no lleva a declaraciones de muerte y amenazas de suicidio como ocurre con los pastores sofisticados y caballeros de mayor o menor rango (*Plácida y Vitoriano*, *Cristino y Febea* y en general todos los caballeros de todas las comedias se sienten morir de amor, así también los de la *Tidea*, *Vidriana*, etc. etc.). En la *Égloga de las cosas de Valencia*, Climentejo desesperado porque su pastora ha casado con otro, amenaza: "Nunca más peinaré greña /ni melena" (p. 287).

Son en todo la contrapartida grotesca, paródica de los amadores supuestamente refinados. Si aquellos no se extienden en autoalabanzas sobre su propio físico y cualidades, los rústicos no se cansan de venderse como cortesés, bien criados, buenos saltadores y bailarines, gordos y lozanos. Así el pastor Vicente de la *Farsa* de Juan de Paris, o el de la *Farsa o cuasi comedia* de Lucas Fernández :

pues veys, veys, aunque me veys

un poco bragui vajuelo,

ahora que os espanteys

si sabeys

como repico un maçuelo
 [...]

porque ño soy buen moço,
 pues creed que so el sayal
 que aun ay al,
 y agora me nace el boço
 y también mudo los dientes,
 son tentayme este colmillo...

Si aquellos entonan letanías de grandes amantes históricos (*vgr.* Fileno en la *Égloga de tres pastores*, de Encina), los nuestros también tienen sus casos de rústicos muertos por amor. Así los recuerda Pabros en la *Farsa o cuasi comedia del soldado* de Lucas Fernández:

Que Bras Gil por Beringuella
 passó un montón de quexumbres
 [...]

y aun Mingo, si se declara,
 por Pascuala
 mill quillotranças passó...

Si los amadores sofisticados describen a sus damas de rostro claro y bello, y cuerpo agraciado o las comparan con la luz (*Comedia Tideia*) o las consideran "bulto angelical" (*Comedia Vidriana*) o alaban sus ojos que les han robado el alma (*Égloga*

de tres pastores), nuestros rústicos alaban otras cualidades. Así Benitillo en la *Farsa Cornelia* :

qué dispuesta y qué galana
 tallecico de carreta
 que labros como campana
 ocicuda cachiprieta
 [...]
 hideputa y quien pudiese
 que juri a San por detrás
 duna nalga te mordiesse.

(II, 330)

O Benito en la *Egloga ynterlocutoria* :

Qu'estos dos dedos y más de gordura
 entiendo que tiene en cada costilla
 ¡O hí de puta, y qué rabadilla
 debe tener la hí de vellaca!
 Una espaldaza mayor que una vaca,
 y tetas tan grandes qu'es maravilla.

(p. 250)

Si los galanes escriben cartas transidas de pasión, el pastor del introito del *Diálogo del nacimiento*, de Torres Naharro, se dirige a su pastora en los siguientes términos:

Dios guarde de mal
 carilla, perraza y ogitos de gata
 si aca te toviessa
 la mano en las tetas quiça te metiessa,
 y aquessa bocacha quiça te besasse,
 y en éstas, y en éstas, si no me mordiesse,
 mi boca en su lengua gela recalcasse...

(I, 262)

Si los galanes y damas huyen al campo buscando en la soledad de las montañas refugio para su amor no correspondido (*Plácida y Vitoriano*, por ejemplo), la pastora Marinilla de la *Comedia Tidea* , de Francisco de las Natas, busca refugio en la ciudad huyendo del acoso sexual y el "demasiado ardor" de su pastor Damón.

O, finalmente, si galanes y damas tratan de evitar, en mayor o menor grado, las notas más íntimas y escabrosas de su relación, los rústicos gozan contando todo tipo de pericias eróticas. Así en la *Comedia Tidea* :

Yo llamé,
 y en hablándola miré
 sus papitos de bovíta,
 y arremétome a fe,
 y arregáçola el haldita,
 yo apretar,
 ella grita que gritar,
 dar puxones y puñadas,

yo estar teso y callar,
 y apretar bien a osadas,
 [...]
 esso os hagan que le hize.

(II, 3)

Como personajes más específicamente propios de la comedia, los criados y criadas confidentes comparten con los rústicos ciertas funciones cómicas. Sus burlas respecto a los amores de sus señores no son fruto, sin embargo, de la ignorancia, como es el caso de los rústicos, sino de una visión descarnadamente realista de las relaciones amorosas. Ellos no desconocen los recovecos retóricos del amor, sus sublimaciones verbales, y las utilizan cuándo y cómo es necesario, aunque muestren serias dudas a veces acerca de sus efectos prácticos¹⁰. Su arte de amar, como el de Ovidio, es el arte de engañar. Carmento lo utilizará en la *Comedia Vidriana*, de Jaime de Güete, en tanto en cuanto le sirva para conquistar a Cetina, criada de Leriana, convirtiéndose a través de la criada en mediador entre Leriana y Vidriano, su señor. Así Carmento en una primera aproximación a Cetina, se lamentará del tormento al que su amor le somete, jurará haberle sido siempre fiel aunque ella le haya sido cruel, le rogará que le tome por servidor, llamará "crudas neronas" a las mujeres, apelará a los casos de amantes muertos por amor. La criada reaccionará burlona a esas historias sacadas "dessa vanas poesías":

¹⁰ Así el criado Jusquino de la *Calamita* de Torres Naharro, se burla de la verborrea amorosa de su amo. Sus "palabras oscuras" le parecen conjuros y prefiere sus propios métodos: "Yo cierto soy más traviesso/ que discreto/ pero, señor, te prometo/ que no con tantos rodeos/ manifiesto mi desseo/ si quiero que ayan efecto" , *op. cit.*, II, 391.

quiéresme dar a entender
 con esos tus juramentos
 que es el cielo de paper
 y que lo buelben los vientos.

En el segundo encuentro las cosas se aclararán. La táctica de Carmento cambia ahora:

te quiero hazer sabidora
 pues que quieres que hable llano,
 que desseo sola una hora
 tenerte toda a mi mano.

(II, 51-53 y 68)

El rechazo por parte de Cetina -quien parece parece habérselas arreglado ya con un aguador- transformará los buenos modales de Carmento en insultos: "suzia puerca".

Del mismo modo en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, Faceto decide buscar "amiga" como su amo Aquilano, y piensa de manera práctica en la criada de Felicina, la dama a quien ama Aquilano: "No es hermosa /pero basta que es graciosa / y aun gentil para en la cama..." Y reflexiona con varonil modestia: "...tengo aparejo / para poder contentalla" (II, 475-476). Después de diversas especulaciones sobre cómo hacen crecer el "apetito" los remilgos de las mujeres ("aquel esconder del gesto/ aquel huir y dar gritos") y sobre lo que sería capaz de hacer si tuviese a Dileta "tras

uno d'estos mançanos", sale Dileta a la ventana. Faceto sufre de repente un ataque de incontinencia verbal, y entre lamentos exclama:

Porque me mata
la fe que me tiene a tu mandado,
y muero porque no sé
como estoy allá en tu grado.

Pero Dileta no pica:

[...] como te hazes discreto
con enforrados denuedos.
Pues de mí, yo te prometo
que no me mamó los dedos
[...]
Tu querrías
con esas chocarrerías
que yo te abriesse a tu guisa
y después ensayarías
de buscarme la camisa.

(II, 501-502)

Su rechazo, sin embargo, no tiene nada que ver con la estrechez moral, pues cuando la criada tenga que aconsejar a su señora se mostrará experta en el asunto:

[...] porque sanes de tu llaga
 quando en tal cosa te topes
 cierra los ojos y traga
 [...]
 que te hazes mala fiesta
 en ser avara contigo
 de lo que poco te cuesta.

(II, 501)

La situación se vuelve a plantear de manera idéntica en *La Calamita* del mismo autor. El criado Jusquino, después de poner en práctica todos sus conocimientos en retórica amorosa (*vgr.* "vos soys el dios en que adora mi deseo"), es rechazado burlonamente por Libina, no por remilgos morales, sino porque ya tiene otro asunto con un "escolar", con el que a su vez engaña a su marido Torcazo.

¿Qué papel cumple en medio de todo este panorama algo que será móvil fundamental del teatro posterior: la honra y el deber del matrimonio? Lo cierto es que una papel bastante relativo. Una podía esperar, de nuevo, como contrapartida a los amores grotescos de los pastores y al realismo de los criados, que fuesen las señoras quienes se convirtiesen en adalides de la virtud y de la castidad y sus galanes en cruzados del respeto a sus damas. Tampoco es así y detrás de tantos suspiros, sollozos, lamentos, fuegos y ardores, rasgueos de vihuela, cartas exaltadas de pasión, amenazas y más amenazas de suicidio o alabanzas desmedidamente idealizadas, surge otra vez la pasión carnal pura y dura. Por eso a Vitoriano en medio de sus alabanzas al "glorioso mirar", "gentil aire en andar" y discreto hablar de Plácida, se le escapará: "¡Y qué pechos /tan perfetos, tan bien hechos /que me ponen mil antojos" (II, 342).

No es que no se reivindique el honor pasado por la vicaria. Se hace, pero no de una manera obsesiva. Hay heroínas que no pierden su honor por haber mantenido relaciones extramatrimoniales con sus galanes. Plácida confiesa haber entregado a Vitoriano su "cuerpo y alma", haberle "abierto la puerta" en el doble sentido del término. En la *Comedia Seraphina*, Floristán es interpelado al respecto por su criado Lenicio ("¿consumiste el matrimonio?") a lo que aquél responde llanamente: "y aun consumí el patrimonio/ que ha sido mucho peor").

Hay una corriente hedonista, una reivindicación del placer sin más en muchas de las piezas teatrales que ocasiona un final feliz no siempre reconducido hacia el matrimonio. El final de *Plácida y Vitoriano* se ciñe al reencuentro de los amantes, cuyo ruego ("Dios nos dé vida a los dos / de placeres y alegrías") concuerda con la recomendación de Justino a Cristino en la *Egloga de tres pastores*: "trabaja por te alegrar". La *Farsa hecha por Alonso de Salaya* concluye con la aceptación por parte de Florimena del amor de Laurelo, quien propone: "vámonos do ver podamos / el fin de aquesta jornada". La criada es bastante clara sobre el fin que encierra esta intención:

[...] i aun demás tengo pasión
 i es de ver la condición
 deste moço vergonçoso
 i de ver de mi señora
 sus extremos
 vase ella holgar agora
 rauio yo como una mora
 no quiere que nos holguemos.

La concesión de la señora confirma que la criada ha dado en el clavo: "No miráis la endiablada; /gózate cuánto quisieres". La criada a pesar del consejo no deja de mostrar su pesar por el *partenaire* que le ha tocado en suerte en el reparto: "...que aunque le retoço/ nunca me sabe dar gozo /ni en cosa sabe agradar" (pp. 53-54).

Del mismo modo, la *Farsa Cornelia* de Andrés de Prado finaliza con la promesa de la dama de "dar favor" a su escudero. Cuando se dispone a abrir la puerta se ve interrumpida por la llegada de los pastores. La *Farsa* concluye simplemente con la promesa reiterada de Cornelia de abrir la puerta en mejor momento.

Muchas otras comedias, sin embargo, finalizan en matrimonio. Hay que tener en cuenta que algunas de estas piezas se representaron para celebrar bodas¹¹. En todo caso las soluciones no siempre serán del todo ortodoxas y depararán alguna que otra sorpresa. El *Auto de Clarindo* de Antonio Díez finaliza con el rapto de las dos damas por parte de los dos galanes. Aunque el bobo salga después a escena para informarnos de que se han casado. En otras como en la *Comedia Tesorina* de Jaime de Güete o en la *Calamita* de Torres Naharro, los amantes llegan al matrimonio pasando por alto la voluntad de los padres, a pesar de las prescripciones de los moralistas de la época¹². Floribundo en la *Calamita* reivindica su derecho a decidir "lo que yo deuo comer".

Pero el colmo de la elección de un camino tortuoso para llegar a la situación matrimonial lo representa la *Seraphina* de Torres Naharro. Vale la pena recordarlo: Floristán se ha casado con Orfea, tras haber sido rechazado por Serafina con la que,

¹¹ Vid. J. P. Wickersham Crawford, "Early Spanish Wedding Plays", *R.R.*, XII (1921), 146-154.

¹² Así Luís Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944 3), cap. XVIII, p. 134: "La virgen mientras sus padres hablan o platican en casarla, ayúdelos con votos y oraciones suplicando con gran aflicción y lágrimas a nuestro Señor, que alumbré e inspire en el

según ya vimos antes, había consumado el matrimonio. Serafina está rabiosa porque en realidad ama a Floristán y éste también la ama a ella. Serafina sabe que Floristán no puede "descasarse", porque "lo que Déu ajunta/ nou pot home descasar". Así que de mutuo acuerdo deciden que Orfea debe morir por su propia voluntad. Floristán va a convencer a Orfea de que se ha de suicidar, pero como Floristán tiene buen corazón, antes de que consume el suicidio, va a proporcionarle un ermitaño para que Orfea confiese y pueda morir en gracia de Dios. Orfea, que padece por lo visto de tendencias masoquistas, acepta: "Io son nata per patire", exclama. ... Y se encomienda a Dios, pero lo hace tan prolijamente que Floristán comienza a impacientarse y a meterle prisa. Menos mal que tan inesperada como providencialmente aparece un hermano de Floristán, antiguo enamorado de Orfea, y como resulta que Floristán dice no haber consumado su matrimonio con Orfea, cosa que el hermano está dispuesto a creer ciegamente, el ermitaño se muestra a su vez dispuesto a desunir lo que Dios había unido —al parecer no tan indisolublemente— y a reorganizar las parejas.

Los asuntos de honor, como se puede ver, no cobran el protagonismo que tendrán posteriormente. Es sintomática en este sentido aquella conversación, tan llena de resonancias ovidianas, que sostienen Felicina y su criada Dileta en la *Aquilana*. Felicina se debate entre entregarse a Aquilano o rechazarlo por temor a perder la honra y Dileta le replicará que la honra es el escudo de los cobardes:

[...] tú te engañas
 porque con tales entrañas
 los cobardes y los ruynes
 no hazen grandes hazañas.

La contraposición honor-amor sería bellamente expuesta años después por Torquato Tasso en su *Aminta*. Sus coros de pastores acusaban al honor de ser el causante de la caída de la mítica Edad de Oro, pues al haberse introducido entre los amadores había trastocado la ley natural, que hasta entonces había sido "ser lícito aquello que placía"¹³.

El tema del honor, de una manera no virulenta, hace su aparición en alguna de estas piezas tempranas. Así el criado Prudente, de la *Comedia Tidea*, advierte que el amor roba el honor y que el que ama pierde fama, hacienda y alma. Faustina, sin embargo, cederá a los deseos de Tideo previa palabra de matrimonio. Aunque la intervención de un alguacil moralista evite el desaguisado: "¿paréceos es hora de salir a pasear?". Los padres de Faustina acabaran aceptando a Tideo sin sangre, tras haber comprobado la nobleza de su origen.

En el *Auto de Clarindo*, los padres de las dos damas, Floriana y Clarisa, andan de cabeza tras los amores de sus hijas, lamentando que: "Dios puso en la mujer / la honra del hombre.." Aunque conocen a los galanes que las persiguen, no se enfrentan a ellos, simplemente tratan de apartar a sus hijas encerrándolas en un monasterio.

Incluso en la *Himenea* de Torres Naharro, considerada como la primera comedia que dramatiza el conflicto del honor¹⁴, el tema se ve relativizado por la continuas exhortaciones al goce que salpican la obra. Desde el propio introito el pastor cómico, que por "loco" dice verdad ("qu'es loco quien seso tiene"), expone la doctrina de que "quien menos huelga, más yerra". Más tarde será la dama, Febea, quien se

¹³ Cito por la traducción de Juan de Jaúregui, *Aminta. Traducido de Torquato Tasso*, edición, introducción y notas de Joaquín Arce (Madrid: Castalia, 1970), pp. 62-63.

¹⁴ Así, Gillet (ed), *Propalladia...*, *op. cit.*, IV, p. 519 y ss. o D. W. . Macpheeters en su introducción a la edición de Torres Naharro, *Comedias. Soldadesca. Tinelaria. Himenea* (Madrid: Castalia,

convertirá en exponente teórico de la doctrina: descubierta en entrevista nocturna con su amante Himeneo, Febea es amenazada de muerte por su hermano, que se considera deshonrado. La fuerza con que Febea defiende su "idea" —la cual ya había sido expuesta por la Melibea celestinesca, aunque de modo más tímido— es sorprendente:

No me queda otro pesar
 de la triste vida mía,
 sino que quando podía,
 nunca fui para gozar,
 ni gozé,
 lo que tanto deseé
 [...] que las donzellas,
 mientras que tiempo tuvieren,
 harán mal si no murieren
 por los que mueren por ellas.

Cuando su hermano la obligue a confesar ante Dios sus culpas, la dama reincidirá:

Confieso que pecca y yerra
 la que suele procurar
 que no gozen ni gozar
 lo que ha de comer la tierra,
 y ante vos

yo digo mi culpa a Dios.

La aparición de Himeneo y posterior promesa de matrimonio soluciona el conflicto, pero Febea se permitirá todavía un comentario burlón respecto a la reacción de su hermano:

porque paréis mientes
 que me quisistes matar
 porque me supe casar
 sin ayuda de pariente,
 y muy bien.

(II, 303-4, 316 y 318)

Si los galanes están dispuestos a llegar a sus damas y gozarlas, con previo compromiso o sin él, con la ayuda de sus criados o contratando el servicio de celestinas, las damas están dispuestas a lanzarse por el mundo solas y sin disfraz, ya sea para penar sus amores en soledad (así lo hace Plácida) o pura y llanamente para perseguir a sus amantes, sin necesidad de que medie en ello una palabra de matrimonio incumplida. Así lo hacen Ardamisa, en la *Farsa Ardamisa* y Blancaflor en la *Comedia Florisea*. Ello da pie a toda una serie de encuentros cómico-eróticos con personajes libidinosos de los que las damas saldrán más o menos airosas: Ardamisa logra zafarse del aguador que pretende "frotarse" en sus "lindos pechos", y del portugués que se le declara con el ruido de fondo de sus propias tripas. Pero no saldrá tan airosa de su tropezón con el rufián quien tras golpearla pretende llevarla por la fuerza a su burdel.

Las damas no sólo son capaces de ser osadas sino también de reivindicar su propio cuerpo y su propio placer. Si Plácida afirma haber entregado su cuerpo a Vitoriano, Flugencia en la misma obra afirma ante Vitoriano: "yo soy de carne y hueso". Y Leriana en la *Comedia Vidriana* no tiene más remedio que confesar a su criada:

¡Ay, hermana!
no me culpes de liviana
que me sacarás de quicio;
que aunque resisto de gana,
el cuerpo hace su oficio.

(p. 55)

Posiblemente siguiendo muy de cerca a la Felicina de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, que se confesaba casi con idénticas palabras a su criada:

[...] no me culpe de liviana
lo que no hago por vicio;
que siendo mujer humana,
la carne haze su oficio.

(II, 506)

Sorprendentemente la igualdad para el placer entre hombre y mujer la había declarado un autor religioso, Diego Sánchez de Badajoz en su *Farsa del matrimonio*, a través del diálogo entre un pastor y un fraile:

Pastor: [...] dime en qué cosas y quando

han de tener ambos mando

a ver en qué son iguales?

Fraile: En los actos conjugales

han de mandar a la iguala.

Pastor: Esse punto me declara

sin latines ni beruales.

Fraile: Porque no quedes en yerro

el romence es deshonesto

al oído en fin es esto.

El pastor tras la confidencia al oído que le ha hecho el fraile, muestra su asombro. Y el fraile lo tranquiliza:

Mira hermano no te alteres

que en fin saber se requiere

tu della qué puede y quiere

y ella qué puedes y quieres.

Esa reivindicación del placer, esa corriente hedonista que subyace en muchas de las situaciones y declaraciones de nuestros personajes toma cuerpo —según parece a primera vista— en una escenificación bastante más libre, más directa y

manifiesta, menos oblicua que la de piezas teatrales más tardías¹⁵. Si Lope en *Fuenteovejuna*, para indicar el intento de violación de Laurencia por parte del Comendador, exigía en la acotación: "Sale Laurencia desmelenada", o para el de Elvira en *El mejor alcalde, el rey*: "Sale Elvira sueltos los cabellos", en nuestras comedias nos encontramos con verdaderos acosos físicos en escena. En la *Égloga nueva*, un ermitaño rijoso se abalanza sobre una pastora aconsejándole: "mis ojos ¡estad quedita!". La pastora tratará de zafarse: "¡Está quedo, Fray Bartolo! / Si no por Dios que de grita". La escena será interrumpida por un melcochero: "¿Quereis la mujer forçar? /pues yo os haré castigar / d'un yerro tan criminoso".

En la *Comedia Tesorina*, de Jaime de Güete, el pastor Gilracho se propone "tentar", "pellizcar" y "arrimar a la pared" a la moza Citerea, y tras intentar darle un beso se llevará un bofetón de la moza, al que el pastor corresponderá con igual moneda. Similar situación se plantea en la *Comedia Vidriana* entre Carmento que quiere besar a Cetina, y ésta que replica: "tente allá /no te allegues tanto acá..".

En la *Farsa Ardamisa*, Ardamisa, tras haberse librado del acoso de un portugués enamorado se las verá en escena con un rufián. La dama exclama: "¡Ah, Jesús dexame estar!". El rufián amenaza: "¡Oh que loca! / ataparos he la boca..."La golpea y trata de llevarla por la fuerza a su burdel. La dama grita. La salva la aparición de su amado Guarilano, a quien la dama explica: "¡Ay que ma tomado aquí / y me ha querido matar".

Intentos de besos y abrazos son moneda de uso corriente en muchas de nuestras comedias. En la *Farsa Cornelia* de Andrés de Prado el pastor Benito pretende retozar con Cornelia, abalanzándose sobre ella con la intención de abrazarla.

¹⁵ No me refiero, claro está, a la parte que corresponde a la representación de actores, que ocasionalmente —y en cualquier época— puede dar mucho de sí, si no a lo que preveía el autor como escenificable.

En la *Seraphina* de Torres Naharro, Gomecio, criado de un ermitaño, trata de besar a la criada Doresia en las manos, para pasar luego a mayores tratando de darle un beso en la boca. En la *Calamita* del mismo autor, Jusquino hace creer a Torcazo, el marido cornudo, que es su primo, para poder acercarse a la mujer de Torcazo, Libina. El marido engañado presenta ante su mujer a Jusquino como su primo y los insta a abrazarse: "aprieta —le recomienda a Jusquino— ¿y has miedo que es de manteca?".

Las tentaciones en escena también podían dar mucho de sí. Así en la *Farsa militar* de Diego Sánchez de Badajoz la mujer, como alegoría de la carne, trata de tentar a un fraile: comienza sentándose junto a él para acabar instándole a que le mire los pechos y le "tiente" las piernas. Situación similar plantea la tentación que sufre Cristino por parte de la ninfa Febea en la *Égloga de Cristino y Febea* de Encina.

Hasta podemos tropezar con algún tímido *strep-tease*. En la *Farsa del matrimonio* de Diego Sánchez de Badajoz, el fraile enamorado repentinamente de la hija de unos pastores decide quitarse de encima los hábitos. De tal guisa lo encuentra el pastor, según se indica en la acotación:

[...] y desque el pastor vee al frayle
 en calças y en jubón abraçado con su hija
 dexa todo y vase corriendo y dale un palo
 en la cabeça.

La plasticidad y explicitación de las maniobras eróticas, si bien tratadas de manera cómica, alcanzan su punto culminante en la *Calamita* de Torres Naharro. Torcazo, el bobo, es engañado por Libina con un escolar al que ha introducido en su casa disfrazado de mujer, haciéndolo pasar por una prima suya. Libina se finge

enferma y la prima, solícita, es la encargada de atenderla durante la noche, por lo que ambas tienen que dormir juntas en el lecho matrimonial, mientras Torcazo duerme sobre un duro arcón. Torcazo las ha oído resoplar toda la noche. Incluso entra en detalles sobre la situación: una arriba y la otra abajo, sucesivamente. Esta escena nocturna nos es narrada por Torcazo, quien no sospecha nada de la verdad del asunto, y confiesa ante el público haberse enamorado de la prima si bien reconoce que "tiene patas de hombre". Torcazo no puede resistir más la pasión y va a pasar de la narración a la acción. La desprevenida prima sale a escena en ese momento. Torcazo arremete contra ella, le levanta las faldas y exclama asombrado: "tiene bragueta". La astuta prima grita a voz en cuello: "milagro". Y el ingenuo Torcazo se verá obligado a creer que ha sido Dios quien ha efectuado el cambio de sexo de la prima para así librarla de la inminente violación.

Todo esto no quiere decir que no haya comedias claramente moralizantes (la *Farsa* de Juan de Paris es una alegato en contra de la existencia de Cupido: es el diablo quien mueve los hilos del amor). Lo que ocurre es que la parte más realista y carnal late en las comedias de manera tan rotunda, ocupa un lugar tan importante que aunque finalmente se reconduzca el placer hacia el matrimonio, incluso aunque se corrijan los defectos en que habían incurrido los personajes de *La Celestina* (así en la *Comedia Vidriana* de Jaime de Güete), lo que debía quedar en el público o en el lector asiduo de piezas teatrales, era más el cuadro de costumbres que la finalidad moral. En este sentido es significativa la postura de Vives que se debate entre la aprobación de *La Celestina*, dado el castigo final de los amantes (en su *De ratione dicendi*), y su condena (en su *Institutio feminae christianae*). Como es también significativa su condena de los libros de amores porque "las más de las veces —dice—

la causa de aprobar tales libros, es porque ven en ellos su vida como un retablo pintada". Leer un libro como la *Instrucción de la mujer cristiana* es leer el reverso moral de muchas de las situaciones que se producen en la comedia: las condenas de los abrazos, de los besos, de las cartas, de las miradas, el elogio de la castidad. Y quizá las situaciones planteadas en el teatro fueran más habituales en la vida de lo que parece, a juzgar por las agoreras advertencias que Vives hacia a la mujer cristiana:

¿Pues por qué se queja tanto? ¿Por qué nunca duerme de noche? ¿Por qué guarda cantones, anda calles, pinta motes, ojea ventanas, da alboradas, escala paredes, despierta livianos? Yo te diré en dos palabras: por engañarte; y si alcanza lo que te pide, verás después de harto cuánto te quiso estando ayuno; por do conocerás si te hubiera amado, es a saber, si amara tu alma, nunca te aborreciera ni se empalagara de tu conversación; mas porque amaba solamente aquel deleite de tu cuerpo, luego que la flor estuvo marchita, se desvaneció el amor, y después de bien lleno y harto del placer, tomó hastío de la abundancia.

El pasaje, en su furia condenatoria, resulta más descaradamente carnal, que muchas de nuestras comedias, aunque los presagios de Vives no se cumplan en ellas.

Como Vives, los inquisidores juzgarían después igualmente peligroso desde el punto de vista moral el teatro del primer Renacimiento. Entre las obras prohibidas en el Índice de 1559 se incluyeron *Plácida y Vitoriano* de Encina, las comedias de

Torres Naharro, la *Tesorina* de Jaime de Güete, la *Tidea* de Francisco de las Natas y el *Amadis* de Gil Vicente. Más tarde la Regla VII del Índice Expurgatorio de 1583 ordenaría prohibir los libros "que tratan de cosas lascivas, de amores u otras cosas dañinas a las buenas costumbres de la familia cristiana"¹⁶. De haberse puesto seriamente en práctica no sólo hubiese eliminado la mayor parte del teatro del primer Renacimiento sino una buena parte de la literatura española.

¹⁶ Vid. Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478/1834* (Madrid: Taurus, 1980), pp. 189-201; Angel Alcalá "Control inquisitorial de humanistas y escritores" en Angel Alcalá (ed), *Inquisición española y mentalidad inquisitorial* (Barcelona: Ariel, 1984), p. 305 y Virgilio Pinto Crespo, *Inquisición y control ideológico en España* (Madrid: Taurus), 1983, p. 78.