

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL  
VIII CONGRESO INTERNACIONAL  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

Escuela de Estudios Medievales  
Palacio de la Magdalena  
Universidad de Cantabria  
41013 Santander, España

Al cuidado de

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO  
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

## ACERCA DE LA «ÉGLOGA DE LOS TRES PASTORES» DE JUAN DEL ENCINA

ÁLVARO ALONSO  
Universidad Complutense

EDITADA por primera vez en 1509, la *Égloga de los tres pastores* pasa por ser una obra profundamente influida por Italia. La deuda más clara, que ya analizó J.P. Wickersham Crawford en 1916,<sup>1</sup> es la que relaciona el texto español con la égloga *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo, poeta nacido en Ferrara en 1463, y muerto en Roma en 1537. En la obra, el pastor Damone, desesperado de amor, se suicida clavándose un cuchillo, después de haber rechazado la compañía, y el consuelo, de Tirsi. Este, preocupado por la suerte de su amigo, regresa al lugar donde lo dejó, pero ya sólo encuentra su cadáver, que entierra piadosamente, y al que dedica un epitafio con el que se cierra la acción.<sup>2</sup> La égloga de Encina introduce un nuevo personaje, Zambardo, y unos lances iniciales que no tienen equivalencia en Tebaldeo; pero la segunda parte de la obra calca de forma indudable la acción, y hasta las palabras, del texto italiano. No obstante, esta deuda, con ser la más llamativa, no es la única de Encina. En las páginas que siguen me propongo señalar su relación con otros textos y tradiciones italianas. Quizá desde ese punto de vista el pasaje de mayor interés sea el monólogo de Fileno antes del suicidio. En él, siguiendo una larga tradición, se despiende de su instrumento musical:<sup>3</sup>

Y tú, mi rabé, pues nunca podiste  
un punto mover aquella enemiga  
ni menos jamás tan dulce tañiste  
que el alma aliviasses de alguna fatiga,  
en treinta pedaços aquí quedarás  
por sola memoria de mi mala suerte

<sup>1</sup> J.P. Wickersham Crawford, «The Source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*», *Revue Hispanique*, XXXVIII (1916), pp. 218-231.

<sup>2</sup> A. Tebaldeo, *Rime*, ed. T. Basile y J.-J. Marchand, Franco Cosimo Panini, Ferrara, 1989-1992 (3 tomos en 5 vols.). La égloga de Tirsi y Damone está recogida en II.1.

<sup>3</sup> Las citas de Juan del Encina corresponden a su *Teatro completo*, ed. M.A. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991. La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* está en las pp. 257-285.

y quizá que rompido a Zefira podrás  
mover a piedad de mi cruda suerte (vv. 553-560).

La estrofa se construye sobre una antítesis: (1) Tú, mi rabel, no pudiste conmover a la pastora durante mi vida, pero (2) quizá puedas apiadarla después de mi muerte.

Las coincidencias con Tebaldeo son sólo parciales, ya que si bien aparece el motivo 1, falta en la despedida de Damone la imagen de la pastora que se apiada a la vista del instrumento roto (motivo 2):

E tu, mia cetra, sopra questo sasso  
spezata rimarrai, poi che'l tuo suono  
mai non mosse colei per cui son lasso.<sup>4</sup>

En cambio, ese detalle sí aparece en otra égloga, casi contemporánea a la de Tebaldeo, la *Lilia*, del sienés Filenio Gallo.<sup>5</sup> Allí también hay un pastor que se suicida de amor, clavándose un cuchillo, y que previamente se despide de su cítara:

Rimanti qui e fa che sempre sia  
un testimon di mie morte rapace  
a Lilia se mai passa in questa via.  
E dilli ch'i' la prego, se li piace,  
per quello amor che m'ha fatto dissolvere  
dica: Filen meschin, Dio ti dia pace.<sup>6</sup>

Así que Encina parece haber combinado dos recuerdos diferentes: el rabel incapaz de conmover a la amada durante la vida del pastor procede de Tebaldeo; la emoción de la muchacha a la vista del instrumento abandonado coincide con Filenio Gallo.

Las dos ideas encajan tan perfectamente que surge la duda de si no sería la formulación más compleja la formulación original, que Tebaldeo y Filenio Gallo simplifican, cada uno a su manera:

No la conmoviste durante mi vida,	→	No la conmoviste durante mi vida (Tebaldeo)
conmuévela tras mi muerte (Encina)	↘	Conmuévela tras mi muerte (Filenio Gallo)

<sup>4</sup> A. Tebaldeo, *Rime*, II.1, pp. 498-499, vv. 88-93.

<sup>5</sup> J.P. Wickersham Crawford estudia la posibilidad de que la égloga *Lilia* –a la que llama *Flavia*– inspire a Juan del Encina. No obstante, al considerar sólo el desarrollo general de la acción y no los detalles concretos, termina negando esa relación (p. 125).

<sup>6</sup> F. Gallo, *Rime*, ed. M.A. Grignani, Leo S. Olschki, Florencia, 1973, p. 7, vv. 266-271.

Ahora bien, como el texto de Encina es, sin duda, posterior a los otros dos, hay que suponer una obra italiana de la que derivan las tres composiciones:

No la conmoviste durante mi vida;  
conmuévela tras mi muerte (posible texto italiano)

→ No la conmoviste durante mi vida (Tebaldeo)

→ Conmuévela tras mi muerte (Filenio Gallo)

→ No la conmoviste durante mi vida,  
conmuévela tras mi muerte (Encina)

Volviendo al texto español, Fileno prosigue su melancólico adiós:

¿Qué es lo que queda en aqueste çurrón?  
No me ha de quedar salvo el cuchillo,  
pedernal terrena, yesca, eslavón,  
que vos en dos partes iréis, caramillo.  
¿Queda otra cosa si bien la cuchar?  
Çaticos de pan ten tú, venturado,  
pues el çurrón no me ha de quedar,  
ni vos en mal ora tampoco, cayado (vv. 561-568).

¿Quién es el interlocutor del verso 566, al que se llama «venturado», y al que se dedican unos pedacitos de pan? No, desde luego, el zurrón mencionado en los versos anteriores, pero tampoco el ganado al que se aludirá en los versos siguientes. Se trata del perro, como aclara un pasaje paralelo de Filenio Gallo (ya que, una vez más, Tebaldeo no tiene nada parecido):

Fedel Ombromo mio, caro conforto,  
quanto mi duol lassarti: or pensa e vede  
che Lilia a te fa danno, a me gran torto.

Jace in sul mio mantel, te', ch'io te 'l lasso,  
eco el zanio e del pane, orsù adio.<sup>7</sup>

Los dos textos coinciden no sólo en la despedida del animal, sino también en el detalle muy preciso de los pedacitos de pan y en la correspondiente mención al zurrón. Es posible, por tanto, que «venturado» deba imprimirse con mayúscula (como nombre propio del perro), y no como hacen las ediciones modernas. Convendrá observar también que la

<sup>7</sup> F. Gallo, *Rime*, p. 7, vv. 243-245 y 257-258.

rápida alusión de Encina es notablemente más teatral que el texto italiano, ya que parece pensada para acompañar la presencia del animal sobre el escenario.

Veamos ahora un tercer pasaje:

Por ende, vos, braço, el boto cuchillo  
con tanta destreza, por Dios, governad,  
que nada no yerre por medio de abrillo  
el vil coraçón sin ninguna piedad (vv. 581-584).

Nuevamente, no hay paralelo en la égloga de Damone y Tirsi, y sí en *Lilia*:

orsù, cortello, e'l'è venuta l'ora  
ch'io facci per tuo mezo oggi partita.  
Penetra dentro al cor tanto ch'io mora,  
braccio non far che'l tuo colpo sia vano,  
altro non dico: o mondo sta'in buon'ora!<sup>8</sup>

Es, por tanto, muy probable que Encina siguiera directamente a Filenio Gallo. En todo caso, lo que sí es seguro es que su conocimiento del mundo pastoril italiano va mucho más allá de la imitación de Tebaldeo: hay situaciones y motivos que no están en la égloga señalada por Crawford, y que, sin duda, proceden de Italia, ya sea de Filenio Gallo, o, más genéricamente, de la tradición a la que él pertenece.

A las observaciones anteriores podría añadirse una más, relacionada con el extraño detalle que presentan los versos 581-582, que ya he citado: Fileno intenta suicidarse con un «boto cuchillo», es decir, con un arma mal afilada: «Por ende, vos, braço, el boto cuchillo/ con tanta destreza, por Dios, governad». El motivo no aparece ni en Tebaldeo, ni en Filenio Gallo, pero sí está, curiosamente, en la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, donde Feliciana, pensando que su amor ha muerto, decide quitarse la vida, pero fracasa en todos sus intentos. Primero se deshace el nudo de la cuerda con la que quiere ahorcarse; después el jardinero Dandario le da un cuchillo defectuoso, inútil para el propósito que la muchacha quiere darle. Refiriéndose a ese pasaje, Joseph E. Gillet sugirió que podía tener un origen italiano, aunque sin señalar ningún texto concreto.<sup>9</sup> Para apoyar su intuición quiero hacer referencia a una égloga jocosa, titulada precisamente *El cuchillito (Il coltellino)*, obra del también sienés Nicolás Campani, editada por primera vez en 1525. En ella, el pastor Tafano convence a su amigo Berna, desesperado de amor, de que lo más elegante es suicidarse. Berna

<sup>8</sup> F. Gallo, *Rime*, vv. 317-321.

<sup>9</sup> B. de Torres Naharro, *Propalladia and Other Works*, IV, ed. J.E. Gillet, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1961, p. 48. Gillet escribe: «Feliciana's attempts at suicide with a pen knife, perhaps borrowed as we shall see from an Italian play...», pero no encuentro luego ninguna referencia al respecto. El texto de la obra está en el volumen II (Bryn Mawr, Pennsylvania, 1946, pp. 553-554, vv. 117-134).

aprueba la idea, pero cuando llega el momento de clavarle el cuchillo, lo encuentra romo y, pensando en el daño que se va a hacer con un arma así, decide afilarla:

Però, coltellin mio, or ti prepara,  
vedi t'arruoto, perché senza taglio  
io farei una morte troppo amara.<sup>10</sup>

Sigue una escena igualmente cómica en la que el pastor vuelve a aplazar el momento decisivo porque, después de haber afilado el cuchillo, lo encuentra ahora demasiado cortante.

Tanto en Campani como en Torres Naharro el episodio tiene una doble función. La primera es puramente argumental, ya que el cuchillo mal afilado hace imposible el suicidio del –o de la– protagonista. Es claro que esa función se pierde en la égloga de Encina, donde el pastor se quita la vida sin ninguna dificultad, a pesar de lo inadecuado del arma que utiliza. La segunda función tiene que ver con el tono del episodio, claramente cómico en el texto de Campani, y jocoserio en el de Torres Naharro. ¿Quiso también Encina introducir una nota jocosa en su obra, trágica en su planteamiento general? No puede excluirse esa posibilidad, ya que la égloga se presenta como una extraña combinación de elementos serios y burlescos. Por ejemplo, unos momentos después, ante el cadáver del propio Fileno, a Zambardo se le olvidan los versos del epitafio, lo que da lugar a un chusco diálogo con Cardenio (vv. 689-696). Pero la parte cómica de la obra parece reservada precisamente a Zambardo, por lo que me inclino a pensar que la referencia al «boto cuchillo», puesta en boca de Fileno, es sólo el resultado de una imitación descuidada.

El motivo, en cualquier caso, es lo suficientemente raro para que no pueda pensarse en una coincidencia casual; pero como es muy improbable también que Campani estuviera parodiando concretamente la égloga de Encina, hay que deducir que existe un texto –o una tradición– anterior, de la que dependen la obra italiana y la española.

Convendrá recordar, por otro lado, que esta tradición del suicidio pastoril con arma blanca es típicamente italiana, ya que se aparta de los modelos clásicos más conocidos: tanto el *Idilio I* de Teócrito como la *Égloga VIII* de Virgilio presentan a un pastor que intenta quitarse la vida arrojándose desde lo alto de una roca. Partiendo de esos antecedentes, Carino en la *Arcadia*, y Albanio en la *Égloga II* de Garcilaso, piensan en suicidarse de la misma manera. El comentario de Herrera expresa claramente el punto de vista más convencional: «porque la muerte de hierro es trágica; y no conviene a la rustiqueza y simplicidad de pastores».<sup>11</sup>

<sup>10</sup> N. Campani, *Il coltellino*, en *Teatro antico italiano. Volume X. Drammi rusticali*, ed. G. Ferrario, Francesco Fusi, Milán, 1812, p. 404.

<sup>11</sup> A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972 (2ª edición revisada y adicionada), p. 523.

Pero no es ésa la única tradición italiana que maneja la *Égloga de los tres pastores*, ya que Encina muestra una notable familiaridad con la poesía lírica italiana. Dentro de ella me interesa un género concreto, el de la *disperata* o *canzone disperata*.<sup>12</sup> Cuando Zambardo se duerme mientras Fileno le cuenta sus penas, el pastor maldice a los dioses, que le niegan no sólo el amor de Zefira, sino también el consuelo de un amigo comprensivo:

¡O sorda Fortuna, o ciego Cupido,  
adúltera Venus, Vulcano cornudo!  
¿Por qué contra un pobre, estando desnudo,  
armáis vuestras furias, si no os ha ofendido? (vv. 136-140).

Un tratamiento tan irreverente de la mitología es raro en los cancioneros castellanos del siglo XV, pero no en la poesía italiana de la época. Parece claro que Encina está siguiendo aquí un texto, probablemente de Tebaldeo, pero no la égloga a la que se refiere Crawford, sino la *disperata* que comienza «O passionato core, o trista mente»:

Or inculpo Cupido, or biastemando  
mi doglio dil pianeta, or di Fortuna,  
et or di quella per qui moro amando.

E tu, Venere adultera e puttana,  
no ho scoperto già el tuo adulterare:  
ché sei contra di me tanto villana?  
E tu, becco Vulcan, che stai a fare,  
che non fai dardi e fulguri pungenti  
da il mal guidato mondo fulminare!<sup>13</sup>

Los mismos personajes y casi en el mismo orden (Cupido, Fortuna, Venus y Vulcano), si bien es cierto que el texto italiano intercala varios más entre los dos primeros y los dos últimos. Pero lo que es todavía más chocante es la coincidencia en la imprecación a los dioses: Venus adúltera–Venere adultera e puttana, Vulcano cornudo–becco Vulcano. Por otra parte, esa referencia a Vulcano resulta fuera de lugar en la égloga de Encina, y sólo se explica como imitación un poco mecánica de la obra italiana, donde la mención queda claramente justificada.

Algo antes de esa escena, Fileno ha convocado a toda la naturaleza para que escuche su mal:

<sup>12</sup> Las observaciones clásicas sobre el género siguen siendo las de V. Cian, *Le rime di Bartolomeo Cavasico*, obra publicada en dos volúmenes en 1893-1894, y reimpressa por la Commissione per I Testi di Lingua, Bolonia, 1969 (las observaciones sobre la *disperata* están en el volumen I, pp. LXXXVII y ss).

<sup>13</sup> A. Tebaldeo, *Rime*, III.2, pp. 1.186-1.187, vv. 127-129 y 148-153.



¡O montes, o valles, o sierras, o llanos,  
o bosques, o prados, o fuentes, o ríos,  
o fieras ravioras, o cuerpos humanos,  
o moradores del cielo superno,  
o ánimas tristes que estáis nel infierno,  
oíd mis dolores si son soberanos! (vv. 73-80).

Se trata de un *topos* de la literatura pastoril, pero lo que es raro en esa tradición es la invocación final a las almas del infierno, muy común, en cambio, en las *disperate*, y que aparece, sin ir más lejos, en el poema al que me acabo de referir:

Odite, umbrose selve, e'dolor'mei,  
odite monti, sassi, odite ucelli,  
odite per pietà i tormentei rei!  
Odite fonti, rivi e fiumicelli,  
odite cieli e terra gli mei lai,  
e voi spiriti infernali, immondi e felli.<sup>14</sup>

Tomada ya la decisión de suicidarse, Fileno maldice el día y la hora en que conoció a Zefira: «Maldigo aquel día, el mes y aun el año/ que a mi fue principio de tantos enojos» (vv. 537-538). Se trata, sin duda, de una inversión del endecasílabo de Petrarca «Benedetto sia'l giorno e'l mese e l'anno»; pero la idea de dar la vuelta al verso del *Canzoniere* no es original de Encina, ya que aparece con mucha frecuencia en la poesía italiana del siglo XV. Así, Rosello Roselli escribe en uno de sus sonetos:

Sia maledetto el giorno, el mese e l'anno  
ch'io mai sperai in te trovar merzede,  
poi che mi sei cagion di tanto affanno!<sup>15</sup>

Pero naturalmente es en el tono crispado de la *disperata* donde esa maldición encaja mejor. El propio Rosello Roselli escribe en la que empieza «Fiere selvagge e inabitati boschi»:

Sia maledetto l'anno,  
el mese, il giorno e l'ora ch'io fui preso,  
ché piú non posso sostener tal peso!<sup>16</sup>

Y por esos mismos años centrales del siglo XV, una *disperata* de Leonardo Giustinian insiste:

<sup>14</sup> A. Tebaldeo, *Rime*, III.2, p. 1.185, vv. 88-93.

<sup>15</sup> *Lirici toscani del '400*, II, ed. A. Lanza, Bulzoni, Roma, 1975, p. 407.

<sup>16</sup> *Lirici toscani del '400*, II, p. 422, vv. 70-73.

Io maledisco el zorno, l'ora, e'l puncto  
E'l mese e l'anno che me inamoray.<sup>17</sup>

La canción desesperada es un género raro en la literatura española, pero cualquier lector recuerda al menos una: la del pastor Grisóstomo en la primera parte del *Quijote*. Es cierto que Encina no escribe una canción desesperada en sentido estricto, pero –como acabamos de ver– se vale de algunos elementos del género en el mismo contexto (un suicidio pastoril) y con los mismos propósitos que Cervantes: en el amable mundo de la Arcadia, donde hasta el sufrimiento suele expresarse de forma armoniosa, la *disperata* introduce una nota de desgarró con sus maldiciones, sus diatribas y sus referencias a la condenación eterna. Es posible que los dos escritores llegaran independientemente a la misma solución; pero es probable que hubieran aprendido su lección, una vez más, de la literatura italiana, donde no es raro que confluyan la égloga y la *disperata*. La égloga *Zaffira* de Filenio Gallo incluye una *disperata*, en la que el pastor blasfema contra todo lo que está relacionado con su amor hacia la pastora.<sup>18</sup>

La imitación de la *disperata* de Tebaldeo nos permite, además, conocer mejor la manera en que Encina se familiarizó con las obras del poeta italiano. Mientras que la égloga aparece en las ediciones más conocidas de Tebaldeo, el poema «O passionato core, o trista mente» es muy raro, y no aparece en esas ediciones; de manera que Encina tuvo que recurrir necesariamente a copias manuscritas. Entre las actualmente conservadas, sólo la que Basile y Marchand denominan PA2, y las que derivan de ella, transmiten el poema en cuestión. PA2 es actualmente el Ital 1543 de la Biblioteca Nacional de París, a la que pasó en 1869 desde la biblioteca Silva. Pero lo que ahora me interesa más es que ese manuscrito, y sus *descripti*, son textos misceláneos, que contienen, además de la égloga y la *disperata* de Tebaldeo, poemas de Pico della Mirandola, Jacopo Sannazaro o Bendedei.<sup>19</sup> No parece aventurado suponer que Encina se valiera también de alguno de esos otros textos; de manera que un análisis sistemático de ese manuscrito quizá permita arrojar más luz sobre las fuentes italianas del poeta español. En cualquier caso, lo que he querido mostrar es que la deuda de Encina con Italia es mucho más rica y más compleja de lo que suponemos, y que en ese campo queda todavía mucha tela por cortar y muchas cosas por decir.

<sup>17</sup> L. Giustinian, *Poesie edite ed inedite*, ed. B. Wiese, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1883, p. 292, vv. 173-174.

<sup>18</sup> F. Gallo, *Rime*.

<sup>19</sup> Los datos sobre el manuscrito aparecen en A. Tebaldeo, *Rime*, I, p. 71, y III.1, p. 119.