

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

***ESSAS OBRAS QUE SOVAJAS SON REGOXOS Y MIGAJAS QUE
ESCUELAN DEL ÇURRON: TEATRO, PODER E LAÇOS AFETIVOS
EM CASTELA (1492-1509)***

Camille Ferreira Leandro

**NOVA IGUAÇU
2021**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

***ESSAS OBRAS QUE SOVAJAS SON REGOXOS Y MIGAJAS QUE
ESCUELAN DEL ÇURRON: TEATRO, PODER E LAÇOS AFETIVOS
EM CASTELA (1492-1509)***

CAMILLE FERREIRA LEANDRO

Sob a Orientação do Professor
Marcelo Santiago Berriel

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção de grau de **Mestre em História**, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

Nova Iguaçu
Novembro, 2021

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central/Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L437e Leandro, Camille Ferreira, 1996-
Essas obras que sovajas son regoxos y migajas
queescuelan del çurron: teatro, poder e laços afetivos
emCastela (1492-1509) / Camille Ferreira Leandro. -
Nova Iguaçu, 2021.
120 f.

Orientador: Marcelo Santiago Berriel.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2021.

1. Teatro. 2. Poder. 3. Emoções.
I. Berriel, Marcelo Santiago, 1975-, orient. II
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.
Programa de Pós Graduação em História III.
Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



TERMO Nº 57 / 2022 - PPHR (12.28.01.00.00.49)

Nº do Protocolo: 23083.004427/2022-23

Seropédica-RJ, 26 de janeiro de 2022.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

CAMILLE FERREIRA LEANDRO

DISSERTAÇÃO submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de MESTRE, no Programa de Pós Graduação em HISTÓRIA, Área de Concentração em RELAÇÕES DE PODER E CULTURA DISSERTAÇÃO.

APROVADA EM 24 de novembro de 2021

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação.

Professor Doutor MARCELO SANTIAGO BERRIEL - orientador - UFRJ
Professor Doutor CLÍNIO DE OLIVEIRA AMARAL
Professor Doutor FABIANO FERNANDES - UNIFESP

(Assinado digitalmente em 26/01/2022 14:10)

CLÍNIO DE OLIVEIRA AMARAL
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthRI (12.28.01.00.00.00.86)
Matricula: 1715783

(Assinado digitalmente em 26/01/2022 15:21)

MARCELO SANTIAGO BERRIEL
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DepthIM (12.28.01.00.00.88)
Matricula: 1581640

(Assinado digitalmente em 31/01/2022 11:31)

FABIANO FERNANDES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 023.943.627-07

Para verificar a autenticidade deste documento entre em
<https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 57, ano: 2022, tipo: TERMO, data de emissão: 26/01/2022 e o código de verificação: c935b903df

À memória de Aladir Ferreira e Isaura Leandro Carneiro
ou, simplesmente, vô e vô.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, no âmbito do Instituto Multidisciplinar Campus Nova Iguaçu, pelo acolhimento desde o dia em que prestei o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) na instituição. A todos os funcionários da universidade, cujo trabalho torna o cotidiano estudantil factível, e ao corpo docente do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História (PPGH – UFRRJ) pelas aulas ministradas.

Aos professores que constituem a banca de avaliação, Clínio de Oliveira Amaral e Fabiano Fernandes, pelas sugestões na ocasião do exame de qualificação e por terem aceitado ler a pesquisa em estágio final. Ao professor Marcelo Santiago Berriel, na condição de orientador, pelos ensinamentos, pelo acompanhamento, pela paciência e pela confiança depositada no processo de elaboração da dissertação.

Aos professores cujas contribuições intelectuais se deram, mormente em torno do universo teatral. Ao professor Francesc Massip (*Universidade Rovira i Virgili*) pelos e-mails prontamente respondidos, pela bibliografia recomendada e enviada ao Brasil. À professora Raquel Alvitos Pereira (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro) por ter-me apresentado às églogas castelhanas na graduação e pelo suporte oferecido, ainda na fase embrionária do projeto de pesquisa de mestrado.

Aos companheiros de ofício, Keila Lima, Leandro César, Luan Martins, Renan Perozini e Sara Rodrigues pelas trocas de conhecimento e pelas conversas motivadoras. Estendo os agradecimentos àqueles que, apesar de não serem da área de História, estiveram sempre ao meu lado, Ana Carolina de Souza, Juliana Bravo e David Barbosa.

A todos os membros da família Chavão Ferreira e Leandro Carneiro. De maneira muito especial, a Vera da Silva Chavão Ferreira e a Cátia Cristina Chavão Ferreira, pelo investimento em meus estudos e pelo incentivo durante o percurso acadêmico. Um pouco de vocês duas corre nesse escrito.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil – (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

LEANDRO, CAMILLE FERREIRA. *Essas obras que sovajas son regoxos y migajas que escuelan del çurron: teatro, poder e laços afetivos em Castela (1492-1509)*, 2021, 120 p. Dissertação (Mestrado em História). Instituto Multidisciplinar Campus Nova Iguaçu, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2021.

Estudo sobre a produção simbólica na dramaturgia castelhana entre o final do século XV e início do século XVI, com destaque para as narrativas que abordam o contexto conflituoso entre os Reis Católicos (1479-1504) e Carlos VIII (c. 1470 - c. 1498), rei da França, por porções da Península Itálica. Analisa-se como os artífices do poder vinculados ao entretenimento nobiliário produziram e veicularam espetáculos teatrais em que os laços afetivos, a partir da tópica amorosa, ganham contornos políticos. Acreditamos que os modelos relacionais e comportamentais encenados no bojo de um conjunto de cerimônias que se inscreviam nos espaços políticos do reino serviram aos propósitos de integração, legitimação e consolidação do poder régio e da aristocracia castelhana. Elegem-se como fontes principais as obras dramáticas *Égloga representada em la noche postrera de Carnal* e *Representación sobre el poder Amor*, de Juan de Encina (c.1469? - c.1530?) e a *Égloga*, de Francisco de Madrid (c.? - c?).

Palavras-chaves: teatro, poder, emoções.

ABSTRACT

LEANDRO, CAMILLE FERREIRA. *Essas obras que sovajas son regoxos y migajas que escuelan del çurron: Theater, Power and affective bonds in Castile (1492-1509)*, 2021, 120p. Dissertation (Master in History). Instituto Multidisciplinar Campus Nova Iguaçu, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2021.

Study about the symbolic production in Castilian dramaturgy between late 15th and early 16th centuries, which highlights the narratives that address the background of contests between the Catholic kings (1479-1504) and Charles VIII (c. 1470 - c. 1498), king of France, for portions of the Italian Peninsula. It analyzes how the playwrights linked to noble entertainment and power produced and broadcasted theatrical spectacles in which affective ties, from the topic of love, gain political contours. We believe that the relational and behavioral models staged in the midst of a set of ceremonies that are inscribed in the political spaces of the kingdom served for the integration, legitimation and consolidation of the royal power and the Castilian aristocracy. The main sources are the dramaturgical Works *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* and *Representación sobre el poder Amor*, by Juan de Encina (c.1469? - c.1530?) and *Égloga*, by Francisco de Madrid (c.? - c?).

Keywords: theater, power, emotions.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO I: TEATRO, EMOÇÕES E PODER | 15 |
| 1.1 Considerações Historiográficas sobre o Conceito de Teatro Medieval | 15 |
| 1.2 Política e Emoção no Fazer Teatral | 27 |
| 1.3 Artífices do Poder e Fontes para o Estudo do Espetáculo Teatral | 33 |
| CAPÍTULO II: TRADIÇÃO TEATRAL E ESPAÇOS DE INSCRIÇÃO EM CASTELA | 45 |
| 2.1 A Inscrição das Églogas Dramáticas no reino de Castela | 45 |
| 2.2 As Églogas Dramáticas e os Grandes Senhores Ibéricos | 52 |
| 2.3 O Modelo Comportamental Amoroso Fundamentado na Paixão de Cristo | 61 |
| CAPÍTULO III: AFETIVIDADE E RELAÇÕES DE PODER EM CENA | 72 |
| 3.1 Laços Afetivos como Recursos de Articulação Política | 73 |
| 3.2 Dimensões Políticas da <i>Representación sobre el Poder del Amor</i> | 89 |
| 3.3 O Poder do Amor Defronte os Príncipes de Astúrias | 99 |
| CONCLUSÃO | 107 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 112 |
| ANEXO | 119 |

INTRODUÇÃO

O título desta pesquisa faz referência à *Égloga representada em la noche de la Natividad*, escrita por Juan de Encina (c. 1469 – c.1530?) e representada no Palácio de Alba de Tormes por volta do ano de 1492. Na narrativa, um pastor, cujo nome é o mesmo de nosso dramaturgo, utiliza-se dos versos para responder críticas ao seu trabalho. Os detratores, figurados pela máscara do pastor Mateo, tecem comentários jocosos, como: “*Yo conoço bien tus obras/ todas no valen dos pajas*”¹. Juan defende-se ressaltando que o que se conhece de sua produção é parcial, tal como: “farelos e migalhas que escorrem do surrão”. Aproximamo-nos da metáfora enciniana para realçar as sutilezas que permeiam as relações de poder na Corte dos Reis Católicos² e sua apreensão a partir do fenômeno teatral.

O objetivo do trabalho, mais precisamente, consiste em analisar como a encenação de elementos emocionais se conjugou ao poder de Isabel de Castela I (c.1451 - c.1504) e de Fernando II de Aragão (c.1452 - c.1516) na sua relação com a nobreza e, eventualmente, com outras autoridades medievais. Os espetáculos teatrais, uma vez realizados nos espaços mais distintos dos reinos, inscreveram e veicularam emoções que se manifestaram como modelos de conduta para os membros desta comunidade fincada em hierarquias e privilégios. Notadamente, a tópica amorosa, inspirada pela Filosofia Antiga e pela literatura neotestamentária do Cristo da Paixão, Salvador da humanidade, aparece como referencial comportamental utilizado por teóricos da política.

Privilegiando, assim, questões em torno dos processos emocionais socialmente aceitos e sua relação com a esfera política, orientamos a pesquisa para o campo da História das Emoções e da História Política. Tal como se depreende das observações do historiador Christophe Prochasson, grande parte das pesquisas, inclusive aquelas que se dedicam aos aspectos simbólicos dos rituais e cerimônias, têm se furtado a abordar o papel das emoções, pressupondo sujeitos plenamente conscientes e racionais. Em contrapartida, entendendo que as emoções atuam em níveis coletivos, Prochasson destacou que elas proporcionam uma estrutura para interação entre os indivíduos no âmbito político³.

¹“Eu conheço bem tuas obras:/ todas não valem duas palhas”. (JUAN DEL ENZINA. **Teatro Completo**. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. 5. ed. Madri: Catedra. Letras Hispánicas, 2014, v. 75-76, p.101).

²Isabel (c.1451 – c.1504) e Fernando II e V (c. 1452 – c.1516) foram responsáveis pela expulsão completa dos muçulmanos que viviam na Península Ibérica no ano de 1492. A medida rendeu-lhes o título de “Reis Católicos”, outorgado pelo papa Alexandre VI (c. 1431 – c.1403), em 1496.

³PROCHASSON, Christophe. **Emoções e política: primeiras aproximações**. *Varia História*: Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p. 305-324, jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/JgtQ8XshzqMVs9fPPXt3wLj/?lang=pt>. Acesso em 22 jun. 2021, p. 305.

Essa estrutura interativa pode se manifestar através de normas e práticas de grupos de pessoas que compartilham ideias, comportamentos, gestos, atitudes ou tradições no campo político. Os rituais, as cerimônias, as celebrações públicas e demais festividades patrocinadas ou empreendidas por este grupo dominante podem concorrer para o reforço ou enfraquecimento dos laços emocionais entre os indivíduos envolvidos, constituindo-se como objetos privilegiados para o estudo das relações de poder no Medievo. Enquadram-se neste universo de celebrações, algumas manifestações artísticas⁴ e literárias encomendadas pela nobreza castelhana.

Trata-se das églogas dramáticas, versos poéticos que apresentavam a forma de diálogo entre pastores ou um solilóquio que podiam ser representados. Nos meandros do século XV e XVI, se consolidou o processo de Reconquista⁵ na Península Ibérica, a América se descortinou para Europa, e as rotas comerciais não só africanas, mas também orientais se encontravam em plena disputa no mediterrâneo. Emergiu, assim, uma série de églogas dramáticas de caráter parcialista que, ao se reportar à herança lírica greco-romana e bucólica, forneceram narrativas contemporâneas, ou imediatamente posteriores, aos fatos históricos, priorizando articulações políticas fundamentadas no amor e na amizade.

Esse rico acervo documental, no entanto, demandou-nos escolhas em torno das fontes e, por conseguinte, dos recortes da pesquisa. Devido à recorrência de menções ao contexto de iminência da guerra pelo domínio da Itália e pela defesa dos interesses de Fernando em

⁴ A noção de arte na Idade Média compreende um campo amplo. Investido de uma dimensão funcional, mostra a historiadora Maria Cristina Pereira: “por um lado, há certamente uma preocupação estética: com o brilho e a riqueza da obra – duas faces de uma mesma moeda. Mas também há, de outro lado, a preocupação que esse objeto admirado não seja em vão, que ele tenha uma função e que a desempenhe bem. E essa função, a mais nobre de todas (à altura da nobre obra), seria a de elevação do espectador até a realidade imaterial, ao mundo divino. [...] De fato, no que diz respeito à palavra *ars*, esta se distinguia em muito de nossa "arte", quando nos referimos a objeto ou obra de arte. Ela estava mais ligada a uma habilidade, a um saber técnico, e era em geral utilizada no plural, as artes *mechanicae* - cuja etimologia fantasiosa, que fazia derivar a palavra *mechanica de moechari* (cometer adultério), mostrava bem o pouco valor que a elas era atribuído, como lembra Piotr Skubiszewski” (PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. **VIII Ciclo de estudos antigos e medievais e IX Jornada de estudos antigos e medievais**. Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, v. Atas Eletrônicas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ-Edição Especial Ciclo de estudos antigos e medievais. v. 1. p. 1-29. Disponível em: <http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf>. Acesso em 23 nov. 2020, p. 2-6).

⁵O termo “Reconquista” constitui-se como objeto de investigações historiográficas que extrapolam o propósito deste estudo. Em linhas gerais, referimo-nos, aqui, ao processo histórico de expansão territorial empreendido pelos povos cristãos na Península Ibérica. A dinastia Omíada, imigrante em Espanha após a tomada de sua base e poder Síria pelos rivais Abássidas, presidiu como emires (726 – 929) e, subsequentemente, califas, a partir de Córdoba, sobre a maior parte da península, com exceção apenas dos principados cristãos refugiados no Norte. Os núcleos de identidade cristã cresceram nas orlas do Al-andaluz, onde a presença muçulmana pouco se registrava. A partir dessas bases, os núcleos cristãos começaram a se expandir rumo ao sul, com destaque para expansão do reino das Astúrias. O longo processo só terminou em 1492 quando o último reino muçulmano, o de Granada, foi derrotado pelos Reis Católicos. (Cf. CARR, Raymond (Coord.). **História Concisa de Espanha**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004).

Nápoles, situamos a pesquisa entre os anos de 1492 e 1509. Vale ressaltar que as chamadas “Guerras Italianas” correspondem a uma série de conflitos mais amplos por territórios do mediterrâneo que se estendem dos anos de 1494 até 1559. Reinos, principados e ducados da Península Itálica, bem como o reino de Castela, de Aragão e do Sacro Império Romano, estiveram envolvidos no conflito que, nos seus primeiros anos, foi marcado pela invasão promovida por Carlos VIII (c.1470 – c.1498) à península e a subsequente formação da Liga de Veneza para conter o empreendimento francês.

É neste contexto marcado por divergências, interesses particulares, batalhas e mortes que dramaturgos a serviço da monarquia e dos chefes das grandes Casas senhoriais deveriam mostrar habilidade para encenar ou simplesmente mencionar contendas. O tom adulator e idealizador são uma marca do gênero dramático, pois é louvando os mecenas que o artífice do poder garante sua permanência no palácio. Foi notável e comum a inscrição teatral de um modelo governante que, além de destemido e forte, era amoroso tal como o próprio Cristo que se crucificou para redimir a humanidade e cujos atributos mais significativos eram a benevolência, a caridade, a lealdade e a fidelidade em todos os âmbitos da vida comunitária.

Os espetáculos teatrais, propriamente as églogas dramáticas inscritas nos espaços políticos do reino, podem se converter em *instrumentos de dominação*⁶ do grupo dominante no sentido de refletir, a partir das emoções encenadas, princípios, padrões ou regras que atuam como um modelo de conduta para sociedade. Uma vez inscritos no palco, esses códigos também recaem como imperativos sobre os monarcas e poderes de menor hierarquia, cujo comportamento esperado é o amoroso. A partir dessa premissa, é possível observar diversas articulações feitas pelas partes envolvidas para aumentar ou conservar seu poder. A temática que ora desenvolvemos realça, assim, alguns dos processos que se circunscrevem em torno do amor e, em menor medida, da amizade.

No que concerne às fontes de pesquisa, as produções de Gómez Manrique (c.1415? – c.1490), Juan de Encina (c.1469 – c.1530?), Francisco de Madrid (c.? – c.?) e Diego de Ávila (c.? – c.?) compõem o *corpus documental* deste trabalho. Convém ressaltar, de imediato, que a obra de Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Nuestro Señor y [Lamentaciones] hechas para Semana Santa, Égloga representada em la noche de la Natividad*, encenada entre os anos de 1458 e 1470, não se integra ao contexto versado – que

⁶ O sociólogo Pierre Bourdieu explica as produções simbólicas relacionando-as com os interesses da classe dominante. A cultura contribuiu expressivamente para a integração desta classe, assegurando uma integração e uma comunicação entre os membros e, ao mesmo tempo, distinguindo-os de outras classes (BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 10-11).

lhe é póstumo. Porém, por constituir-se como um dos primeiros dramaturgos de Castela, utilizar-se-á de sua obra a fim de compreender o padrão básico de encenação que ele ajuda a instituir e consolidar, sobretudo a partir das narrativas bíblicas da Natividade da Paixão de Jesus Cristo.

A obra lírica e dramática de Juan de Encina está presente no seu cancionero, o *Cancioneiro de las obras de Juan de Enzina*, cujas edições existentes decorrem entre os últimos anos do século XV e os primeiros anos do século XVI. Embora nem todas as obras versem diretamente sobre questões políticas, acreditamos que elas são importantes para um estudo da estética dos textos teatrais, bem como das ideologias subjacentes. Integram a pesquisa as obras encinianas: *Égloga representada en la noche de la Natividad*, *Égloga representada en la mesma noche de Natividad*, *Representación a la Pásson y muerte de Nuestro Redentor*, *Representación de la Santíssima Resurrección de Cristo*, *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*, *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*, *Égloga representada en requesta de unos amores*, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, *Égloga*, *Representación sobre el poder Amor* e, por fim, *Égloga de las grandes lluvias*.

Os textos dramáticos dos autores Francisco de Madrid e de Diego de Ávila são as duas últimas églogas que compõem a pesquisa. A pontuar, Francisco de Madrid escreveu a obra *Égloga*, que remonta ao ano de 1495, e Diego de Ávila escreveu a *Égloga Interlocutória graciosa y por gentil estilo nuevamente trovada por Diego de Avila dirigida al muy Ilustrísimo Gran-Capitán*, que remonta ao ano de 1509. As obras em questão se ligam, de formas distintas, à Batalha de Fornovo ocorrida no sudoeste de Parma em 1495, quando os exércitos franceses tiveram que enfrentar o exército reunido pela Liga de Veneza e liderado pelo condottiero Francesco II Gonzaga (c.1466 - c.1519). O título de todas as peças estudadas pode ser observado pelo leitor no “Quadro 1. Cronologia e dramaturgia”, em anexo.

O trabalho se divide em três capítulos. O primeiro: “Teatro, emoções e poder”, tem caráter mais conceitual. Nele versamos sobre os principais elementos contextuais e historiográficos que explicam não só o valor, como também a importância do teatro na Idade Média, considerando seus mecanismos de constituição e desenvolvimento.

Após iluminar a noção de teatro que permeia o mundo medieval, apresentamos os referenciais teóricos que sustentam a pesquisa, aprofundando a acepção de emoção definida Barbara Rosenwein ao lado de perspectivas emocionais e políticas presentes no estudo de Christophe Prochasson. Os conceitos de poder simbólico, poder de construção de uma

realidade proposto pelo sociólogo Pierre Bourdieu, e de poder corporativo, modelo político complexo pelo qual o rei exerce a governação juntamente com outros poderes menores, empreendido pela historiadora Maria Filomena, também fundamentam nossa abordagem.

Por fim, apresentamos de forma pormenorizada, as fontes averiguadas durante a pesquisa. Apontamos dados relativos à vida e à obra dos dramaturgos analisados por considerá-los pertinentes para a compreensão dos estreitos vínculos dos autores com a Casa Real Castelhana e Aragonesa.

O segundo capítulo, intitulado “Tradição teatral e espaços de inscrição em Castela”, concentra-se no florescimento das églogas pastoris e nos desdobramentos da práxis teatral no reino. As églogas remontam à Antiguidade, mas foram apropriadas e relidas nos espaços da Igreja e dos palácios. O rumo temático de algumas obras dramáticas inseridas no universo da nobreza foi a narração de acontecimentos políticos nos quais os mecenas estavam envolvidos. Dentre os fatores apontados para culminância do processo de inserção e difusão das églogas na Corte, ressalta-se a vinculação das obras teatrais a um grupo de mecenas que vem angariando benesses e ascendendo politicamente a partir das atividades bélicas.

A partir do exame de obras que mencionam esses sujeitos históricos, tornou-se possível vislumbrar em que medida e como os grandes senhores castelhanos aparecem no processo de estruturação das églogas dramáticas abordadas. A inscrição das emoções, notadamente o amor relacionado à tradição neotestamentária da Paixão de Cristo, aparece como um referencial identitário da nobreza, cujo aspecto comportamental mais aclamado era a benevolência com os servos mais humildes.

Entrecortando todo o capítulo, há pequenas notas relativas ao ambiente de execução do espetáculo. Foi possível observar que, nas rubricas das peças, há uma latente demarcação do espaço referente ao público e do espaço de atuação do “ator”⁷. Desse modo, em um processo de trocas constantes, o formato da cena teatral parece ter contribuído para a sobreposição da ficcionalidade e da realidade, aproximando a narrativa encenada dos espectadores.

⁷Sobre a categoria e a noção de “ator”, é preciso ressaltar que esta não comporta a variedade de funções existentes na teatralidade medieval. Segundo Marie Bouhaïk-Gironès, a compreensão desta figura deve ser mais ampla: “[...] *Cette pluriactivité doit aussi être comprise dans l’organisation interne des pratiques théâtrales, où le cumul des fonctions semble fréquent au vu des autres cas décrits plus haut. Aussi la multi-activité des acteurs, spécialistes et polyvalents à la fois, oblige à appréhender également les autres métiers du théâtre : auteur, fatiste, musiciens, techniciens, charpentiers, maîtres des secrets, etc. En poursuivant l’enquête, il faudra se demander, sans pourtant se perdre à trouver une définition étroite de la professionnalité, quel serait le faisceau de critères opératoires pour cette définition, tout en sachant que les documents ne nous permettront certainement pas de repérer des indicateurs stables*” (BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie. Comment faire l’histoire de l’acteur au Moyen Âge? *Médiévales*, v. 59, n. 2, p. 107-125, dez. 2010).

No terceiro capítulo: “Afetividade e relações de poder em cena”, analisamos a forma como os eventos políticos aparecem nas fontes, recuperando, especialmente, a dimensão emocional dentro do campo militar. As temáticas amorosas e amistosas constituíram-se como elementos privilegiados para a construção de laços políticos em consonância com os interesses bélicos dos Reis Católicos. Esses laços foram relidos e apropriados em níveis locais do reino por homens que viviam junto à Corte – poetas, dramaturgos e músicos –, cuja atuação nas grandes Casas senhoriais possibilitou a transmissão de uma mensagem sugestiva que deveria atingir, inclusive, outras monarquias.

Das églogas dramáticas que ganham visibilidade e operacionalidade no palco, destacamos as obras de Juan de Encina e Francisco de Madrid. Inicialmente, analisar-se-ão as peças *Égloga representada em la noche postrera de Carnal* (1493) e *Égloga* (1495), pois a proximidade em seus aspectos estruturais e históricos nos permite apreciar a plasmação cênica de Madrid como uma continuação da narrativa enciniana em torno dos conflitos que sucedem o ano de 1493 e 1495. Em seguida, nos dois últimos tópicos que compõe o capítulo, far-se-á um estudo pormenorizado da peça enciniana *Representación sobre el poder del Amor* (1497), pensada e executada para Dom Juan (c.1478 – c.1497), herdeiro dos Reis Católicos e Margarita de Áustria (c.1480 – c.1530), filha de Maximiliano I do Sacro Império Romano-Germânico, por ocasião de seu casamento.

A conclusão desta pesquisa aponta para o entendimento de que a afetividade – o amor e a amizade –, encenada, sobretudo no palco das Cortes castelhanas, contribuiu para o reforço dos laços de solidariedade existentes entre monarquias e grandes senhores, bem como foi habilmente utilizada para legitimar as ações de força. Se, por um lado, as narrativas dramáticas evidenciavam e idealizavam os laços tanto sociais como políticos de figuras notáveis do reino de Castela e Aragão; por outro lado, elas informam ao grande público as obrigações e/ou limitações que perpassam todos os membros do poder corporativo.

CAPÍTULO I: TEATRO, EMOÇÕES E PODER

Na sua obra *Poética*, Aristóteles defendeu que a arte, especialmente o teatro, tem uma função importante quanto à forma como os indivíduos lidam com as suas emoções. Segundo o filósofo grego, o ator, responsável pela encenação, constrói uma história para despertar paixões na audiência. Era como se ele colocasse o espectador no lugar do personagem, vivenciando situações de medo ou de esperança. E, ao fazer isso, a pessoa entraria em um processo de catarse⁸. Com suas ideias, Aristóteles nos alerta para um dado inicial em torno do teatro: a emoção permeia o fenômeno teatral. Seja *performada*, sentida ou simplesmente falada, ela está sempre presente.

Pretende-se, aqui, traçar uma das relações possíveis entre a emoção e o teatro, levando em consideração discussões político-sociais no âmbito da Idade Média, mais precisamente, durante a Baixa Idade Média espanhola. Nesse período, diversos espetáculos teatrais patrocinados pela monarquia e pelas grandes Cortes propagaram processos emocionais que visavam contribuir para a existência política do reino. Para uma percepção mais acurada do sentido e do papel dessas *performances* no contexto versado, é interessante pontuarmos, inicialmente, reflexões historiográficas que informam sobre o conceito de teatro e emoção, bem como sua relação com o referencial político a partir da noção de poder.

1.1 Considerações Historiográficas sobre o Conceito de Teatro Medieval

O termo ‘teatro’ reúne múltiplos significados consonante o campo de estudo e o período histórico. A etimologia da palavra é grega (*theatron*) e significa “lugar para ver”. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *theatron* correspondia à plateia, anteposta à orquestra, envolvendo-a como três lados de um trapézio ou semicírculo. Definição mais contemporânea, o crítico teatral Sábato Magaldi diz que o vocábulo abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam os espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator⁹. Em ambos os casos, persiste um sentido miradouro, no qual as pessoas experimentam vivências e sensações.

⁸A catarse pode ser entendida como a purificação das paixões provocadas pela representação da tragédia. Ela contribuiria para ordem interna do indivíduo, pois teria um caráter pedagógico (ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004, p. 16).

⁹MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2008, p. 7-8.

Para além da indicação do espaço físico no qual se processa a encenação, a noção de teatro a qual nos referimos corresponde, eminentemente, à prática da mimese. Nesse sentido, tal como pontuou Aristóteles, o ator teria um papel ativo, não o de construir uma simples reprodução do mundo, mas uma realidade possível, isto é, verossimilhante, que, de certa maneira, teria uma dimensão universal¹⁰. A capacidade de representar a realidade, de expressar emoções ou de tratar de forças que fogem à compreensão racional, como o instinto, o inconsciente, o divino e o infinito são aspectos presentes no teatro.

Apesar da premissa poder ser aplicada à prática teatral em diversos períodos históricos, a historiografia do século XIX e do início do século XX consagrou a ideia de uma quase inexistência da manifestação artística na Idade Média. A situação se deve, em larga medida, ao fato dos estudiosos associarem o teatro à atividade literária e, dela, não haver registros em números significativos, sobretudo no reino de Castela. O processo, decorrente das transformações tanto econômicas, quanto sociais provocadas pela Revolução Industrial e pela valorização crescente do pensamento científico, definiu que a História só poderia ser feita com base em documentos escritos.

Como foi consolidado no cenário acadêmico, mesmo posterior, este modo de compreender o objeto e a fim de não só delimitar, mas também de justificar nosso olhar sobre o tema, faz-se necessário uma análise da historiografia. Observar-se-á que, de um lado, estão os especialistas defensores do desaparecimento do teatro na Idade Média, mas, de outro lado, estão estudiosos que, como nós, propõem uma forma menos rígida de concebê-lo, bem como de estudá-lo.

Convém ressaltar que, entre as hipóteses lançadas para explicar a escassez de notícias referentes à atividade cênica na sociedade medieval, está o cerceamento realizado por importantes figuras eclesiásticas. Documentos conciliares e papais, bem como textos dos moralistas da época reprimiram escritos de Tertuliano (c. 155 – c. 200), de Clemente de Alexandria (c. 150 – c. 215), de João Crisóstomo (c. 347 – c. 407) ou de Agostinho de Hipona (c.396 – c.391) para ressaltar os perigos dos espetáculos teatrais para os cristãos. O cônego alemão Gerhoch von Reichersberg (c.1093 – c.1169), por exemplo, condenava às representações que os monges realizavam dentro de edifícios sagrados, atribuindo-lhes um caráter anticristo:

[...] las iglesias, que deberían ser casa de oración, las transforman en teatros y las llenan con espectáculos mímicos de representación escénica. En los cuales espectáculos, presentes y espectadoras las mujeres, ellos

¹⁰ARISTÓTELES. *op. cit*; p. 10.

*ofrecen a veces, no como creen, una imaginaria figura del anticristo, sino que en verdad, por lo que en ellos está, cumplen el inicuo misterio... ¿Por qué habría de extrañarse si ellos, simulando en sus representaciones del anticristo, los fantasmas de los demonios, o la locura de Herodes, no las representan verdaderamente? Representan también, imaginariamente, la cuna del niño Jesús, su débil respiración, el aspecto matronal de la Virgen Madre, la estrella como astro luminoso, la matanza de los inocentes, el llanto materno de Raquel*¹¹.

Tendo em vista documentos como estes, Fernando Lázaro Carreter, em estudo preliminar sobre o teatro medieval, afirmou que “*a historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia*”¹². A questão suscitada pelo autor parte do já apontado atrelamento do teatro à prática literária e tem como consequência a associação da falta de documento à ausência de acontecimento. As fontes averiguadas por Carreter, a partir das quais defendeu a ideia de “*una encarnizada lucha contra el teatro y actividades afines desde los primeros tiempos del Cristianismo*”¹³, são testemunhos, no entanto, de multifacetadas realizações cênicas tanto no âmbito das igrejas, quanto das ruas do Medievo.

O processo está vinculado também à ideia do drama litúrgico ser o “embrião”¹⁴ do teatro na Idade Média. De acordo com Julio I. González Montañés, em sua tese *Drama e iconografía em el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)*¹⁵, a primeira geração moderna de estudos do teatro medieval foi influenciada pela pesquisa de Fustel de Coulanges sobre o papel da religião nas sociedades antigas e pelo conhecimento do ritual religioso no teatro grego. Autores como Du Méril (1849), Edmond de Coussemaker (1860), Marius Sepet (1878), queriam ver a origem do teatro na liturgia cristã. A teoria foi solidamente estabelecida por E. K Chambers (1903) e Gustave Cohen (1906), sendo definitivamente aceita após publicações de Karl Young (1932).¹⁶

Margot Berthold, na obra *História Mundial do Teatro*¹⁷, destacou o papel que o ritual de caráter religioso desempenhou para o aparecimento do teatro na Idade Média. Segundo

¹¹RAMOS ARTEAGA, José Antonio. Teatro Medieval. Histriones, curas y otras gentes de mal vivir. **Cuadernos del Ateneo**, [s.l.]: Ateneo de La Laguna, n. 27, 2009, p. 19-28. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3249963>. Acesso em 02 mar. 2021, p. 24).

¹²CARRETER LÁZARO, Fernando. **Teatro medieval**. Madri: Editorial Castalia, 1973, p. 9.

¹³*Ibidem*. p. 10.

¹⁴PEREIRA, Raquel. Conversão, Teatro e Liturgia na Idade Média. In: FEITOZA, Nely; CALDAS, Marcos José de Araújo; COSER, Miriam Cabral; SANCOVSKY, Renata Rozental; PEREIRA, Raquel Alvitos; LOBIANCO, Luís Eduardo; CABECEIRAS, Manuel Rolph de Viveiros; FONSECA, Rívia Silveira (Organizadores). **Leitura e problemas da conversão na Antiguidade e no Medievo**. Seropédica: Edur UFRRJ, 2017, p. 77.

¹⁵GONZÁLEZ MONTAÑÉS. Julio I. **Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)**. Tese (Doutorado em História da Arte), Universidad Nacional de Educación a Distancia. [S.l.], 2002.

¹⁶*Ibidem*, p. 39-40.

¹⁷“Elementos do teatro primitivo sobreviventes nos costumes populares, o instinto congênito da representação e a força não secularizada da nova fé combinaram-se, perto do final do milênio, para conjugar os vestígios esparsos

essa concepção, ao longo dos séculos XI e XII, as catedrais e paróquias dos reinos da Península Ibérica, da França e da Itália Meridional alteraram significativamente o culto e materializam a narrativa bíblica através da difusão de *tropos* – espécie de interpolações litúrgicas providas de didascálicas e que visavam à mobilização e conversão dos fiéis.

O primeiro dos *tropos* que formaram o drama litúrgico foi *Quem Quaeritis*¹⁸, conjunto de estrofes em latim que podiam ser cantadas ou dialogadas por clérigos durante as matinas de Páscoa. A representação teve como tema a visitação das três Marias ao túmulo de Cristo e a subsequente aparição do anjo que anuncia a Ressurreição. O tropo *Visitatio Sepulchri*¹⁹ remonta ao século IX e está contido no documento *Regularis Concordia*, escrito pelo bispo de Winchester, Etevoldo. Por ter estabelecido um padrão básico de dramatização do diálogo das Marias com o anjo, Berthold considerou-o o primeiro exemplo de direção teatral para a representação medieval na Igreja²⁰.

Contudo, não se deve computar apenas na liturgia a vitalidade das encenações medievais. A legislação castelhana, por exemplo, pontuava que os *tropos* deveriam ser realizados em detrimento dos jogos de escárnio, forma de exercício da mimese que apresentava diálogos bufos, canções lascivas e sermões grotescos²¹. O teatro medieval foi marcado igualmente por cortejos, apresentações de trupes itinerantes, festivais folclóricos sazonais, *momos*²², *entremezes*²³, torneios, sem falar dos poetas e trovadores que recitavam

do teatro europeu numa nova forma de arte: a representação nas igrejas. Seu ponto de partida foi o serviço divino das duas mais importantes festas cristãs, a Páscoa e o Natal” (BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 185).

¹⁸Integra esse ofício o manuscrito de São Galo, de 950, que apresenta o seguinte diálogo: “*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?/ Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae./ Non est hic, surrexit, sicut praedixerat./ Ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro.*” [A quem buscais no sepulcro, ó cristãos?/ Jesus de Nazaré crucificado, ó celícolas. /Não está aqui, ressuscitou, como tinha predito./ Ide, anunciai que ressuscitou do sepulcro] (*Ibidem*, p. 189).

¹⁹“Enquanto se recita a terceira leitura, quatro irmãos deverão preparar-se. Um deles deve vestir uma alva e dirigir-se em segredo ao lugar do sepulcro, onde permanecerá sentado em silêncio com uma palma nas mãos. Quando o terceiro responsório for cantado, os outros três avançarão até o local do sepulcro, vestidos com mantos e portando turíbulos com incenso, caminhando vagarosamente como quem procura alguma coisa. Vê que essa é uma imitação das mulheres que chegam com especiarias para ungir o corpo de Jesus. Quando em seguida o irmão sentado junto ao sepulcro, que representa o anjo, vê os três se aproximando, como que vagando à procura de algo, deve começar a cantar numa voz modulada e doce: *Quem quaretis?* Ao final, os três responderão em uníssono: *Ihesum Nazarenum*. O anjo lhes replica: *Non est hic: surrexit sicut praedixerat. Ite nuntiate quia surrexit a mortuis*. A esse comando, os três deverão voltar-se para o coro cantando: *Alleluia: resurrexit dominus*” (*Ibidem*, p. 189).

²⁰*Ibidem*, p.189-191.

²¹PEREIRA, Raquel. **Das Cañadas ao palco** –estudo da inserção social e da idealização do pastor nas Espanhas (séculos XIII ao XV). Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010, p. 154.

²² Os *momos* eram jogos cênicos representados por pessoas da alta nobreza durante as festividades do palácio. Tinham origem italiana e eram acompanhados de trajes, máscaras, gestos e, às vezes, danças.

²³ O *entremez* foi uma composição teatral de curta duração e de caráter burlesco ou jocoso, representado durante os banquetes medievais.

textos, de modo que não se tratava de uma leitura silenciosa ou estática. A existência dessas manifestações revela-nos parte de uma tradição cênica bastante heterogênea.

No que concerne a experiência teatral que se desenvolve no final do século XV e início do século XVI, deve-se ressaltar que esta é, por vezes, concebida pela historiografia como “primitiva”, isto é, incipiente quando comparada aos períodos posteriores. Trata-se de uma visão evolucionista que contempla, especialmente, as complexas encenações humanistas, cuja preferência é a perspectiva, a harmonia e a sistematização matematicamente precisa da arte. O termo foi adotado, por exemplo, pelo renomado historiador espanhol Menéndez y Pelayo²⁴ no bojo do século XIX, para se referir às expressões cênicas antecessoras imediatas do teatro “definitivo” e “glorioso” de Lope de Vega (c.1562 - c.1635) e de Tirso de Molina (c. 1579 - c.1648) no âmbito da Península Ibérica.

Em suas análises, o estudioso José Antonio Ramos Artega observou que, nos escritos sobre teatro na Idade Média, incorre o argumento de uma história narrativa e linear. Segundo essa concepção, a experiência teatral, desvalorizada e subsumida, foi apropriada e relida por aqueles que antes a perseguiam – o clero e a aristocracia –, sobretudo durante os séculos XIV, XV e XVI²⁵. O estudo da constituição de espetáculos teatrais mais “estruturados”, exibidos próximos ao cerimonial litúrgico e, posteriormente, dentro dos espaços políticos dos reinos, deveriam considerar, para o autor, as trocas e os debates a respeito da estética teatral, bem como a vitalidade de encenações multiformes.

A mudança de perspectiva em torno do conceito de teatro medieval despontou consideravelmente a partir da década de 1980, quando transformações expressivas, como a crise da economia de mercado, a falência da ideologia do progresso e o fenômeno da globalização, proporcionaram à História, e as Ciências sociais, a necessidade de novas

²⁴ “Y aunque la apreciación detenida de tales obras incumbe más particularmente a la historia del teatro, es imposible dejar de hacer aquí alguna mención de ellas, tanto porque su conocimiento es indispensable para estimar toda la importancia del poeta salmantino, cuanto por el número y valor de los elementos líricos que en este primitivo teatro se mezclaron” (MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. La poesía en la Edad Media. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo 3, v. 18, 1944, p. 269).

²⁵ “Este fresco de fragmentarias teselas ayuda a entender la aparición del teatro medieval no como producto providencial del azar pues lo que conocemos tradicionalmente como el primer teatro medieval es la consolidación y amplificación de un fenómeno disperso y devaluado socialmente que es subsumido y revalorizado por las clases que antes lo perseguían (el clero y la aristocracia) para servir a sus intereses públicos (la exaltación y legitimación del poder, el refuerzo de la fe y el dogma) y privados (el ocio cortesano). Mas este fenómeno de deriva de lo ilegal a lo legal, de la imprecación moral al rito litúrgico, afecta, fundamentalmente, a la práctica teatral en esos contextos privilegiados pero deja fuera a los profesionales (juglares, histriones, mimos...) y las realizaciones no tuteladas por el poder civil y religioso que seguirán sufriendo las vejaciones teóricas, y en propia carne, de las leyes humanas y divinas” (RAMOS ARTEAGA, José Antonio. *Op. Cit*; p. 22).

perspectivas e abordagens²⁶. Parte dessa reorientação metodológica tornou evidente não apenas que a investigação histórica precisava incluir os papéis das tradições e das especificidades locais, mas também a resistência a hábitos impostos sobre condições de um determinado objeto de estudo.

Notadamente, o italiano Luigi Allegri enfatizou que a condição do estudioso de teatro medieval adquire *status* muito particular que não mais é o de procurar e interpretar os traços de uma teatralidade marginal e oculta, mas sim de uma teatralidade óbvia demais em lugares onde, simplesmente, não deveria existir:

*si entendemos por teatro esa institución fuerte elaborada, de un lado, sólo por la cultura antigua y, de otro, por la moderna, podemos decir que en la Edad Media el teatro prácticamente no existe. La tarea — dura pero fascinante — del estudioso del teatro medieval es, entonces, la de realizar continuos cambios de perspectiva; la de perseguir, si no el teatro, si por lo menos la teatralidad allí donde se esconda y, sobre todo, la de someter a una constante verificación la propia metodología y las propias categorías.*²⁷

Assumindo essa proposta, estudos, como os de Alan Deyermond²⁸, Charlotte Stern²⁹, Miguel Ángel Pérez Priego³⁰, Marie Bouhaïk-Gironès e Véronique Dominguez³¹, Philip Butterworth e Katie Normington³², fomentaram o conhecimento de diferentes expressões da arte cênica, estudando-as não somente por meio dos textos preservados, mas também de documentos que, explicitamente ou implicitamente, mostram ou aludem à atividade teatral durante a Idade Média. Para fins ilustrativos, podemos citar a obra *La teatralitat medieval i la*

²⁶RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural**. 1ª. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

²⁷ALLEGRI, Luigi. El espectáculo en la Edad Media. **Teatro y espectáculo en la Edad Media**. [s.l.]: Actas del Festival d'Elx, 1992, p. 154.

²⁸DEYERMOND, Alan. Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles. **Cultura y Representación en la Edad Media**. [s.l.]: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1994.

²⁹STERN, Charlotte. **The Medieval Theater in Castile**. Binghamton, Nova Iorque: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1996.

³⁰PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano. **Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Nova Iorque: Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso (14. 2001. Nueva York), v. 1, 2004.

³¹BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie; DOMINGUEZ, Véronique. Introduction. Genèse et constitution du savoir académique sur le théâtre médiéval. In: DOMINGUEZ, Véronique; BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie; KOOPMANS, Jelle (eds.). **Les pères du théâtre médiéval: Examen critique de la constitution d'un savoir académique**. Nouvelle édition. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/40332>. Acesso em 14 mar. 2020.

³²BUTTERWORTH, Philip; Normington, Katie (Eds.) **Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and Their Audiences**. [s.l.]: NED-New edition, Boydell & Brewer, 2017. E-book (296 p.) Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1t6p5gg>. Acesso em 10 mar. 2020.

*seva pervivència*³³, de Francesc Massip e Lenke Kovács. Os autores pontuam que o território linguístico da Catalunha, base do poder naval da Coroa de Aragão e do expansionismo no Mediterrâneo, compartilhava uma tradição enraizada de práticas cênicas, com uma forte coesão interna e que foi desenvolvida em consonância com as correntes teatrais europeias da época.

A História Cultural também deu importantes contribuições para a compreensão mais ampla da atividade teatral medieval, uma vez que se concentrou nos processos simbólicos e nas representações que caracterizam as sociedades históricas. É imprescindível mencionar os estudos clássicos, associados às festividades de caráter coletivo e popular pontuadas por Mikhail Bakhtin³⁴ e Peter Burke³⁵, o processo de impressão de textos dramáticos como resultados de transações estáveis e renováveis de Roger Chartier³⁶ e trabalhos recentes voltados, por exemplo, para questões de gênero na Idade Média, realizados por historiadoras como Renata Mendes e Adriana Zierer³⁷, Cláudia Brochado e Luciana da Costa Dias³⁸ e Fernanda Ujii³⁹.

Merece realce, entretanto, o estudo pioneiro do medievalista e teórico dos fenômenos da voz Paul Zumthor, pois este, ao inscrever o conceito de *performance*, contribuiu significativamente para a apreensão da teatralidade intrínseca ao ato de recitação de um texto, inclusive no campo político. No livro *A Letra e a Voz: A literatura medieval*⁴⁰, publicado no ano de 1987, o medievalista suíço salientou a importância da presença física do corpo humano, considerando todos os fatores sensoriais, afetivos e intelectuais de uma ação total. Juntando os resultados da filologia com dados da etnologia, da iconografia, da história da

³³MASSIP, Francesc; KOVÁCS, Lenke. **La teatralitat medieval i la seva pervivència** (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2017.

³⁴BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

³⁵BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁶CHARTIER, Roger. **Do palco à página: Publicar Teatro e Ler Romances na Época moderna séculos XVI - XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

³⁷MENDES, Renata; ZIERER, Adriana. Os Tipos Femininos em Gil Vicente: um estudo da mulher portuguesa do século XVI. In: ZIERER, Adriana; COSTA, Alex; MESSIAS, Bianca Trindade; MATEUS, Natasha; OLIVEIRA, Solange Pereira; MATEUS, Yuri. (Orgs.). **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. 1ª ed. São Luís: EdUEMA, 2019.

³⁸BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. 1ª ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2018.

³⁹UJII, Fernanda. **A representação dos corpos, dos gêneros e das sensibilidades na peça Abraham de Rosvita de Gandersheim(c.935 - c.1002)**. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

⁴⁰ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

música e do teatro, Zumthor renovou e ampliou o entendimento dos textos, inserindo mestres, trovadores, jograis, pregadores como realizadores de uma teatralidade viva.

Segundo o autor, ao ser narrado, o texto se materializa nos gestos do contador e promove uma situação transitória e única de interação frente ao leitor. O “texto em situação” aparece como uma ação oral-auditiva, pela qual a mensagem é simultaneamente transmitida e percebida. Essa operacionalidade cria um efetivo jogo de aproximação e apelo, de provocação do outro, de pergunta, em si indiferente à produção de um sentido. O ouvinte-espectador espera e exige, por sua vez, que o que ele vê lhe ensine algo, lhe revele uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo. Tudo é linguagem: a melodia, o canto, o modo de falar, os gestos, a vestimenta e os objetos, tudo tem sentido⁴¹.

Para perceber as nuances que compõem a *performance*, Zumthor propõe uma investigação a partir da *intervenção dialógica* – o uso do vós, do vocativo, da injunção e de verbos na segunda pessoa do plural ou que denotem audição. O texto pode oferecer, ainda, outros detalhes dos acontecimentos como os espaços e o tempo, a atuação marcada pela alternância das falas e todo um encadeamento de singularidades do discurso⁴². As modificações na análise de textos literários, que ampliaram a percepção da palavra – a palavra escrita também pode ser a palavra vocalizada –, são particularmente importantes à medida que se penetra na história do teatro medieval, pois essa manifestação é menos marcada por elementos como figurino, iluminação e cenário do que pelo ator, pela fala, pelo gesto e pelo corpo.

Percorrendo este caminho explicativo, o autor chega ao conceito de *teatralidade generalizada*, vinculado ao desejo do ser humano de fazer da vida um verdadeiro espetáculo. Para Zumthor, a *teatralidade* consiste no reconhecimento, por parte do espectador, da intenção do teatro, e, para que isso ocorra, uma “semiotização” do ambiente tem lugar, implicando em algum grau de ruptura com o “real”, uma fissura pela qual se introduz a alteridade⁴³. Neste sentido, os rituais, as cerimônias públicas e as festas são parte integrante da *teatralidade*, incorporando, inclusive, a força do sistema político no ato da *performance*.

Na base da sociedade civil, a cerimônia de prestação de vassalagem ligando um homem a outro homem, dominante e dominado, em procissão hierárquica, constituiu um

⁴¹*Ibidem*. p. 220.

⁴²*Ibidem*, p.220.

⁴³É válido ressaltar que, no entendimento de Zumthor, “não ocorre, certamente, outra coisa na relação de nosso mundo conosco, já desde uns trinta e quarenta anos, quando nossa principal motivação é publicitária, os meios são de massa, e a finalidade comercial. Até bem depois do século XV, a motivação foi uma sede de conhecer; o meio, a participação sensorial; e a finalidade, uma alegria comum” (*Ibidem*, p. 256).

exemplo de *teatralidade generalizada*. A rotina dos reis, desde a época merovíngia, desenrolou-se como uma “parada emblemática” na qual se firma, sobre o público espectador, a autoridade daqueles que o governam. A corte, centro de coesão social de onde emana o poder, tornou-se também palco onde se representou o drama público, colocando em cena um repertório limitado, mas que sempre se renova de temas e imagens.⁴⁴

Abordagens como a de Zumthor, no âmbito da História Cultural, ofereceram novos significados para uma história política dentro do universo teatral. Estudiosos da Nova História, desde a década de 1990, resgataram e realçaram pesquisas que apreendiam as questões políticas das formações históricas a partir dos símbolos e das representações do poder. Abundam-se estudos sobre como os governantes, ao longo da história da humanidade, lançaram mão de certa *teatralidade* a fim de que suas ações fossem aceitas e acolhidas por parceiros e pelo público em geral.⁴⁵

Estudando o final da Idade Média castelhana, podemos citar a clássica obra *Ceremonias de la Realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, de 1993. O historiador José Manuel Nieto Soria ofereceu aos seus leitores uma tipologia de cerimônias que concorrem para a consolidação da monarquia, inscrevendo, por vezes, o teatro nas exhibições sistemáticas do poder. Nieto Soria referenciou Maquiavel ao entender que governar é, em essência, fazer crer: “*Es decir, que elhecho de gobernarva unido al hecho de convencer, de persuadir de la conveniencia de que exista esse poder que gobierna*”⁴⁶.

A esse estudo, é possível adicionar uma série de teses, dissertações e artigos que abordam o teatro a partir de uma perspectiva propagandística⁴⁷. No entanto, no ano seguinte à

⁴⁴*Ibidem*, p. 256-257.

⁴⁵O antropólogo Georges Balandier afirma que “todo sistema de poder é um dispositivo destinado a produzir efeitos, entre os quais os que se comparam às ilusões criadas pelas ilusões do teatro”, ressaltando que as técnicas dramáticas clássicas do teatro são empreendidas na direção política da cidade na tentativa de conferir autenticidade aos governos. A necessidade que o governante tem de expor-se como um grande ator político que comanda o real através do imaginário está ligada a uma ritualização de conquista e conservação de poder. Isto porque o poder estabelecido unicamente sobre a força ou sobre a violência não controlada teria uma existência constantemente ameaçada e o poder exposto debaixo da iluminação exclusiva da razão teria pouca credibilidade. Em diálogo com esta perspectiva, Clifford Geertz estudou a forma de organização política de Bali à época do Antigo Regime. O antropólogo norte-americano cunhou o conceito de um *Estado-teatro* para se referir à representação da forma como a realidade estava organizada: centrada no rei como a encarnação do sagrado. (C.f BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, p. 6. GEERTZ, Clifford. **Negara O Estado Teatro no Século XIX**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.)

⁴⁶As exhibições se enquadrariam no conceito moderno de propaganda. Segundo o autor, o conceito se refere a um conjunto de processos de comunicação que difunde valores, normas e crenças que informam as ideologias políticas (NIETO SORIA, José Manuel. **Ceremonias de la realeza**. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara. Madri: Editorial Nerea, 1993, p. 16 -25).

⁴⁷A partir da perspectiva propagandista de Soria, a historiadora Lenora Mendes defendeu que Gil Vicente colocou em seu teatro personagens oriundos da própria sociedade portuguesa cujo papel foi imprescindível para a monarquia de Avis fazer frente aos interesses da antiga nobreza feudal. Ana Carolina Oberosler também elegeu como fonte o teatro vicentino para demonstrar como a atividade cênica funcionou como mecanismo de

publicação do livro de Nieto de Soria, a historiadora portuguesa Rita Gomes Costa pontuou alguns problemas em torno da obra. No ensaio *Cerimônias da realeza nos fins da Idade Média: a propósito de um livro recente*⁴⁸, a autora explica que Soria não oferece uma definição clara a respeito de “cerimônia” ou “ritual” e, tampouco, oferece critérios para definição do que seria uma “cerimônia da realeza”, fruto de uma visão que se pretende global sobre os acontecimentos.

A principal objeção empreendida pela historiadora, todavia, refere-se à ligação entre o ritual ou cerimônia régia e a propaganda, concebendo-os como a *teatralização* de princípios ou mensagens políticas. Atribui-se aos participantes o papel de espectadores ou destinatários das mensagens enunciadas, um papel, sobretudo, passivo. A autora pontua que os ritos e as cerimônias nas sociedades antigas têm diversas dimensões e significados como, por exemplo, a reatualização, no plano simbólico, dos conflitos e das coesões fundamentais da comunidade, evocando pela ação ritual, a forma ou arranjo das relações entre os vários grupos e, conseqüentemente, do ponto de vista do cientista social, permitindo apreciar o caráter paradigmático desse desenho global.⁴⁹

Não obstante às dissidências teóricas e de não terem como intenção uma conceituação de teatro, Rita Costa Gomes e José Manuel Nieto recuperaram, a partir do ponto de vista político, o circuito no qual este se edifica e se revela na Península Ibérica, fomentando o seu conhecimento, ainda que de forma incipiente. Nesse esteio, é possível mencionar o trabalho de Renata Araújo, a obra *Lisboa: a Cidade do Espetáculo na época dos Descobrimentos*⁵⁰.

construção de redes de pertencimento, ativando memórias sociais coletivas e funcionando como elemento de propaganda e de consolidação política da Dinastia de Avis. Raquel Alvitos Pereira reportou-se aos estudos de Soria para afirmar que, nos serões e nas festas das cortes nascentes de Aragão e de Castela, a figura do pastor foi apropriada, relida e manipulada por dramaturgos. Esses estudos também se reportaram à medievalista brasileira Vânia Fróes. A historiadora realçou em sua pesquisa que o teatro medieval era portador de uma carga paradigmática e pedagógica. À medida que “re-presentava”, no sentido de tornar presente, determinadas experiências do vivido não só pelo mimetismo, mas também pela mobilização sensorial e afetiva, o teatro promoveria uma condição de fruição capaz de estabelecer uma ampla comoção social. Para a autora, nesse quadro, o teatro poderia ser entendido como um instrumento de comoção e de mobilização social para aqueles que desejam estabelecer um ordenamento a partir da apresentação de valores ou modelos de condição humana (MENDES, Lenora Pinto. *Fiesta, Teatro y Poder*. *Mirabilia*: electronic journal of antiquity and middle ages, 2018, n. 26, p. 108-24, Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/338648>. Acesso em 29 abr. 2020; OBEROSLER, Ana Carolina. A construção da identidade portuguesa a partir do teatro vicentino. *Anais do XVII Encontro de História Anpuh-Rio: Entre o local e o global*. Nova Iguaçu: Associação Nacional de História Seção Rio de Janeiro, Disponível em: http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=2219. Acesso em 22 abr. 2020; PEREIRA, Raquel. Op; cit, p. 10).

⁴⁸GOMES, Rita Costa. *Cerimônias da realeza nos fins da Idade Média*. A propósito de um livro recente. [s.l.]: Penélope, n. 14, 1994.

⁴⁹*Ibidem*, p. 129.

⁵⁰ARAÚJO, Renata de. *Lisboa: a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

Nele, a autora ressalta diversos tipos de manifestações artísticas que tiveram presença no cotidiano de cidadãos. A corte portuguesa proporcionou passeios teatrais, onde o espaço urbano, além de palco, tornou-se participante e interveniente no espetáculo da própria Lisboa.

O historiador Miguel Ángel Ladero Quesada investigou, por sua vez, o papel das festas – e da *teatralidade* – como fenômenos coletivos nos quais se transmitem significados que reforçam ou que põe em questão a ordem social na obra *Las fiestas em la cultura medieval*⁵¹. As festividades constituíram um cenário de solidariedade e de confrontações, em que a alteração tolerada e limitada da ordem habitual serviria para reforçá-la. O autor traz, em seguida, uma tipologia de festas que emanam do cerco político, tais como as entradas reais, os nascimentos, as bodas, as coroações, os funerais, as festas de corte e cavalaria e as alegrias – referentes às vitórias militares dos exércitos castelhanos.

Por fim, duas obras mais recentes merecem referência na bibliografia sobre teatro e o campo da política. Ao passo que enquadram-se na Nova História diplomática e das Relações Internacionais⁵², os autores Timothy Hampton e Ellen R. Welch exploram, de forma menos concisa do que os autores supracitados, a relação entre política e estética, o mundo da retórica política e a dinâmica da forma literária.

Na obra *Fictions of Embassy: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe*⁵³, Timothy Hampton alegou que as representações da diplomacia ofereciam ocasiões de reflexão sobre a definição do gênero teatral ao mesmo tempo em que juristas, filósofos, políticos e embaixadores implantaram as ferramentas da tradição literária para articular novas teorias de ação política. Por sua vez, Ellen R. Welch, na obra *A Theater of Diplomacy. International Relations and Performing Arts in Early Modern Diplomacy*⁵⁴, argumentou que o teatro serviu não apenas como um acompanhamento decorativo das negociações políticas, mas apoiou as práticas de representação que constituíam a cultura da diplomacia.

⁵¹LADERO QUESADA, Miguel Ángel. **Las fiestas en la cultura medieval**. Barcelona: Areté, 2004.

⁵²Sobre este assunto afirma o historiador Douglas Mota Xavier: “A historiografia medieval, mormente aquela dedicada aos temas da história sociopolítica, oferecia importantes estudos, porém muitos ainda relacionados a um paradigma estatal e numa história das relações internacionais na qual a Idade Média ocupa apenas páginas introdutórias, e o fim do medievo caracteriza-se, sobretudo, pelas embaixadas permanentes surgidas nas cidades italianas quatrocentistas. Nesse quadro, trabalhos como os de Françoise Autrand, John Watkins e Stéphane Péquignot têm contribuído diretamente para a releitura e a ampliação das investigações acerca das relações externas e das práticas diplomáticas do medievo”. LIMA, Douglas Mota Xavier de. **Novos olhares sobre a diplomacia medieval**. Revista Transversos, Rio de Janeiro, Vol. 03, no. 03, pp. 77-91, out-mar. 2014/2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/18560/13561>. Acesso em 21 de ago. de 2020.

⁵³HAMPTON, Timothy. **Fictions of Embassy: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe**. Nova York: Cornell University Press, 2009. Disponível: <https://muse.jhu.edu/book/25031>. Acesso em 21 ago. 2020.

⁵⁴WELCH, Ellen. **A Theater of Diplomacy. International Relations and Performing Arts in Early Modern Diplomacy**. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2017.

Dentro da experiência política ibérica medieval, nos aproximamos dos dois autores no que diz respeito ao caráter participativo do teatro, que implica em um trabalho reflexivo sobre a realidade e sobre a estética da *performance* por parte dos integrantes – espectadores e idealizadores. Essa condição é válida no bojo de uma sociedade que vive os desdobramentos de uma *teatralidade generalizada*, o que contribuirá para a progressiva difusão e consolidação do teatro em espaços que se estendem da igreja para os palácios e para as cidades.

Feitas as ponderações em torno da revisão de literatura, podemos concluir que, possuindo suas próprias características, o teatro persiste na Idade Média. A arte cênica teve tamanha força e intensidade que, de acordo com contexto social, político e econômico, houveram variantes em suas formas, configurações, componentes e público. Isso não constitui um impedimento para aprofundarmos nossa reflexão sobre o tema. Ao contrário, é um sinal de quão rico e interessante o estudo sobre essa manifestação artística pode ser para descortinar horizontes e perspectivas da existência humana.

Aproximando-nos das perspectivas mais abrangentes, as convenções adotadas pelo historiador da arte Francisc Massip Bonet servem de suporte para o entendimento dos traços gerais do teatro medieval. O primeiro ponto a ser observado é que não existia um espaço físico específico para a atividade cênica. O espetáculo teatral poderia ocorrer no altar ou nos adros das igrejas, nas salas do palácio, nas ruas ou nas praças da cidade, na taberna, no claustro ou no refeitório, valendo-se do espaço mais apropriado à circunstância. A ausência de um prédio para propósitos teatrais possibilitou à incorporação de elementos simbólicos do local a manifestação teatral, tornando-os parte do cenário⁵⁵.

Tampouco se pode falar de um público plural e generalizado, haja vista que se tratava de públicos específicos e distintos como a comunidade monástica, eclesiástica, o grupo de fiéis, o público da corte e participantes dos festivais do ciclo agrário⁵⁶. O espetáculo era executado pelos celebrantes e participantes das festividades – os clérigos, as religiosas e os cortesãos – de maneira que há uma integração comunitária de todos os pertencentes à mesma camada social. Na prática social e cotidiana, o teatro se converteu em uma construção coletiva

⁵⁵MASSIP BONET, Francisc. Poner en escena el teatro medieval hoy: algunas experiencias ibéricas. BARILLARI, Sonia. **Teatro medieval e drammaturgie contemporanee**. Atti del XIII Convegno Internazionale. Rocca Grimalda: Edizioni dell'Orso, 2009, p 26.

⁵⁶*Ibidem*, p. 27.

ligada a uma grande rede solidária⁵⁷. Por esses fatores, pode-se afirmar que ele se recusou por completo ao distanciamento entre o intérprete e o espectador.

1.2 Política e Emoção no Fazer Teatral

Uma vez explicado o que entendemos por teatro na Idade Média, é preciso avançar conceitualmente. A presente pesquisa se orienta para o estudo da *performance* das emoções em atividades cênicas vinculadas ao poder ibérico. Tal como se depreende dos estudos de Barbara Rosenwein, a acepção de emoção corresponde às normas experimentadas, expressadas e interpretadas pelas sociedades nas quais as pessoas estão inseridas⁵⁸. Não se trata, portanto, de algo inato ao indivíduo, mas de uma emoção sujeita às dinâmicas sociais e à ação do tempo. Tampouco, a abordagem empreendida está diretamente associada ao fato dos indivíduos genuinamente sentirem as emoções que expressam⁵⁹, mas antes, o motivo pelo qual o fazem e a forma como o fazem.

Para um exame das emoções medievais, é importante mencionar que Lucien Febvre, em *La sensibilité et l'histoire: comment constituer la vie affective d'autrefois?*⁶⁰, foi um dos primeiros historiadores a realçar que, para compreender as ideais e as instituições, fazia-se necessário o estudo das emoções. Para Rosenwein, o autor, no entanto, acabou por destacar apenas que as emoções não eram parte da vida civilizada. O mesmo caso ocorreu para o historiador holandês Johan Huizinga que observou na Idade Média um período de hipersensibilidade. Em *O Declínio da Idade Média*, ele falou da natureza infantil da vida

⁵⁷O espetáculo teatral foi apropriado pela população das áreas urbanas ao longo da Idade Média. Grêmios e corporações de ofício foram instituídos e, em locais preparados das cidades, erguiam-se palcos simultâneos, formados por carros.

⁵⁸ ROSENWEIN, Barbara H. Problems and Methods in the History of Emotions. In: **Passions in Context**, v. 1, n.1, 2010, p. 8-9.

⁵⁹O autor destacou a importância do emprego do termo emoções no lugar de sentimentos, pois esse último tem um caráter mais individualizante: “Preferir emoção a sentimento permite dissipar ainda mais toda tendência a se elaborar uma história da sinceridade dos atores. A expressão de um sentimento não é sempre, e nem somente, uma confissão, que nos informa diretamente sobre o estado psicológico daquele que a realiza. William Reddy observa justamente essa dimensão performática, da qual os melhores atores políticos têm perfeita consciência, visto que estabelecem os limites de seus discursos em função dos efeitos que pretendem produzir, para além do que querem dizer. Assim, afirma Reddy, em uma perspectiva muito geral, ao se declarar um sentimento, pode se visar à produção de um efeito no próximo, que se dá não apenas pela palavra, mas também através de outros tipos de encenações, como os sorrisos, o pranto, etc. Este efeito pode ser também auto-persuasivo: se a confissão nem sempre reflete a verdade, ela pode ter consequências sobre aquele que a pronuncia, revelando-lhe, precisamente, uma verdade ou uma mentira (em te dizendo que te amo, me dou conta se te amo ou não, independentemente do que senti, antes de afirmá-lo nesta confissão).” (PROCHASSON, Christophe. *Op. cit.*; p. 313).

⁶⁰FEBVRE, Lucien. **La sensibilité et l'histoire: comment reconstituer la vie affective d'autrefois?** *Annales D'histoire Sociale*, v. 3, p. 5-20, jan./jun. 1941.

emocional medieval, entendendo que “todas as experiências tinham ainda para os homens o caráter direto e absoluto do prazer e da dor na vida infantil”⁶¹.

É oportuno também apontar a influência dos historiadores da Escola dos Annales e do sociólogo Norbert Elias para os estudos em torno das emoções no período. De acordo com Rosenwein, os Annales, na intenção de contrapor às abordagens historiográficas comprometidas com as grandes batalhas, acontecimentos e heróis na História, realçaram a dimensão plural da sociedade, porém, ao desagregar as ideias das emoções, terminaram por apresentá-la como passiva. Marc Bloch, por exemplo, em *A sociedade feudal*, apresentava a ideia de “[...] de uma civilização onde o código moral ou mundano não impunha ainda às pessoas bem educadas que reprimissem as lágrimas e os seus ‘desmaios’”⁶².

Outra crítica da autora concentra-se na obra de Norbert Elias, *O processo civilizador*⁶³, quando este evidenciou que a violência e os costumes guerreiros passaram por um processo de dulcificação e de pacificação. Para Elias, é somente na corte moderna que se universaliza o novo comportamento e o reinado dos guerreiros estaria finalizado completamente. A Idade Média seria, portanto, um período de transição marcado pelo controle das pulsões emocionais. Rosenwein revela uma construção historiográfica em torno das emoções numa perspectiva de controle e de renúncia. Nesse seguimento, a Idade Média corresponderia às emoções infantis e incontidas, enquanto a Idade Moderna corresponderia ao seu estágio avançado de maturação.

A historiadora americana ressalta a complexidade da vida emocional utilizando o conceito de “*comunidades emocionais*”, entendidas como grupos nos quais as pessoas convivem, têm interesses, valores e objetivos comuns. É, pois, nesse espaço social que se revelam o que os indivíduos compreendem e expressam como valioso ou prejudicial a eles; como avaliam e julgam as emoções dos outros; a natureza dos vínculos afetivos entre as pessoas; e os modos de expressão emocional que buscam incentivar, tolerar ou refutar⁶⁴.

A renovação da História Política, influenciada pelos contatos com as demais ciências sociais, favoreceu a consideração do papel das emoções na vida política das formações históricas, sobretudo a partir da expressão do afeto. Nome expoente dessa corrente é o de Christophe Prochasson. Em sua obra *Emoções e política: primeiras aproximações*, o historiador ressaltou que as normas próprias do mundo político findam por condicionar toda

⁶¹ VIDOTTE, Adriana. Política e emoções na construção da imagem de Isabel a Católica (1474-1504). *Diálogos*, v. 20, n. 2, p. 99-114, 17 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34569>. Acesso em 29 jul. 2021, p. 101.

⁶² *Ibidem*, p. 102.

⁶³ *Ibidem*, p. 102-103.

⁶⁴ ROSENWEIN, Barbara. *Emotional communities in the early Middle Ages*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2006, p. 21.

uma forma de agir, que toma lugar nas estratégias de representação e que se fundamentam na manipulação de objetos simbólicos⁶⁵. Nesse sentido, o teatro, pela verossimilhança, cria uma oportunidade ímpar para representar diversas situações emocionais, interpretando-as conforme o interesse de quem o empreende.

Das concepções de afeto que estavam em voga entre os séculos XV e XVI no Medievo Ibérico, o amor e a amizade foram umas das emoções que mais ganharam notabilidade no ambiente político. Segundo Damien Boquet e Piroska Nagy, na obra *Medieval Sensibilities. A history of Emotions in the Middle Ages*⁶⁶, a sociedade política na Idade Média era limitada por restrições emocionais, e os laços afetivos que uniam as pessoas exigiam amizade ou amor; o ódio e a raiva eram liberados quando estes se separavam. Era, por isso, que a retórica emocional tinha tanta importância em todos os níveis da comunicação política. Foi também por isso que, no final da Idade Média, as relações políticas eram entendidas em termos de categorias afetivas, mesmo que seu conteúdo verdadeiramente emocional tivesse gradualmente diminuído:

*Among the aristocracy, friendship was at once common language and a lived experience. Courtly literature, especially epic poetry, idealized the pacifying role of this chivalric and vassalic friendship in which the participants were in reach of each other's senses. Peace was an emotional embrace. Little by little, however, political friendship grew more distant under pressure from the ideology of sovereignty and the administrative practices of government: it increasingly became a universal contract of mutual understanding, and ever less a trading of bodies. In the last two centuries of the Middle Ages, the political texts that took account of the value of friendship only became more numerous.*⁶⁷

O alcance e prosperidade do afeto como “mútua proteção” se devem às tradições e às correntes filosóficas constituídas pelas teorias de Platão, de Aristóteles e dos padres da Igreja. O filósofo Platão argumentou que o amor, *Eros*, é o desejo da posse eterna do Bem, sentimento que se desperta assim que se contempla a beleza das coisas sensíveis e que nos impulsiona a um nível superior. O filósofo disse que o amor não acontecia entre homem e mulher, mas apenas entre homens. Era puramente intelectual. Por sua vez, Aristóteles insistiu no conceito de amizade, *philia*, que corresponderia ao desejo de bem mútuo entre os sujeitos

⁶⁵“[...] a política se faz com um conjunto de signos que conclamam os reflexos identitários, não passando somente pelo reconhecimento das opiniões demandadas, ou só pelo teor ideológico do discurso. A adesão mobiliza todo um conjunto de processos complexos, que jamais se esgotam na cognição, mesmo em se tratando dos mais racionais dos interesses. É esta parte emocional, que preside a constituição do vínculo político, que convém abordar numa perspectiva histórica” (PROCHASSON, Christophe. *Op. cit.*; p. 309).

⁶⁶BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. **Medieval Sensibilities**. A history of Emotions in the Middle Ages. Cambridge: Polity.

⁶⁷*Ibidem*, p.175.

da pólis. Ele também ressaltou que deve haver uma semelhança entre os amigos para que se estabeleça uma boa relação⁶⁸.

A literatura cristã, inspirada nos escritos da Filosofia da Antiguidade Clássica e nas referências neotestamentárias, contribuiu para essa concepção do amor e da amizade através do conceito de *caritas*⁶⁹, que significa “o amor de mútua benevolência”. Agostinho de Hipona, importante teólogo dos primeiros séculos do cristianismo defendeu que o “ser verdadeiro”, tão procurado por filósofos gregos como Sócrates e Platão, seria Deus. Este Ser supremo seria o próprio amor e, nesse sentido, amar a Deus seria como amar o amor. O ser humano, imagem e semelhança de Deus, teria uma inclinação natural para amar o próximo.

Neste esteio, Tomás de Aquino (c.1225 – c.1274), nome proeminente da escolástica, foi um dos muitos teólogos que reafirmaram o caráter natural do amor, compreendendo que este tinha como atributos a confiança, a partilha material, a liberalidade e a gratidão. Os escritos de Tomás de Aquino tiveram uma enorme repercussão no mundo ibérico dos séculos XVI e XVII, sobretudo no quadro da chamada segundo-escolástica. O dominicano tornou-se a principal referência para os autores que escreveram acerca do amor pelo próximo e acerca dos seus atributos: a fé, a confiança, a concórdia, a proteção, a obediência, a entreatura e a reciprocidade⁷⁰.

A associação amorosa e amistosa entre as pessoas nasce, portanto e a princípio, para compor a unidade entre os seres envolvidos. Tais relações, embora possam atingir a todos, se operam de forma destacada no domínio político medieval que reconheceu o caráter normativo dos afetos para manutenção da autoridade real e nobiliárquica, sendo “encarada como o antídoto mais eficaz para a instabilidade e a mudança constante que caracterizava o mundo

⁶⁸MENON, Laura. **El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI**. Tese (Doutorado em línguas e literaturas europeias americanas pós-coloniais) – Università Ca’Foscari Venezia. Veneza., 2013, p. 28-29.

⁶⁹ “*según el Cristianismo, el amor es un dono divino que empuja el alma a amar a la colectividad, dentro de la cual todos los hombres se aman recíprocamente. Se trata, claro está, de un sentimiento puramente intelectual que se opone al eros (el deseo humano). Ahora bien, la caritas se asocia al célebre motivo de anima ubi amat, quam ubi animat, es decir que el alma del amante vive donde ama, o sea que el alma del cristiano vive en los demás y al mismo tiempo en Dios, ya que cada hombre es imagen Suya. Si el alma vive donde ama significa que el amante se ha transformado en el amado, y viceversa, gracias al poder de la caritas. El cristiano ama a su prójimo porque en él ve a Dios y se transforma en el otro, merced a la profunda devoción que siente, alcanzando así el Bien supremo y la felicidad*”. (Ibidem, p. 29-30).

⁷⁰ CARDIM, Pedro. Amor e amizade na cultura política dos séculos XVI e XVII. In: **Lusitania Sacra**. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 1999. p. 25-26.

áulico”⁷¹. Era, ainda, demonstrada através de práticas mais ou menos ritualizadas que implicam em conversação e convívio entre as pessoas.

As emoções poderiam se manifestar, na Idade Média, em diversos elementos do simbólico: nas festividades de recepção de reis e altos dignitários, nas cerimônias de casamento ou fúnebres e, notadamente, no teatro, nosso objeto de investigação. Para maior aprofundamento dessas questões, tendo em vista o universo político do Medievo Ibérico do final do século XV e XVI, é importante apropriar-se dos estudos que abordam a noção de *poder simbólico* e *poder corporativo*.

O conceito de *poder simbólico* – “um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnosiológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular, ao mundo social)”⁷² – refere-se à inquietação do sociólogo Pierre Bourdieu em analisar como os indivíduos incorporam a estrutura social, legitimando-a e reproduzindo-a. Esse poder invisível, que se exerce pela ausência de importância dada a sua existência – portanto, trata-se de um poder ignorado –, permite a obtenção equivalente daquilo que é obtido pela força física ou econômica. E, é através dos sistemas simbólicos que o poder simbólico se apresenta aos indivíduos.

Os símbolos são, por excelência, instrumentos de integração social de uma determinada comunidade linguística, artística e religiosa. Na função social e política, os sistemas simbólicos podem servir como instrumentos de imposição ou de legitimação de grupos dominantes, assegurando a *violência simbólica*, um tipo de violência exercida sem coação física e que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada. O sistema também irá contribuir:

[...] para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das

⁷¹“A amizade e o amor estavam fortemente presentes na vida palaciana dos séculos XVI e XVII. A amizade, enquanto sinónimo de estabilidade, de segurança, de lealdade e de fidelidade, era encarada como o antídoto mais eficaz para a instabilidade e a mudança constante que caracterizava o mundo áulico. Aliás, o léxico cortês encontrava-se repleto de referências ao amor pelo próximo, e o mesmo sucedia nas academias, frequentemente representadas como reuniões «amenas» entre amigos que tinham em comum o facto de pertencerem ao grupo dirigente. Em muitas dessas reuniões, para além dos laços de amizade, vigoravam afinidades políticas, ao ponto de a própria palavra «academia», por vezes, ser coetaneamente usada como sinónimo de «facção» ou de «parcialidade». Como vimos, muitos acreditavam que a verdadeira amizade só podia surgir entre membros da nobreza e no quadro das suas formas de sociabilidade. Alguma literatura da época via na aristocracia o único grupo capaz de corporizar e de manifestar devidamente tão elevado sentimento, uma virtude onde a ressonância religiosa convivia e se misturava, até, com o *ethos* cavaleiresco.” *Ibidem*, p. 41.

⁷²BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*; p. 9.

distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função da comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas em relação à cultura dominante⁷³.

Assim, as classes dominantes utilizam-se da produção simbólica para imporem ideologias em conformidade com seus interesses. Essa luta se desenvolve, ainda, através dos especialistas da produção simbólica que têm “o poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão (taxionomias) arbitrários – embora ignorados como tais – da realidade social”⁷⁴. Os sistemas simbólicos produzidos pelo corpo de especialistas – no caso desta pesquisa, os dramaturgos a serviço da nobreza ibérica – veicularam formas de integração da classe dominante através da mediação do *habitus*.

O *habitus*, outro conceito de Bourdieu, é definido de diferentes maneiras, mas, de modo geral, refere-se às estruturas dialéticas de uma determinada sociedade que influem no modo de sentir, pensar e agir dos indivíduos⁷⁵. Segundo Pedro Cardim, o amor e a amizade podem se enquadrar nesse conceito, uma vez que a literatura teológica sempre dedicou muita atenção à amizade e ao amor pelo próximo, retratando-as como uma força que decorria da própria natureza das pessoas, mas que carecia de adestramento e: “como tal, os doutrinadores cristãos sempre recomendaram a prática continuada do amor pelo próximo, a fim de enraizar esse *habitus*.”⁷⁶

Por fim, a sociedade medieval, marcadamente hierárquica e assentada em privilégios, é pensada aqui na sua dimensão corporativa, tal como postulou a historiadora Maria Filomena Coelho. O rei aparece como cabeça do reino e tem “potestas absolutas”, o que significa que tem um poder que se sobrepõe aos demais poderes, mas sem aniquilá-los, ou tiraniza-los. Trata-se de um papel de árbitro de conflitos, juiz supremo que deve garantir que cada um

⁷³*Ibidem*, p.10-11.

⁷⁴*Ibidem*, p. 12.

⁷⁵BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed.2004, p. XL.

⁷⁶Importa não esquecer que a literatura teológica sempre dedicou muita atenção à amizade e ao amor pelo próximo, retratando a benevolência como uma «inclinação natural para o bem» materializada na troca amorosa de benefícios entre os amigos. Tratava-se, portanto, de uma disciplina que vinha do interior, um ímpeto natural para o bem, uma força que decorria da própria natureza das pessoas mas que, não obstante, carecia de adestramento. Como tal, os doutrinadores cristãos sempre recomendaram a prática continuada do amor pelo próximo, a fim de enraizar esse *habitus*. Porém, após 1560 todo esse património ético assumiu um carácter mais autoritário. De facto, e como lembra o historiador italiano Vittorio Dini, na sequência do concílio de Trento a educação foi cada vez mais encarada como uma imposição de preceitos, imposição essa inspirada na precisa e rígida arquitectura das virtudes que remontava à tradição aristotélico-tomista. A pedagogia da época olhou para o legado ético da Antiguidade e da Escolástica como um verdadeiro paradigma, incorporando muitos dos seus preceitos. Assim, e na linha do que propusera Aristóteles, o comportamento foi encarado como uma actividade dirigida por um *habitus* de espírito gerado pela interiorização das normas ditadas pelas virtudes” (CARDIM, Pedro. *Op. cit.*, pp. 36-37).

tenha o que lhe é de direito, ele governa com outros poderes, entendidos como membros políticos e sociais, com direitos e jurisdições próprias⁷⁷. Essa proposta historiográfica permite um estudo das instituições a partir das relações clientelares e de fidelidade inerentes ao amor e amizade.

Por meio das performances teatrais, fundem-se diferentes emoções, tradições, expressões, imagens e gestos, que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações, modos de pensar e agir na vida política. Embora as artes cênicas não expliquem os conflitos sociais, jurídicos e políticos num sentido abrangente – e, talvez, nenhuma fonte possa –, o teatro revela, sobretudo, uma dimensão da imaterialidade das tensões sociais, apontando os caminhos percorridos pelo homem visando o crescimento de seu poder. Nesse sentido, o teatro não serve apenas como uma imitação da vida, mas também como um local para imaginar, teorizar e informar questões mais amplas do ambiente sócio-histórico.

1.3 Artífices do Poder e Fontes para o Estudo do Espetáculo Teatral

O fenômeno teatral, portador de um conjunto de relações políticas e sociais, caracteriza-se como uma fonte complexa, demandando do pesquisador uma série de cuidados. O especialista em estudos teatrais Henrique Buarque Gusmão realçou que, o historiador, em seu ofício, se aproxima da figura do espectador do teatro à medida em que olha a cena do passado e busca construir sentidos para ela. Gusmão afirma que a metáfora é potencializada para aqueles que se dedicam ao estudo da encenação, pois lidam com diferentes camadas de invenção, de criação, de representação e de sentidos dados à cena do mundo e ao mundo da cena.

Enquanto o historiador precisa entender os códigos e os constrangimentos que formaram a cena do mundo histórico, o historiador do teatro precisa também entender as convenções e as linguagens capazes de, em diálogo com as lógicas do mundo, formar o evento teatral. [...] Ele precisa, ao mesmo tempo, ver um mundo ser inventado e constituído e perceber como os mesmos atores deste mundo tornam-se, novamente, atores no palco. Ele precisa observar as massas acompanharem e atuarem na trama da história e os modos como o público teatral segue os rumos da cena. Esse olhar, assim, deve possuir uma série de astúcias, artimanhas e amor por delicadezas⁷⁸.

⁷⁷COELHO, Maria Filomena. Revisitando o problema da centralização do poder na Idade Média. Reflexões historiográficas. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Neri; PINHEIRO, Rossana (Orgs). **A construção da narrativa histórica**. Séculos XIX-XX. Campinas: Ed. Unicamp, 2014, p. 60.

⁷⁸A obra é fruto de algumas apresentações realizadas no decorrer do “I Seminário de História e Historiografia do Teatro”, no âmbito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2019. (GUSMÃO, Henrique Buarque de. A Cena do Mundo e o Mundo da Cena: Desafios e Alegrias do Historiador do Teatro. In: FONTANA,

Diferente do historiador que se dedica às artes plásticas ou à literatura, por exemplo, o pesquisador do teatro não tem diante de si seu objeto de estudo, pois este é marcado pela efemeridade. Tendo em vista a necessidade do conhecimento sobre a representação, reconstituindo os espaços e os costumes que a circundam, recorre-se, então, a registros que contenham informações acerca do circuito e das circunstâncias mais amplas de produção dos espetáculos teatrais. Textos dramáticos, fotografias, vídeos, comentários e críticas teatrais iluminam, parcialmente, “as formações históricas que os produziram e veicularam com sua dinâmica intrínseca”⁷⁹.

O universo empírico que compõe a pesquisa foi elaborado por artífices do poder de Castela durante a monarquia dos Reis Católicos. Os textos dramáticos de Juan de Encina, Francisco de Madrid e Diego Ávila configuram registros mais imediatos do processo de estruturação dos espetáculos teatrais com temas políticos. Eles abordam não só as articulações, mas também os vínculos emocionais da realeza e da nobreza em contextos conflituosos, especialmente durante a Primeira Guerra Italiana. Acrescenta-se as peças, produções teatrais e poéticas dos autores e do dramaturgo castelhano Gómez Manrique. O segundo material serve de suporte para o estudo do projeto estético e do processo de montagem do evento teatral.

Em virtude do espetáculo ter forte correspondência com o lugar que o artífice ocupa e as atitudes ideológicas que ele adota, além de apresentarmos as fontes da pesquisa, faz-se necessário analisarmos aspectos da biografia dos autores selecionados. Os sujeitos históricos tinham em comum a prestação de serviço à aristocracia castelhana, grupo que poderia garantir a viabilização da representação, a proteção do dramaturgo e até a reprodução do texto dramático por meio impresso. Os seus escritos se ocupavam em discorrer sobre os acontecimentos que cercavam a Corte, sendo o tema da guerra e das agitações políticas basilares para sua composição.

Convém explicar, ainda, que a expressão “artífice do poder” se aplica a criadores ou autores das artes ligados ao poder régio e seus titulares. Nos textos medievais, o termo “artífice” servia para designar os artesãos e, com eles, a noção que temos de artistas. Eram eles as pessoas consideradas aptas para realizar uma atividade produtiva específica, ainda que

Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (Org.). **O palco e o tempo: Estudos de História e Historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, p. 10).

⁷⁹PEREIRA, Raquel. *op. cit.*, p. 53.

seu trabalho exigisse criatividade e sensibilidade⁸⁰. Um artífice do poder poderia ser o autor que enquadraria sua obra ao estilo da Corte, focalizando no grau de satisfação do mecenato. Mas, também poderia ser alguém envolvido na teorização do poder ou na enunciação de experiências políticas.

Dom Gómez Manrique foi um personagem de grande importância na história política de seu tempo. Viveu entre 1412 e 1491 e era filho do *ricohombre* – categoria nobiliária – Pedro Manrique, senhor de Calabazas, Paredes de Nava e outras terras e Leonor de Castela, neta do rei Enrique II (c.1334 - c.1379). Contava, entre seus quatorze irmãos, Rodrigo Manrique, conde de Paredes de Nava, que era tio de Jorge Manrique, poeta e soldado de Dona Isabel, a Católica⁸¹. Em tempos de Juan II (c.1406 - c.1454), Manrique militou entre os adversários do condestável Álvaro de Luna (c.1388 - c.1453) que seguiram os infantes de Aragão na Primeira Batalha de Olmedo, ocorrida no ano de 1445.

À época da sucessão do trono de Castela, Manrique se manteve em consonância com o posicionamento de sua família, somando-se aos opositores do rei Enrique IV (c.1425 - c.1474) e integrando o grupo responsável pela Farsa de Ávila, cerimônia que destronou o monarca em 1465. Mais tarde, declarou-se a favor da então infanta, Isabel, sendo um dos maiores partidários dos Reis Católicos. Manrique, inclusive, havia atuado com influência política promovendo este matrimônio e negociando com nobres indecisos. Em seus últimos anos de vida, tornou-se corregedor de Toledo, onde conseguiu adiar uma inquisição de vida e costumes entre os judeus.

Sendo um homem ligado à vida política do reino, sua obra foi bastante estimada por contemporâneos vinculados ao poder. Alfonso V de Portugal (c.1432-c.1481) lhe pediu um códice de seus versos. Rodrigo Alonso Pimentel, conde de Benavente, recebeu de Manrique um Cancioneiro manuscrito. O gênero literário conhecido como espelhos de príncipes

⁸⁰“Nos textos medievais não encontramos um termo para designar aqueles a quem hoje chamamos artistas; geralmente é o vocábulo *artífices* que serve para designar os artesãos e, com eles, os artistas: «Obiit Berengarius huius matris ecclesiae artifex bonus», assinala, por volta de 1050, sem nenhuma precisão, uma necrologia da catedral de Chartres e será inútil perguntarmo-nos que arte terá ele exercido (provavelmente foi o arquitecto que dirigiu os trabalhos de reconstrução da catedral depois do incêndio de 1020). Quanto ao termo «artista», que por vezes se encontra, designa uma pessoa que estuda ou exerce as artes liberais. Só em finais do século XIII, na crónica de Salimbene, servirá para designar uma pessoa dotada de uma capacidade técnica especial” (CASTELNUOVO, Enrico. O artista. In: LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.147).

⁸¹O autor, no entanto, não gozava de muitas riquezas. Em uma de suas obras, dirigindo-se aos Reis Católicos, diz que: “*como yo, muy poderosos señores, decienda de uno de los más antiguos linajes destes reynos, aunque non aya subcedido en los grandes estados de mis antecesores*” (GÓMEZ MANRIQUE. **Regimiento de Príncipes y otras obras**. Prólogo, selección y vocabulario de Augusto Cortina. 2. ed. Buenos Aires: Espasa - Calpe Argentina S. A, 1947, p. 32).

encontra clara explanação no *Regimiento de Príncipes*⁸², escrito no ano de 1478 e dedicado aos Reis Católicos. Na obra, o autor tece conselhos de como os monarcas devem conduzir-se a fim de serem considerados prósperos, amados, temidos e para que, uma vez mortos, gozem de fama e prestígio como seus antecessores.

A produção artística e literária de Manrique foi conhecida integralmente em 1885, quando dois exemplares de seu Cancioneiro foram encontrados, um na Biblioteca Nacional de Madrid, por Don Antonio Paz y Meliá, e o outro na Biblioteca do Palácio, por Zarco del Valle. Esses cancioneros reúnem poemas, coplas, consolatórias e um *Regimiento de Príncipes*. Três produções em verso assumem caráter dramático. *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* e *Las Lamentaciones* foram feitas para Semana Santa e apresentadas no monastério de *Calabazaños*. A terceira produção é um *momo*, que foi representado pela Infanta Isabel e suas damas na ocasião do aniversário de quatorze anos de seu irmão, Alfonso (c.1453 – c.1468), que estava em Arévalo.

O vínculo do teatro e da literatura dramática de Gómez Manrique é indubitavelmente necessário para o estudo do processo de constituição e consolidação do teatro castelhano. Menéndez y Pelayo considera as obras de temática religiosas produzidas por Manrique como antecessoras daquele que é conhecido como “*padre de la comedia española*”⁸³, Juan de Encina. Além disso, entre a *Representación de los Reyes Magos*⁸⁴, considerada a primeira obra teatral castelhana e espanhola, e as produções cênicas de Manrique, há vácuo de fontes referentes ao teatro no reino. Tal situação nos faz concebê-lo como uma espécie de cânone da dramaturgia local.

⁸² No total, a obra conta com setenta e nove redondilhas mistas compostas de estrofes de quatro e cinco versos. As primeiras sessenta e uma estão endereçadas a Dom Fernando, e as restantes a Dona Isabel. Contam-se, ainda, quatro virtudes cardeais – prudência, justiça, fortaleza e temperança – e duas virtudes teológicas – esperança e caridade. A fé, embora não apareça na forma de tópico, encontra-se diluída por todo o texto. O ideal monárquico de Manrique refere-se a um homem escolhido de Deus na terra. Na medida em que o texto se desenvolve, o autor ressalta que este homem aperfeiçoa a sua natureza através de hábitos e certa ética relacionada ao poder. Os monarcas devem agir de forma virtuosa para adquirir a excelência no seu exercício. Manrique volta seu texto, então, para como obter as virtudes: abrindo mão de vícios como jogos, aplicando a caridade com responsabilidade e agindo em defesa da fé.

⁸³ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *op. cit.*, p. 270.

⁸⁴ “Trata-se de um fragmento de 147 constituído pelo monólogo dos Reis Magos diante do significado da estrela, a discussão – entre os Reis Magos – da natureza do recém-nascido, pela visita dos Reis Magos a Herodes e a confirmação dos escribas e sábios a Herodes do nascimento do menino profetizado por Jeremias. Menéndez Pidal, a partir de um trabalho que combina dados paleográficos com o estudo dos ditongos do texto, acredita que esta representação integra a produção castelhana de meados do século XII. [...] À época da publicação da *Representación de los Reyes Magos* por Amador de los Rios, alguns estudiosos acreditaram que tal fragmento seria uma simples adaptação de algum drama litúrgico ultramontano. Já estudos posteriores a essa publicação, vinculam esta representação a um grupo de poemas narrativos franceses conhecidos como *Évangile de l’Enfance* baseados no apócrifo *Evangelium Infantia* e atribuído a São Mateus. Miss W. Sturdevent em seu estudo encontrou semelhanças literárias entre as duas obras” (PEREIRA, Raquel. *op. cit.* 55- 56).

Dispomos da versão organizada por Augusto Cortina em 1947 e que se reporta à edição de Paz y Meliá. É válido salientar que Cortina moderniza alguns aspectos ortográficos para melhor compreensão do leitor. A modificação consiste, pois, na troca de ‘z’ por ‘ç’ – esperanza = esperança –, ‘c’ por ‘z’ – hacer = fazer –, ‘h’ por ‘f’ – hecho = fecho – e por ‘m’ antes de ‘p’ ou ‘b’ – rumpid = ronco –. Feitas esas ressalvas, o texto conserva “*su sabor medieval. He saagrada las estrofes, lo cual resulta útil sobre todo para ver la estructura de las que son dobles*”⁸⁵.

Juan de Encina, outro dramaturgo cuja obra compõe o *corpus* documental deste estudo, nasceu em Salamanca, na Espanha. Miguel Ángel Pérez Priego, reportando-se à edição das obras completas de Juan de Encina, organizada por Ana Maria Rambaldo, conjectura que ele tenha nascido em 1469⁸⁶. Diferente de Gómez Manrique, Encina não descendia de uma família nobre. Era filho de Juan de Formoselle, um sapateiro de ofício, e possuía seis irmãos. Isso não o impediu, contudo, de manter relações estreitas com os grandes senhores do final do século XV e início do século XVI.

Encina se graduou em Direito na Universidade de Salamanca e teve aulas de latim com Antonio Nebrija. Em 1492, após terminar os estudos, o dramaturgo foi introduzido por Gutierre de Toledo aos serviços de seu irmão, Dom Fadrique Álvarez de Toledo (c.1460 - c.1531), o segundo duque de Alba de Tormes e primo do Rei Fernando, o Católico. Nesse local, exerceu atividades de “diretor de espetáculos teatrais”, cujo encargo, segundo a historiadora Raquel Pereira, consistia na produção e na manutenção de encenações, de poesia e de música para a diversão do segundo duque e sua corte⁸⁷.

Encina deixou o palácio em março de 1497, pois, a ele, foram concedidas as casas que pertenciam a um de seus irmãos na Paróquia de Santo Tomás em Salamanca. Foi justamente nesse período que o dramaturgo teria aproveitado a instância dos recém-casados, Dom Juan, herdeiro dos Reis Católicos e Margarita de Áustria, filha de Maximiliano I do Sacro Império Romano-Germânico, em Salamanca para ofertar seus serviços de artífice⁸⁸.

Duas hipóteses são particularmente interessantes para explicar os fatores que o levaram a essa aproximação com a Casa Real. Pérez Priego acredita que Encina pôde ter

⁸⁵GÓMEZ MANRIQUE. *op. cit.* p. 19.

⁸⁶Pérez Priego destaca que Encina, em sua obra *Trivagia*, afirma que ao partir para sua viagem a Jerusalém em 1519 tinha cinquenta anos. (JUAN DEL ENCINA. *op. cit.* 11).

⁸⁷PEREIRA, Raquel. *op. cit.*, p. 58.

⁸⁸As leis do reino informam que o título concedido ao herdeiro aparente da Coroa de Castela é adquirido pela mulher ao casar-se. Portanto, Margarida foi intitulada Princesa de Astúria após o casamento.

acesso à corte do príncipe graças ao duque Fadrique que atuava como pajem de Dom Juan⁸⁹. Por sua vez, os estudos de Blanca Morell Ballester e Jordi Gregorio Bermejo atribuem esse contato ao bispo da cidade, Diego de Deza (c.1444 – c.1523), que era preceptor do príncipe⁹⁰. Ambas as proposições apontam para sua relação com poderes de sua época, seja na Corte de Alba de Tormes, seja na Corte Real.

Em 1498, Encina chegou a disputar uma vaga de maestro deixada por Fernando Torrijos na Catedral de Salamanca. Seu concorrente Lucas Fernández, graças à influência de seu tio Alonso González Cantalapiedra e do canônico Francisco de Salamanca, foi quem assumiu o cargo, tornando-se funcionário régio. A obra *Égloga de las grandes lluvias* parece fazer referência a essa disputa. Numa cena em que alguns pastores falam sobre a morte de um sacristão, os versos “*Un huerte canticador*”⁹¹ e “*¿El de la igreja mayor?*”⁹² podem configurar uma alusão à Torrijos. O personagem Juan sinaliza, ainda, o receio aos amigos quanto à candidatura por conta de sua origem humilde:

*Juan – Míafé, no lo sabes bien;
Muchos ay de mí sañudos:
los unos no sé por qué
y los otros no sé como:
nungún percundio les tomo,
que nunca lle lo pequé.
Miguellejo – A la fe.
Unos dirán que eres lloco,
los otros que vales poço.
Juan – Lo que dizen bien lo sé.
Rodrigacho – Ora calláte y callemos.
No te cures, compañero,
que siempre el mejor gaiteiro
menos medrado lo vemos.
No te cures
de estar más en más disputa.
Si traxiste alguna fruta,
danos della, julgaremos.*⁹³

⁸⁹ JUAN DEL ENCINA. *op. cit.*, 13.

⁹⁰ MORELL BALLESTER, Blanca; GREGORIO BERMEJO, Jordi. De Arcadia a palacio: desarrollo de la representatividad ideológica de la Edad de Oro castellana en el teatro de Juan del Encina. *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, Valencia: Universitat de València, n. 21, 2017, p. 415-442. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6322642>. Acesso em 29 jan. 2021, p. 427.

⁹¹ “Um grande cantor”. (JUAN DEL ENCINA. *op. cit.*, v. 98, p. 195).

⁹² “Aquele da igreja maior?” (*Ibidem.* v. 99, p. 195).

⁹³ “Juan [] Míafé, não sabes bem;/ Muitos estão zangados comigo:/ uns não sei porquê/ e outros não sei como:/ não causei nenhum dano a eles/ e eu nunca pequei./ Miguellejo [] À fé./ Alguns dirão que você é louco,/ outros que você vale pouco/ Juan [] O que dizem eu sei bem./ Rodrigacho [] Reze, cale-se e vamos nos calar também./ Não se preocupe, parceiro,/ sempre vemos em você o melhor gaiteiro/ vemos menos frágil./ Não se preocupe/ de ser em mais uma disputa./ Se você trouxe alguma fruta,/ dê-nos um pouco, nós julgaremos” (*Ibidem.* vv. 119-136, p.196).

O leitor observará que uma inclinação maior à análise da produção enciniana marca o presente trabalho. Transitando pelas principais camadas sociais que concentravam o poder na Idade Média – nobreza, realeza e clero⁹⁴ –, o dramaturgo fornece-nos uma extensa produção dramática, sobretudo no período em que esteve a serviço da Casa de Alba de Tormes.

A primeira publicação do cancionero foi realizada em Salamanca, data de seis de junho de 1496 e foi organizada pelo autor. Conservam-se dois exemplares dessa edição, uma no Mosteiro do Escorial e outra na Real Academia Espanhola. Produzidas e representadas no período em que Encina se encontrava a serviço do Duque e da Duquesa de Alba, oito églogas compõem o primeiro Cancioneiro. São elas as *Égloga representada en la noche de la Natividad*; *Égloga representada en la mesma noche de Natividad*; *Representación a la Pásson y muerte de Nuestro Redentor*; *Representación de la santíssima Resurrección de Cristo*; *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*; *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*; *Égloga representada en requesta de unos amores* e *Égloga de Mingo, Gil e Pascuala*.

Essas mesmas oito obras se manterão nas edições seguintes, a de Sevilha, por Pegnicer y Herbst, que data de 1501, e a de Burgos, por Andrés de Burgos, que data de 1505. No ano de 1507, duas novas peças são introduzidas na edição salmatinense feita por Hans Gysser: *Égloga sobre los infortúnios de las grandes lluvias* e *Representación ante el príncipe don Juan sobre el poder del Amor*. Dessa edição, conserva-se um único exemplar na Biblioteca do Palácio Real de Madri. Dois anos depois, em 1509, Hans Gysser publicou uma nova edição

⁹⁴ Da instância e atividade de Encina em Roma, Miguel Ángel Perez Priego, reportando aos estudos de Richard Sherr realizados junto aos arquivos do Vaticano, conta que César Borja introduziu o dramaturgo à Corte de Alejandro VI. Na corte do Cardeal Francisco de Lorriz, Encina ocupou o cargo de conclavista, chegando a escrever seu nome no conclave que elegeu Julio II a Papa. Durante esse pontificado, Encina continuou desfrutando de significativos privilégios junto à Cúria Romana. Em 1508, recebeu a dignidade de arcediogo da Catedral de Málaga e, em novembro de 1512, foi comissionado como representante do clero *malagueña* no Concílio provincial em Sevilha. Na segunda ida a Roma, vestígios indicam que Encina realizou atividades dramáticas na corte romana. O dramaturgo representou uma “comédia” que tratava da força e dos acidentes de amor na casa do cardeal de Arbórea em seis de janeiro de 1513. Até meados daquele ano, Encina estaria de novo em Málaga, desempenhando funções de representante do cabildo frente à corte. No ano seguinte, retornou a Roma, agora em nome da corte de Leão X. Ali permaneceria até meados de 1516 quando recebeu a ordem de viajar a Valladolid. Em finais de 1517 ou começo de 1518, Encina empreendeu sua quarta viagem à Itália ingressando na expedição de Dom Fradique Enrique de Rivera, Marques de Tarifa, e em quatro de agosto de 1519 chega a Jerusalém. Lá realizou sua primeira missa e realizou uma vigília de três noites no Santo Sepulcro. Em dezessete de agosto de 1519, deixou Jerusalém e retornou a Roma, produzindo uma narrativa na qual conta sua peregrinação à Terra Santa. Do Pontífice Leão X, obteve, ainda, o cargo de prior da Catedral de Leão e seguiu residindo em Roma até a morte do Papa, em 1521, quando deixou a Itália e passou a residir definitivamente em Leão, ocupando-se das funções de seu priorado leonês. Assim, do período que se estende de 1508 a 1519, Encina passa seu tempo entre Málaga e a Corte do Papal. (*Ibidem*, p. 14-18).

do *Cancionero* com doze peças, nas quais se adicionam a *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio e Auto del repelón*.

Encina produziu, ainda, poemas e coplas nos quais relata com riqueza de detalhes grandes acontecimentos políticos de Castela e Aragão. Este é o caso da obra literária *A la dolorosa muerte del príncipe don Juan, de gloriosa memoria hijo de los muy católicos reyes de España, don Fernando el quinto, y dona ysabel, la tercera deste nombre*, também chamada de *Tragedia trobada*. A obra trata dos infortúnios que marcaram o casamento dos príncipes Don Juan e Dona Margarida. Por constituir-se com um registro da cerimônia de recepção da Corte na qual a *Representación sobre el poder del Amor* foi realizada, far-se-á uso desse documento.

Por fim, no que se refere à Encina, convém ressaltar que dispomos da reprodução do *Facsímil do Cancionero de las Obras de Juan del Enzina*. O material foi cotejado com a edição do *Teatro completo de Juan del Encina*⁹⁵, organizada por Miguel Ángel Pérez Priego. Para organização dessa edição, Pérez Priego se reportou ao *Cancionero* de 1496 e a algumas peças volantes, chamadas de *pliegos sueltos*. Trata-se de formas poéticas impressas em uma única folha que circularam de forma dispersa. Com o título embelezado por uma xilogravura e o texto começando logo abaixo, em duas colunas, no *pliego suelto*, geralmente, falta-se espaço com indicações do local da impressão, autor e/ou data da obra⁹⁶.

Os dois últimos textos dramáticos que compõem a pesquisa também podem ser considerados *pliegos sueltos*. Elementos cruciais para uma análise mais aprofundada do espetáculo como autoria, mecenato, público e espaço da realização teatral não são claramente detectáveis, o que, por outro lado, tem suscitado interessantes debates no âmbito filológico. Por sua vez, ao mencionar diretamente os acontecimentos e/ou sujeitos históricos envolvidos nos conflitos que sucederam os anos de 1493 e 1495 na Península Itálica, as obras selecionadas constituem uma oportunidade de estudar efetivamente as figuras monárquicas e seus titulares dentro de uma tradição teatral eferescente em Castela.

A *Égloga*, escrita por Francisco de Madrid, tece interpretações sobre as ambições expansionistas de Carlos VIII em relação ao reino de Nápoles e a consequente intervenção de Fernando, o Católico, na Batalha de Fornovo em 1495. A obra de Francisco de Madrid foi

⁹⁵As ressalvas do autor sublinham as seguintes modificações no texto dramático: “1) se há eliminado la alternancia gráfica entre u/v y entre i/y/j, utilizando siempre u, i para los fonemas vocálicos y v,y,j para los consonánticos; 2) se han simplificado las consonantes dobles sin valor fonológico; 3) se há resuelto el signo tironiano siempre y, que es la conjunción copulativa que sistemáticamente emplea C1496” (*Ibidem*, p. 85).

⁹⁶BARBA GARVIN, Mario. La condición bifólia: los impresos de los hojas y transmisión del pliego suelto poético. *Revista de Poética Medieval*. Alcalá de Henares: E_Buah, vol. 34, 2020, p.83-106, ISSN: 1137-8905. Disponível em: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77378>. Acesso em 2 mar. 2021, p. 85.

compilada na forma de um manuscrito, chamado *Cancionero de Palacio*, manuscrito de número 617 da Biblioteca do Palácio Real. Em 1851, Dom Pedro José Pidal mencionou pela primeira vez a existência da *Égloga*, cujo texto ele tirou uma cópia de um antigo códice. Alguns anos depois, o estudioso Dom Manuel Cañete voltou a se referir à peça.⁹⁷

A cópia de Pidal é desconhecida. No entanto, a de Cañete passou, como parte de um extenso manuscrito de cópias de peças dramáticas do século XVI, para a biblioteca Menéndez y Pelayo. Alberto Blecua, na edição da qual se faz uso, reporta-se à versão paleograficamente organizada por Don Manuel Cañete, “*ante la hipótesis muy verosímil de que éste no sea otro que el manuscrito de Palacio*”⁹⁸.

Partindo da precisão das alusões a eventos contemporâneos, Blecua conjectura a data de composição da obra no final do mês de maio de 1495, imediatamente após o monarca francês começar sua retirada de Nápoles. Quanto à autoria, Blecua acredita que Francisco de Madrid seja Francisco Ramírez, *el Artillero*, secretário real. A proposição está ancorada no fato dele, certamente, ter desfrutado de um profundo conhecimento sobre os assuntos políticos e militares da época, podendo facilmente dissertá-los⁹⁹. Por sua vez, a estudiosa Federica Accorsi defendeu que as informações oferecidas não permitem determinar com precisão a quem se deve a elaboração do texto dramático, que pode ser atribuída, inclusive, a um homônimo desconhecido. A autora questiona também a proposição de Blecua de que a peça teria sido executada diante de embaixadores italianos¹⁰⁰.

Nesse último ponto, concordamos com Accorsi, pois o estudioso vale-se de um trecho no mínimo dúbio para salientar uma alusão metafórica aos espectadores: “*Aquí se despide Peligro de Euandro y Euandro habla a los Pastores*”¹⁰¹. Três personagens aparecem ao longo da peça – Peligro, Euandro e Fortunato –, e, estando Euandro sozinho no momento cênico, o vocábulo ‘pastores’, no plural, poderia de fato constituir uma interpolação a outrem. Contudo, nada impediria que o trecho fizesse menção ao coro vestido de pastores, uma vez que se trata de uma égloga, e há referências a um vilancete ao final da encenação.

⁹⁷FRANCISCO DEL MADRID. La Egloga de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito de siglo XVI. Edición de Alberto Blecua. In: FERNANDO LÁZARO CARRETER, **Serta philologica**, Madri: Catédra, 1983, p.39.

⁹⁸*Ibidem*, p.47.

⁹⁹*Ibidem*, p 42

¹⁰⁰ ACCORSI, Federica. La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del siglo XV. In: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia; FERNÁNDEZ FERREIRO, María. **Literatura Medieval y Renacentista en España**. Líneas y pautas. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas - Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, p. 334.

¹⁰¹“Aqui se despide Peligro de Euandro e Euandro fala aos pastores” FRANCISCO DEL MADRID, *op. cit*, p 58).

Embora não tenhamos informações ou mesmo menções fidedignas sobre o espaço de reprodução do espetáculo teatral, tomaremos a *Égloga* como uma representação voltada para o espaço da Corte por conta dos seus aspectos estruturais e ideológicos. O estudioso Álvaro Bustos Tauler sugeriu que Francisco de Madrid, enquanto secretário real, poderia ter tido acesso ao *Cancioneiro* de Juan de Encina, sobretudo a *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*. A disposição dramática da obra de Madrid segue o procedimento básico das églogas encinianas – pastores que falam e comentam um determinado acontecimento político do reino: contendas com o reino da França.

*Y creo que aún se puede ahondar en la comparación; pienso en el motivo anecdótico central que pone en marcha el argumento de la obra enciniana: las noticias traídas por un pastor. A las noticias que llegan se hace referencia desde el primer verso (son noticias malas, la partida del Duque, que Beneito y Bras comentan); esos mismos pastores nos avisan de la llegada de Pedruelo, que probablemente regrese del mercado con información reciente, como así sucede. Este motivo de la noticia traída por el pastor es el que marca la aparición del pastor Fortunado en la Égloga de Madrid; es el inicio de su conversación con Evandro, tras el monólogo central del pastor pacifista. Propiamente todo el diálogo entre Fortunado y Evandro es un animado comentario de esas noticias.*¹⁰²

Tanto os pastores de Encina quanto os de Madrid cantam e rogam pela paz, afirmando que a guerra acontecerá em termos defensivos por parte de Castela e Aragão. Com efeito, os dramaturgos criam, ao longo de suas encenações, uma situação de tensão e de insegurança causada pela figura de Carlos VIII – que, na peça de Madrid, é chamado de “*Peligro*”, demonstrando o partidarismo subjacente ao texto. Este elemento será comentado com detalhes nos próximos capítulos. Por ora, convém ressaltar que ao final da égloga, o pastor Euandro, personagem de Madrid, faz um discurso e exige que todos os presentes se juntem à sua oração, de joelhos, pedindo paz:

*Pues tal poder diste que a tus sacrificios,
loores y honor su vida exercita,
consienta, Señor, tu gracia infinita
que goce seguro de tus beneficios.
Y todos nosotros, con las manos juntas,
rodillas por suelo, digamos “Amén”.
Vosotros cantando rogaldetanbién
que sean las respuestas según las preguntas*¹⁰³.

¹⁰²BUSTOS TAULER, Álvaro. Op. cit. p. 19.

¹⁰³“Pois tanto poder você deu com seus sacrificios,/ elogiar e honrar sua vida difícil,/ consinta, Senhor, tua graça infinita/ que ele [o mundo] aproveite seus benefícios com segurança. E todos nós, com as mãos juntas/ joelhos no chão, digamos “Amém”/ Vocês cantando, rogam-lhe também/ que as respostas sejam de acordo as perguntas”. (*Ibidem*, vv. 481-484, p.47).

A paridade entre os versos de apelo à participação pública de Madrid e a estrutura textual de Encina é encontrada particularmente em uma outra produção dramática do cancionero enciniano. Referimo-nos à obra *Representación a la Passión y Muerte de Nuestro Redentor*, apresentada para os duques de Alba de Tormes na ocasião das festividades litúrgicas da Páscoa. Em determinado momento cênico, todos que se encontravam na sala do palácio foram convidados a fazer uma oração para o crucificado, um apelo para a efetivação do mistério da Ressurreição¹⁰⁴. Vejamos aqui às sentenças proferidas pela personagem chamada de Padre:

*Hagamos aquí oración,
las rodillas en el suelo,
las manos puestas al cielo
con muy mucha devoción
y afición,
pues sufrió tal desconsuelo
por nuestra consolación*¹⁰⁵.

O simbolismo presente nas peças demonstra não apenas as convergências próprias do gênero dramático, mas, sobretudo, a relação de complementaridade entre as obras dos dramaturgos Encina e Madrid. O segundo autor releu e inscreveu em cena a imagem dos pastores que oraram pela vitória, pela paz e pela concórdia. E, no que se refere às alusões políticas dos embates pelos territórios do mediterrâneo, a *Égloga* aparece como uma extensão da alegoria pastoril de Encina, a *Égloga representada en la noche postrera de Carnal*. Por isso, optamos por estudar as duas composições de forma sequenciada.

Finalizando este extenso tópico, encontra-se a *Égloga Interlocutória graciosa y por gentil estilo nuevamente trobada por Diego de Avila dirigida al muy Ilustrísimo Gran-Capitán*, doravante chamada de *Égloga Interlocutória*, que remonta ao ano de 1509 e tem como temática principal o casamento de alguns pastores. Interessa-nos, particularmente, nesta composição, os versos de teor biográfico e tópicos destinados a Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar (c.1453 – c.1515), o “Grande Capitão”, responsável por diversas campanhas militares durante as Guerras Italianas.

Estudos como os de E. Kohlere e María Elvira Roca Barea associam o nome Diego de Avila ao clérigo, tradutor e escritor castelhano, Diego Guillén de Ávila (c? – c?). Mas, pouco

¹⁰⁴A oração, bem como toda a encenação, tem uma relação de causa e consequência com a obra *Representación de la santíssima Resurrección de Cristo*, realizada na mesma noite no palácio de Alba de Tormes. Nela o mistério da ressurreição se concretiza e é atestado pelo relato de personagens bíblicos como Maria Madalena, José de Arimatéia e os discípulos de Emaús.

¹⁰⁵“Vamos orar aqui/ joelhos no chão/ mãos para o céu/ com muita devoção e afeição,/ porque Ele sofreu tanta dor para nosso consolo”. (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit*; vv. 274-285, p. 126).

se sabe a respeito de sua vida. Parte do que se conjectura provém da biografia de seu pai, Pero Guillén de Segovia (c.1413 – c.?), poeta chamado por Gómez Manrique de “*gran trovador*”¹⁰⁶. José María Viña Liste afirma que Diego Guillén deve ter nascido antes de 1483, quando seu pai já teria completado setenta anos¹⁰⁷. Diego Guillén teria, assim, nascido em um círculo de intelectuais do século XV, e este fato pode ter contribuído para que ele seguisse os rumos de um artífice do poder.

A *Égloga Interlocutória* foi impressa anos depois de sua composição e consecução, mais precisamente no ano de 1511, em Alcalá de Henares por Estanislao Polono. No mesmo ano, foi comprada por Hernando Colón para sua biblioteca particular. Dispomos da versão da obra de 1859, quando ela foi editada e disponibilizada por Gallardo através da Imprenta de J. Martin Alegría.

Do teatro enquanto palco de teorização do poder e enunciação de experiências do reino, o que se observará, em um primeiro momento, é uma visão de mundo idealizada pelas mãos dos artífices do poder e encomendadas por nobres intimamente ligados à defesa dos interesses do rei e do reino. No entanto, se fizermos uma análise pormenorizada, é possível observar que os dramaturgos fornecem um rico material que informa as emoções pertinentes à monarquia e seus mais distintos súditos, iluminando parte da composição e da operacionalização do sistema político. É especialmente a partir da problematização e da investigação dessas fontes artísticas e literárias que se torna possível apreender a complexidade da política em Castela.

¹⁰⁶ROCA BAREA, María Elvira. Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV. **Revista de Filología Española**, [S. l.], v. 86, n. 2, p. 373–394, 2006. Disponível em: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/17>. Acesso em 1 mai. 2021, p. 375.

¹⁰⁷VIÑA LISTE, José María. **Cronología de la literatura española**. Madrid: Cátedra, 1991, p.158.

CAPÍTULO II: TRADIÇÃO TEATRAL E ESPAÇOS DE INSCRIÇÃO EM CASTELA

A recepção e a estética do espetáculo teatral medieval estão intimamente ligadas à ocasião festiva, comemorativa ou memorativa em que este foi oferecido. No contexto da Baixa Idade Média ibérica, essas manifestações ocorreram durante celebrações litúrgicas, nascimentos, batismos e matrimônios tanto da Casa Real, quanto de importantes famílias nobiliárias. À época da dinastia Trastâmara, dinastia fundada pelo rei de Leão e Castela, Henrique II (c.1334 – c.1379) que governou também o reino de Aragão, de 1412 até 1516; Navarra, de 1425 até 1479; e Nápoles, de 1458 até 1501, foram encomendadas diversas produções cênicas.

Destarte, uma tradição de peças dramáticas chamadas de “églogas dramáticas” – gênero dramático que se caracteriza pela presença do pastor, sua rotina errante, sua linguagem e seus costumes – foi consolidada no território. Os salões palacianos, onde se debateram e realizaram importantes questões de governo, serviram de palco para poetas, músicos e dramaturgos que cultivaram, em sua forma artística e literária, o universo bucólico helenístico, a tradição bíblica e a rotina pastoril castelhana por meio das églogas.

Esse material foi amplamente difundido nos cancioneiros da época e algumas églogas chamam atenção por entrelaçar habilmente a *teatralidade* aos acontecimentos políticos do reino. Nas páginas que seguem, a fim de apreciar as características principais das obras estudadas, será oportuno destacar o caminho percorrido pelas églogas dramáticas até chegarem às cortes de Castela.

2.1 A Inscrição das Églogas Dramáticas no reino de Castela

A inserção das églogas dramáticas liga-se às mudanças que se aceleram no final da Idade Média. Novas condições materiais de sobrevivência tornaram possíveis ao homem medieval experimentar mais o mundo e se questionar sobre ele. Trata-se de uma época de expansão demográfica que viabilizou a ocupação de espaços vazios da Europa, a locomoção e a emergência de novos grupos sociais. Entre 1050 e 1250, começou-se a povoar os planaltos ibéricos, as planícies do além-Elba, as florestas e os terrenos baldios. Aldeias inteiramente novas são estabelecidas. Com o aumento de pessoal e a diminuição da distância subsistente,

naturalmente, alarga-se a área cultivada, os arroteamentos e a produção, aproximando os agrupamentos humanos¹⁰⁸.

Surgem também novos poderes, como a burguesia urbana, homens que exerciam profissões que implicam a posse de capital como os mercadores, armadores, homens de lei, notários e artesãos. Imbricados nessa mobilidade crescente, os mercadores se lançam em rotas terrestres e marítimas com seus produtos a fim de obterem moedas. Como pontuou Marc Bloch, o Medievo transformou-se em um grande fornecedor de produtos, e, notadamente, Castela destacou-se como fornecedora de lã. O destino da mercadoria poderia ser o mundo bizantino, o Levante islâmico ou latino, ou ainda, o Magrebe. Esse comércio exterior atraiu para Europa moedas e metais preciosos que, em seguida ampliaram a forma de pagamento¹⁰⁹.

Esses fatores tiveram papel importante para aproximação de agrupamentos humanos, fomentando interações e trocas de diversos níveis, inclusive na forma de recuperação e reprodução dos textos clássicos. No âmbito social, com o progresso das universidades, professores e mestres tiveram acesso às principais obras de Aristóteles, Platão, ao lado de poetas como Ovídio e Virgílio traduzidas por pensadores árabes. O movimento perpassou os Pireneus, o sul da França, a Itália e chegou até lugares da Península Ibérica, onde surgem grandes escolas de tradutores, como, por exemplo, a de Córdoba, cujo nome mais notável é o do muçulmano Averróis (c.1126 – c.1198)¹¹⁰.

A lírica antiga integra-se a partir do século XI e do início do século XII à produção literária na Península Ibérica, quando as línguas românicas já haviam galgado notável florescência na Península Itálica. A vertente adquiriu considerável ímpeto no século XV, sob a forma das *serranillas*, um tipo de lírica curta que se concentrava em assuntos dos rústicos – e que se ligavam à tradição das *pastourelles* da Provença¹¹¹. Essa poesia bucólica provém da lírica helenística e caracteriza-se não só pelo lirismo amoroso, pelas disputas musicais e poéticas, mas também por um cenário formado por paisagens naturais.

Grande contribuição para o gênero veio através da tradução das Bucólicas de Virgílio que introduziu o universo pastoril numa interpretação dramática e mítica dos acontecimentos que tomaram Roma no período de aproximadamente 44 a.C e 38 a.C, transferindo o cenário da Sicília para a Arcádia, no Peloponeso grego. Os pastores de Virgílio versavam sobre acontecimentos políticos em amplos assentamentos rurais, abarcando as mudanças temporais.

¹⁰⁸BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. São Paulo: Edipro, 2016, p. 90.

¹⁰⁹*Ibidem*, p. 84-85.

¹¹⁰PEREIRA, Raquel. *op. cit*; p. 165.

¹¹¹*Ibidem*, p. 166.

O *Cancionero* de Juan de Encina segue essa tradição ao reunir em sua poesia lírica e musical, a tradução original das *Bucólicas* de Virgílio, *Translación de las Bucólicas*, interpretada e adaptada simbolicamente aos sucessos contemporâneos dos Reis Católicos.

Ademais, nessa forma de dramaturgia, o universo pastoril teve forte correspondência com a tradição cristã e a liturgia medieval ibérica. Performances teatrais, musicais e poéticas veicularam a figura simples e devota do pastor oriundo das narrativas bíblicas do nascimento do Cristo. Uma exegese bíblica revela que os episódios do Ciclo da Natividade – Anunciação, Nascimento e Visitação – são contados com detalhes pela tradição neotestamentária. Mas é no Evangelho de Lucas que o recém-nascido teria sido visitado e adorado por pastores. A partir dessa passagem o altar e, posteriormente, os adros das igrejas tornaram-se espaços privilegiados de encenação.

Quando os anjos os deixaram, em direção ao céu, os pastores disseram entre si: “Vamos já a Belém e vejamos o que aconteceu, o que o Senhor nos deu a conhecer”. Foram então, às pressas, e encontraram Maria, José e o recém-nascido deitado na manjedoura. Vendo-o, contaram o que lhes fora dito a respeito do menino; e todos os que os ouviam ficavam maravilhados com as palavras dos pastores. Maria, contudo, conservava cuidadosamente todos esses acontecimentos e os meditava em seu coração. E os pastores voltaram, glorificando e louvando a Deus por tudo o que tinham visto e ouvido, conforme lhes fora dito¹¹².

O universo litúrgico documenta os sinais da dramaturgia da natividade pastoril através do *tropo Officium Pastorum*¹¹³ que remonta ao século XI e está localizado em St.-Martial, em Limoges, e outro, de origem desconhecida, em Oxford. Convém lembrar que os *tropos* são uma categoria de textos narrativos ou didáticos, em verso ou em prosa, que duraram dois séculos a partir de 1200. Provavelmente acompanhados de um instrumento, da recitação ou da leitura, eram providos de didascálias¹¹⁴. A sua representação resultava na decodificação das didascálias em atos e em movimentos dos intérpretes, em objetos, em cenário e em efeitos acústicos.

O corpo normativo castelhano estabelecido pelo rei Alfonso X (c.1252 - c.1284), as *Siete Partidas*, determinou a representação nas igrejas, durante os dias de Natal, da cena da

¹¹²**Bíblia de Jerusalém.** Tradução das introduções e notas de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sob direção da “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulus, 1996, Lc: 2, 15-20, p. 1790.

¹¹³O *tropo Officium Pastorum* segue, na verdade, o esquema básico de um *tropo* mais antigo, *Quem quaeritis*, um conjunto de estrofes cantadas e, por vezes, dialogadas por um coro nas matinas da Natividade. Os pastores, ao cantarem a Boa Nova, anunciam o nascimento do Deus-menino, entoando: “*Quem quaeritis in presepe, pastores, dicite?*” e, durante a adoração, os membros do coro se dirigiam aos pastores e enunciavam a estrofe “*Et nunc euntes dicite quia natus est*” para, em seguida, todos os fiéis, juntos, adorarem o Deus-menino, cantando Aleluia. (PEREIRA, Raquel. *Op. cit.*, p.164).

¹¹⁴ZUMTHOR, Paul. *Op.cit.* p. 235.

aparição do anjo aos pastores e da adoração dos três reis. O documento pontuava, inicialmente que as encenações deveriam ser realizadas no lugar dos *juegos de escárnio* que, uma vez associados aos dramas litúrgicos, foram veementemente repreendidos:

*Los clérigos [...] nin deben ser hacedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes como los hacen, no deben los clérigos venir allí porque se hacen muchas villanis y desaposturas, ni deben otrosí estas cosas hacer en las iglesias, antes decimos que los deben de allí echar deshonoradamente, sin pena ninguna, a los que hivieron, pues la iglesia de Dios fue hecha para orar y no para hacer escarnios en ella, y así lo dijo Jesucristo en el Evagelio, que sua casa era llamada casa de oración y no debe ser hecha cueva de ladrones.*¹¹⁵

Além da periodicidade, da oposição dos *juegos de escárnio* e da imposição da temática neotestamentária, as *Siete Partidas* especificam condições de representação como: a quem cabia a atuação, os clérigos supervisionados por bispos e arcebispos; o lugar, as cidades de grande porte; bem como o principal objetivo: consolidar a comunidade de crentes em torno do suporte material da cena, pois as encenações “mueven a los hombres a hacer bien y tener devoción en la fe, hacerlas pueden; y además porque los hombres conserven la memoria que, según aquello, fueron hechas, de verdad”¹¹⁶. Os aspectos colocados em discussão foram, portanto, àqueles relativos aos momentos, às gestualidades e às finalidades adequadas ao exercício da *teatralidade*.

Os ofícios litúrgicos deveriam transmitir visualmente e com impacto estético a Palavra de Deus, fazendo com que os súditos se reconhecessem e se comportassem como exímios cristãos. Segundo Pérez Priego, dando seguimento à tradição dramática, Henrique IV (c.1425-c.1474) ordenou que se representasse todos os anos, nas salas de seu palácio em Jaén e por ocasião das festividades de Natal e de Reis, dois espetáculos dramáticos: *a Estoria del Nascimento e os pastores* e *a Estória quando os reis vieram adorar e dar seus presentes*. Por seu próprio título, ambas as histórias seriam semelhantes às que se representavam nas igrejas, na tradição do drama litúrgico¹¹⁷.

O Natal, uma das maiores festas do calendário cristão, acabou por favorecer, assim, a construção de um esquema dramático explorado através da figura do pastor como personagem que visita o Deus-menino. Dentro desses parâmetros de representação, podemos situar as obras *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, realizada entre os anos de 1458 e 1471 no monastério de Calabazaños. A adoração ao Deus Menino,

¹¹⁵CARRETER LÁZARO, Fernando. *Op. cit.*; pp. 37-38.

¹¹⁶*Ibidem*.

¹¹⁷JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*, 39.

originalmente indicada pelo encontro com o Anjo, foi precedida por uma cena de três pastores que conversam enquanto trabalham nos cuidados dos animais:

El segundo – *Una gran voz me semeja
de un ángel reluciente
que sonó en mi oreja*
El tercero – *Mis oídos han oído
en Belén ser esta noche
nuestro Salvador nacido;
por ende dejar debemos
nuestros ganados e ir
por ver si lo hallaremos*¹¹⁸.

Há no movimento de inscrição do estilo pastoril de Manrique uma representação adaptada mais livremente, assimilando timidamente traços da vida rústica. O contraste entre aspectos e as narrativas bíblicas não entravam em conflito. Pelo contrário, intensificaram-se um ao outro. Essa versatilidade possibilitou a gradual composição de temas e métricas muito diferentes nas églogas dramáticas castelhanas. Vejamos uma passagem dramatúrgica da Natividade equivalente a de Manrique, escrita por Juan del Encina:

Lucas. Marco – *¡Dios mantenga! ¡Dios mantenga!*
Juan. Mateo – *¡O, nora buena vengáis!*
Lucas – *¿Y vosotros acá estáis?*
Mateo – *¡Miafé, ha! Venga quien venga.*
Lucas – *No ay quien de prazer se tenga.*
Mateo – *¿Y qué nuevas ay allá?*
Lucas – *Ay una nueva muy luenga,
¡menester es gran arenga,
que Dios es nacido ya!*
Mateo – *¿Y cuándo, cuándo nació?*
Lucas – *Aun agora, en este punto,
Dios y hombre todo junto,
y una virgen lo parió.*
Marco – *Bien lo barruntava yo.*
Mateo – *Yo también bien lo sentía,
mas primero lo sintió
aquellotro que escribió
que una virgenpariría.*¹¹⁹

¹¹⁸“O segundo [] Uma grande voz me encontra/ de um anjo reluzente/ que tocou no meu ouvido/ O terceiro [] Meus ouvidos ouviram/ em Belém é nesta noite/ nosso Salvador nascido;/ portanto, devemos deixar/ nosso gado e ir/ para ver se o encontraremos” (GÓMEZ MANRIQUE. *Op. cit.*; 1947, p. 128).

¹¹⁹ “Lucas. Marco [] Deus me ajude! Deus guarde!/ João. Mateo [] Ah, boa hora vieste!/ Lucas [] E aqui estão vocês?/ Mateo [] Miafé! Venha quem vier./ Lucas [] Não tem ninguém pra ser prazer./ Mateo [] E que novidades há lá?/ Lucas [] Ah, uma novidade bem comprida./ necessidade é grande discurso./ Deus já nasceu! Mateo [] E quando, quando ele nasceu?/ Lucas [] Ainda agora, neste momento./ Deus e o homem juntos./ e uma virgem o deu à luz./ Marco [] Eu adivinhei bem./ Mateo [] Eu também senti bem./ mas primeiro ele sentiu/ aquele outro que escreveu/ que uma virgem daria à luz.” (JUAN DEL ENCINA, *Op. cit.*, vv. 1-17, p. 107-108).

Nesta égloga, quatro pastores, em nome dos quatro evangelistas – João, Mateus, Marcos e Lucas – anunciam em tom de conversa o nascimento do Deus-menino. Conforme anunciado, serão inscritas em cena, as passagens do evangelho que relêem a tradição profética de Isaías ou, como é chamado na peça, “*aquel lotro que escrivió/ que una virgen pariría*”¹²⁰.

Uma leitura pormenorizada do trecho revela que o dramaturgo privilegia também os costumes e práticas dos pastores ibéricos, realçando o dialeto de zonas da província de Leão e Zamora, o saiguês. Para cumprimentar, a expressão utilizada pelos pastores/evangelistas Lucas e Marcos foi *Dios mantenga*, fórmula de saudação habitual entre os rústicos da época¹²¹. A expressão *nora buena*, contração da expressão *en buena hora*¹²², significava em boa hora e era um fenômeno frequente na linguagem pastoril. Outros exemplos consistem no vocábulo *miafé*, utilizado como exclamação asseverativa¹²³ e *arrega* que significava discurso¹²⁴.

É importante salientar que o modelo teatral retomado e consolidado na virada do século XV para o XVI deve sua existência e permanência em Castela também a fatores de ordem socioeconômica. O processo de Reconquista de Al-andaluz e sua forma de repartimento em lotes contribuiu para a formação de um importante grupo nobiliárquico que se sustentava a partir de atividades como o pastoreio. Aldeias da bacia do Douro Sul foram povoadas por esse grupo de ofício transumante através das *majadas*¹²⁵, *cabañas reales*¹²⁶ ou das *cañadas reales*¹²⁷. As terras anexadas e povoadas foram os perímetros de Zamora,

¹²⁰*Ibidem*. Nota 18, p. 108.

¹²¹*Ibidem*. Nota 1, p. 107.

¹²²*Ibidem*. Nota 2, p. 107.

¹²³*Ibidem*. Nota, 7, p. 98.

¹²⁴*Ibidem*. Nota 8, p. 107.

¹²⁵“Termo muito comum na linguagem pastoril que designa uma espécie de curral aberto, muitas vezes contíguo ao pasto que serve de abrigo para os rebanhos, sobretudo itinerantes, durante à noite. Em português, o termo equivalente ao vocábulo pode ser malhada, redil ou curral.” (PEREIRA, Raquel. *Op. Cit*, p. 229).

¹²⁶“Termo utilizado, geralmente, para designar o conjunto de rebanhos controlados pela *Mesta*. Vicens Vives destaca que o vocábulo *cabañas* pode aludir às longas expedições ordenadas e gerenciadas pela *Mesta*, integradas por extensos rebanhos, formados por cerca de mil ovelhas, que, nos longos períodos da transumância, se dividia em *hatos*, grupos que agregavam, em média, cem a duzentas ovelhas. Cada *cabaña*, conjunto de cinco a dez *hatos*, encontrava-se sob a responsabilidade de um pastor, que para apascentar este amplo rebanho contava com a ajuda de cinco *zagales* e cinco *rabadanes*, oriundos, muitas vezes, de seu próprio grupo familiar. Havia em território espanhol quatro grandes *cabañas* que se encontravam sob o controle dos *alcades*, homens nomeados pelo rei que tinham atribuições sobre as *cuadrillas*, áreas administrativas que se desenvolveram à medida que avançava a prosperidade da pecuária espanhola, em torno das antigas mestas regionais de Leão, Soria, Segovia e Cuenca”. (*Ibidem*, p. 227).

¹²⁷ “Termo utilizado para designar os caminhos da transumância de larga escala controlada pela *Mesta*. As estações climáticas ditavam a movimentação, pelas rotas reais, dos rebanhos, que, no inverno, seguiam para as áreas mais ao sul do território espanhol, e, no verão, buscavam as regiões montanhosas do norte. Cortando o vasto território espanhol havia três grandes rotas que se firmaram em torno das áreas administrativas das

Segovia e Soria, na região da Meseta Sul, Toledo e Cuenca e áreas do extremo sul, Córdoba e Múrcia.

Para Raquel Pereira, a herança bíblica, a tradição litúrgica, a lírica greco-romana e as tradições regionais que se formaram a partir da fixação das *cañadas* favoreceram uma visão idealizada em torno das atividades ligadas ao pastoreio a ponto de atenuar as imensas dificuldades e desigualdades que envolveram esse ofício. No teatro, a autora observou a associação da figura deste rústico e dos elementos do seu universo – linguagem, vestimenta e costumes – ao rei e ao reino. Comparando-se a um pastor que cuida do rebanho, o rei seria um guia e um protetor dos súditos.¹²⁸ Essa associação realçava a responsabilidade do rei sobre os destinos do reino.

Entre manuscritos, compilações impressas e *pliegos sueltos*, é possível observar um padrão églogas dramáticas com temáticas circunstanciais – feitos políticos, batalhas, acordos e negociações – no reino. A primeira estudiosa a apontar a relação entre as églogas dramáticas e a política foi Charlotte Stern, no ensaio *The Coplas de Mingo Revulgo and the Early Spanish Drama*¹²⁹. A autora indicou que o texto inaugural foram as *Coplas de Mingo Revulgo*, atribuídas a Iñigo de Mendoza (c.1425? – c.1507?). As coplas fazem uma crítica ao governo de Enrique IV, rei de Castela, conjugando elementos contextuais ao diálogo saiaguês e ações dramáticas.

Além das obras por nós estudadas, pertencem a esse grupo de églogas políticas do final do século XV e início do século XVI, a *Égloga de unos pastores* (1509) atribuída a Martín de Herrera que tem como temática principal a tomada de Orán e a *Égloga real* (1517) escrita por Fernando Sánchez de la Pradilla. A *Égloga Real* foi dedicada a Carlos I, rei de Castela entre os anos de 1516 a 1556 após a morte de Fernando II¹³⁰. A *Égloga del molino de Vascalón*, embora não contenha referências precisas a um acontecimento histórico e tampouco a data de sua execução, segundo filólogo Pérez Priego, enquadra-se também no gênero¹³¹.

cuadrillas: a *cañada* leonesa, a *cañada* manchega e, ainda, a *cañada* segoviana que se desdobrava em dois importantes ramais. Em português, o termo equivalente ao vocábulo é canhada.” (*Ibidem*, p. 227).

¹²⁸*Ibidem*, p. 22.

¹²⁹ STERN, Charlotte. The Coplas de Mingo Revulgo and the Early Spanish Drama. **Hispanic Review**. v. 44, n. 4, 1976, p. 311–332. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/472354>. Acesso em 16 abr. 2021.

¹³⁰BUSTOS TÁULER, Álvaro. Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa. **Teatro profano del siglo XVI**. [S.l.]: Criticón, n. 126, 2016, p. 15-29.

¹³¹JUAN DEL ENCINA. *Op.cit*, p.42.

Recentemente, o estudioso Álvaro Bustos, no ensaio *Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa*¹³², destacou alguns elementos para definição da égloga política pastoril em Castela. Explica-se: a presença do diálogo saiaguês, a intencionalidade política, tópicos rústicos – noivas traídas por pastores, bodas de casamento, dúvidas e trocas de provocações –, cultura letrada e humanista, mecenato de nobres e poderosos, proximidade com os temas aludidos e representação circunstanciada e oportunista, contexto de autoria universitário e temática pacifista na forma de villancico – modelo poético adaptável para música e comum na Península Ibérica.

Ao iniciar este tópico, algumas ponderações foram realizadas e elas visavam conduzir-nos a discussões em torno dos usos praticados pelos dramaturgos nas cerimônias vinculadas à realeza e à nobreza. Além de uma complexa prática teatral que se desenvolveu no reino, fruto da tradição clássica e bíblica, percebeu-se que a produção lanífera em Castela favoreceu o tom idealizado dos rústicos pastores que, paulatinamente, começam a se associar ao universo dos reis e dos nobres castelhanos. Desses aspectos, condicionamos nosso olhar, doravante, para uma análise em torno do grupo de homens que vem ascendendo militarmente e financiando a produção dessas obras dramáticas.

2.2 As Églogas Dramáticas e os Grandes Senhores Ibéricos

A produção e difusão das églogas políticas dramáticas nas cortes de Castela ocorreram de modo concomitante ao desenvolvimento de novas práticas políticas e econômicas. O crescimento de riquezas advindas das guerras e da navegação, num primeiro momento em direção ao Mediterrâneo e depois no sentido do Atlântico contribuiu fortemente para a ascensão de um grupo de nobres vinculados a atividades bélicas e dispostos a patrocinar manifestações cênicas de caráter adulator. Motivados pelo desejo de afirmarem-se no espaço senhorial, esses nobres lançaram mão de atividades que apontavam simbolicamente para manifestação de seu prestígio e sua hegemonia enquanto governantes.

Nessa perspectiva, oportunas são as explicações do historiador Jérôme Baschet sobre a formação da nobreza medieval. A aristocracia, definida pela conjunção do comando dos homens, do poder sobre a terra e da atividade de guerra, foi um termo preferível pelo autor, pois “nobreza” seria uma categoria que surgiria no final da Idade Média. A nobreza estava atrelada ao prestígio social de seus ascendentes; e, portanto, tratava-se de uma inserção

¹³²BUSTOS TÁULER, Álvaro. *Op.cit.*, p. 27.

herdada. Mas, à medida que a cavalaria ganhou importância e identificou-se com a nobreza, a noção de nobreza tornou-se, também, uma inserção adquirida, que supõe a assimilação de valores do grupo e de competências físicas¹³³.

Em Castela, a nobreza baixo medieval era formada por uma pequena fração que descendia da aristocracia feudal ou militar da era anterior, os chamados *ricos hombres*. Contudo, muitas outras linhagens estavam surgindo nos séculos após a presença muçulmana (VIII – XI), sobretudo a partir do valor de algum capitão, cuja lealdade na execução de alguma função renderam-lhes benesses do rei. Os benefícios, também conhecidos como feudos, eram comumente entregues ao vassalo através de uma cerimônia realizada em três atos – homenagem, juramento de fidelidade e investidura –, mas, em Castela, tem suas ressalvas. O historiador Ignacio Álvarez Borge explica-nos que:

[...] En ese sentido, las relaciones feudovasalláticas, tanto entre el rey y los nobles como dentro de la jerarquía nobiliaria, sin ser en absoluto extrañas en Castilla, no eran la única forma de anudar relaciones políticas basadas en el intercambio de bienes y servicios. Sin el componente técnico-jurídico del vasallaje se desarrollaron también relaciones clientelares más informales y más dinámicas y quizás también por ello más frecuentes. Hablamos, por lo tanto, de vasallaje y clientela y, aunque a lo largo de la Edad Media uno y otra pudieran tener un peso diverso, en una visión de conjunto consideramos que ambos tuvieron un papel similar. Y junto a ellos también el parentesco artificial y otras formas de relaciones personales, formales unas e informales otras¹³⁴.

A sociedade do chamado sistema feudal ordenou suas relações sociais em torno do conceito de *dominium* conforme nos é apresentado por Alain Guerreau. Define-se como *dominium* a relação social caracterizada pela simultaneidade e unidade de dominação sobre homens e suas terras. São muitas as formas de exercício de poder; destacam-se entre elas: a cobrança de um subproduto, as exações diversas e o exercício da força armada, a imposição de sistemas rituais e o controle dos quadros ideológicos. A dominação estável sobre as populações agrícolas existiu para manter a ordem no feudo, limitando as interferências e instaurando ordem e coesão social em grandes espaços¹³⁵.

¹³³BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal**: do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo, 2006, p. 119.

¹³⁴ÁLVAREZ BORGE, Ignacio. La nobleza castellana en la Edad Media familia, patrimonio y poder. **XI Semana de Estudios Medievales**, Nájera: [S.n], 2001, p. 27.

¹³⁵A noção de *dominium* se contrapõe à concepção de “economia”, forjada por historiadores iluministas e liberais para pensar o mundo moderno, mas desconhecidas aos homens medievais (GUERREAU, Alain. Feudalismo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. v. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, p. 446).

O historiador Bruno Alvaro propõe a aproximação da ideia *guerreana* de *dominium* para a ideia de *senhorio* na Península Ibérica, considerando que este é, antes de tudo, um poder exercido por direito de conquista ou mesmo por recebimento através de outrem, seja sobre uma terra ou não, incluindo seus habitantes. O senhorio é um elemento essencial para a legitimação dos atores em posição de mando em suas constantes vias de conflito, os mesmos que percebiam nele um mecanismo importante para negociações e alianças. Ou seja, o *senhorio* é, de fato, um poder que age sobre o material, ficando nele as suas regras e interesses, conseguindo se mover sobre bens móveis e imóveis que irão definir o curso das negociações entre os interessados em dominar, o máximo possível, a sociedade¹³⁶.

É nesse contexto de uma nobreza que vem se destacando e se afirmando a partir da obtenção tanto de novos territórios, quanto da promoção da submissão e sujeição de numerosos camponeses que o fenômeno de inserção das églogas dramáticas foi apropriado. O autor Pérez Priego ressalta que a atividade teatral inscrita na corte apontou, sobretudo, para: “[...] *la exaltación de aquella sociedad feudal y cortesana, subrayando las relaciones de dependência y la armonía social del grupo y derramando alabanzas a las virtudes y altas empresas acometidas por el señor*”¹³⁷. Esse entretenimento, certamente, não é o reflexo da realidade aristocrática, mas sim da forma como ela tencionava ser admirada, correspondendo a uma ideal.

A recuperação de nuances da vida política dos mecenas, com seus privilégios e obrigações, ajuda-nos a compreender o nível de complexidade imbuído na produção e na reprodução das églogas políticas dramáticas. Nas rubricas das obras estudadas, dois patronos foram identificados: Dom Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba de Tormes, a quem é dedicado o primeiro *Cancioneiro* de Juan de Encina e Gonzalo Fernández de Córdoba, chamado de Grande Capitão, duque de Santángelo, Terranova, Andria, Montalto e Sessa, para quem é dedicado versos da obra de Diego de Ávila.

Dom Fadrique era filho de Garcia Alvarez de Toledo (c.1424 – c.1488) – I Duque de Alba – e de dona Maria Enriquez (c.? – c.1430). Foi Henrique IV, rei de Castela, que elevou a dignidade de Alba de Tormes – cidade de grande valor estratégico e geográfico já que se encontra na fronteira entre os reinos de Leão e de Castela – ao ducanato em 1465. O prestígio da Casa cresceu com o casamento de Dom Garcia e dona Maria Enriquez, filha de Fadrique

¹³⁶ALVARO, Bruno. Territórios Senhoriais, Fronteiras Diocesanas: O Poder Senhorial-Episcopal em Castela no Século XII *Nearco*:Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo, Rio de Janeiro: [S.n], v.13, n..1, pp. 86-110, mar-jun, 2021, Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/58574>. Acesso em 14 set. 2021, p. 92-93.

¹³⁷ JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*; p. 43.

Enríquez e irmã de Juana Enríquez – esposa de Juan II de Aragão e mãe de Fernando, o Católico. Dom Fadrique Alvarez de Toledo era, portanto, primo de Fernando e casou-se com Isabel de Zúñiga (c.1470 – c.1520), Condessa de Sevilla, em 1480¹³⁸.

Dom Fadrique seguiu os passos de seu pai no que tange aos estreitos laços com a realeza. Dom Garcia Alvarez esteve envolvido na Batalha de Toro em 1476, que marcou a vitória de Isabel sobre a sobrinha, Joana (c.1462 – c.1530), a Beltraneja, na sucessão de Castela. O segundo duque teve também participação militar na Guerra de Granada, no enfrentamento contra os franceses no Rossilhão em 1503. Posteriormente, quando Fernando, atuando como regente de Castela, decidiu invadir e tomar o Reino de Navarra, Fadrique comandou os exércitos responsáveis pela conquista. Em 1520, ele foi reconhecido pelo rei Carlos, neto dos Reis Católicos, como possuidor do *status* oficial de Grande¹³⁹.

No ano de 1492, depois de vencer a guerra de Granada, Dom Fadrique recolheu-se com sua família para o palácio em Alba de Tormes, onde se entregou a uma série de festividades organizadas por Juan de Encina¹⁴⁰. Na *Égloga representada en la noche de la Natividad*, o dramaturgo direciona versos a dona Isabel Zuñiga y Pimentel, chamando-a de *nuestrama* e anuncia a todos o objetivo de sua estadia no palácio: “*para aver de gasajaros:/ que más precio contentaros*”¹⁴¹. O vocábulo saiguês *gasajaros* remete à ideia de diversão,

¹³⁸“*Aparte del marco estructural –a mi juicio, la monarquía centralizada–, en el auge del linaje, desde el punto de vista de las decisiones y factores personales, influyeron varios: la propia familia, es decir, ese origen que situaba ya a sus miembros en una posición determinada ; ciertas aptitudes y méritos individuales, de los que en este caso concreto habría que destacar la carrera militar en los años veinte y treinta del siglo xv de Fernando Álvarez de Toledo; los matrimonios de los miembros de la Casa, en este caso fundamentalmente el de Fernando Álvarez de Toledo con Mencía Carrillo y el de su hijo García con María Enríquez –hija de don Fadrique–; finalmente, las alianzas.*” (MONSALVO ANTÓN, José María. *Relaciones entre nobleza y monarquía en el siglo XV: faccionalismo y acción política de los Álvarez de Toledo (Casa de Alba)*. **Studia Historica**. Historia Medieval [s.l.]: Ediciones Universidad Salamanca, V. 34, 2016, 149–185p. Disponível em: <https://doi.org/10.14201/shhme201634149185>. Acesso em 21 mar. 2021, p. 151.)

¹³⁹REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. **Fadrique Álvarez de Toledo**. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/6975/fadrique-alvarez-de-toledo>. Acesso em 23 mar. 2021.

¹⁴⁰ Os espetáculos teatrais na Casa dos duques de Alba de Tormes devem ser percebidos dentro de um quadro de sociabilidades, lugar/tempo de convivência que abrange recepções, festividades litúrgicas, encontros literários, torneios ou bailes. Sabe-se graças às rubricas das peças, que as églogas do ciclo da natividade foram encenadas durante o Ofício das Leituras de Matinas. As representações da Paixão de Cristo, comentadas no tópico a seguir, foram realizadas na Páscoa e as representações do Carnaval, antecederam a Quaresma. Ainda, na *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, os pastores Gil e Mingo, enquanto conversam, atentam para os costumes dos duques, indicando que “*quando fuere gran domingo/ vente siempre a su vigilla*” [Quando for o grande domingo/ venha sempre a sua vigília]. (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*: vv.116-117, p. 175).

¹⁴¹ Eis o verso completo entoado por Encina: “*Dios salve acá buena gente/ Asmo, soncas, acá estoy,/ que a ver nuestrama voy./ ¡Hela, está muy reluziente!/ O la visera me miente/ o es ella sin dudança./ Miafé Tráyole un presente/ Poquillo y de buenamiente./ Tome vuestra señorança./ Y no penséis ahitaros,/ que no es cosa de comer,/ sino nuevas de prazer/ para aver de gasajaros:/ que más precio contentaros/ que nadie de nuestra aldea.*” [Deus salve, boa gente/ Penso, por certo, aqui estou eu,/ vou ver nossa ama./ Ela é muito brilhante!/ Ou a viseira mente para mim/ ou é ela sem dúvida./ Miafé, trago-lhe um presente/ pouco e bem-humorado./ Leve senhora./ E não pense em levá-lo ao estômago,/ que não é uma coisa para comer,/ mas sim novas de prazer/ para

refere-se a uma espécie de prazer coletivo¹⁴². A expressão, habitual no universo pastoril, pode ter sido apreendida pelo dramaturgo para associar seu espetáculo ao tempo de lazer.

Após entoar uma súplica à duquesa, o dramaturgo passa a direcionar os versos para Dom Fadrique. Compara-o a César e afirma que o mesmo se parece com o grande filho de Príamo, rei de Tróia. Exalta, em seguida, sua fama e passa a discorrer sobre o poder do Duque e sobre o temor que o Reino de França e de Portugal têm dele. Diz-nos o pastor Juan:

*Si de gran fama le afamo,
dígallo su gran poder.
Ya le temen, soncas qué,
dentro en Francia y Portugal,
porque saben que otro tal,
ahotas, que nunca fue¹⁴³.*

Cabe aqui precisarmos com maiores detalhes esta imagem de temor que os Reinos de França e Portugal têm do Duque de Alba de Tormes segundo Encina. Durante o conflito bélico de sucessão do trono de Castela (1475-1479)¹⁴⁴, o Ducado de Alba de Tormes foi rota de passagem dos exércitos portugueses, partidários de Juana, casada com o rei Afonso V de Portugal (c.1432 – c.1481). Mas a guarnição dos soldados do duque impediu o avanço pelo território. À época, a monarquia francesa também interveio na contenda, apoiando Portugal e opondo-se, naturalmente, ao reino de Aragão, seu tradicional rival.

Os conflitos franco-aragoneses são marcados pela disputa da fronteira dos Pirineus. Os territórios de Rossilhão e da Sardenha, transferidos por Juan II de Aragão (c.1398 - c.1479) a Luís XI (c.1423 - c.1483) da França como garantia pela dívida contraída pela ajuda francesa contra os rebeldes catalães, foi reivindicada por Fernando. O rei aragonês chegou a levantar a possibilidade de uma recuperação dos territórios através de uma ação militar para a qual pediu às Cortes, reunidas em Tarazona, o dinheiro necessário. No entanto, a Corte, assim como a rainha Isabel que estava focada nos conflitos em Granada, recusou-se a desviar recursos para tal empresa¹⁴⁵.

haver diversão: que é mais precioso para te fazer feliz/ do que qualquer pessoa da nossa aldeia]. (*Ibidem* vv. 1-15, p. 97-98).

¹⁴²*Ibidem*, p. 156, nota 123.

¹⁴³“Se com grande fama eu o amo/ diga-lhe seu grande poder./ Eles já o temem/ dentro de França e Portugal, porque sabem que outro tal, de verdade, nunca foi.” (*Ibidem*, vv. 28-31, p. 99).

¹⁴⁴No ano de 1474, a morte de Henrique IV de Castela desencadearia uma crise sucessória entre partidários de Isabel de Castela e partidários de Joana, a Beltraneja, que disputavam o trono. À época, dizia-se que Joana não seria filha de Henrique IV, mas fruto de uma relação incestuosa de sua esposa, filha do rei D. Duarte de Portugal. Inimigos do rei alegavam que Henrique IV era simultaneamente impotente e homossexual.

¹⁴⁵“*Cuando la guerra termina, la necesidad de amistad con Francia es menos perentoria. Por otra parte los conflictos franco-aragoneses, la situación del Mediterráneo, y los intereses comerciales en Flandes no dejan de invitar a Fernando a intentar cambiar la posición de los castellanos. Poco a poco irá prevaleciendo la*

Sob esse pano de fundo, o dramaturgo inscreve a imagem de Dom Fadrique como guerreiro temido pelos portugueses e franceses. Em sua trama textual, Encina exalta as virtudes guerreiras do duque. Conjuga, em seguida, a imagem do nobre à representação do pastor e de seus súditos como seu rebanho. Dom Fadrique é descrito como aquele que:

*nos ampara y defiende,
y aun yo juro, a buena fe,
que apenas aballa el pie
quando ya temen allende.
Es tan justo y tan chapado,
tan castigador de robos,
que los más hambrientos lobos
huyen más de su ganado*¹⁴⁶.

A expressão *chapado*, adjetivo frequente na fala pastoril, tem como significado “excelente”, “primoroso”, “agradável” e “adorado”¹⁴⁷, reforçando o tom adulator dos versos. Nesses pequenos detalhes cênicos que se processam no espaço teatral¹⁴⁸, promove-se o encontro de dois tempos distintos – da ficcionalidade e da realidade – integrando à cena o mais importante espectador a obra, Dom Fadrique. Só depois da integração dos duques com o teatro que se processa efetivamente a narrativa do ciclo da Natividade, quando começará a *Égloga representada em la mesma noche de la Navidad*¹⁴⁹.

*opción política aragonesa sobre la tradicional amistad franco-castellana. Es cierto que Castilla se mueve también impulsada por sus propios intereses mercantiles: su deseo de expansión y la esperanza de conseguir una buena posición en Africa; su presencia en el Mediterráneo; los permanentes contactos con comerciantes italianos, especialmente genoveses; y la nueva situación en el Norte, donde todo invita a incentivar el comercio con Inglaterra en detrimento de Francia'. Pero hay que tener en cuenta que el cambio de orientación suponía no sólo romper con una larga tradición de amistad y reorientar con decisión el comercio del Norte, sino también un notable esfuerzo económico, pues, como señala Perez, defender el Rosellón y la Cerdaña le cuesta a Castilla, entre 1495 y 1504, 73 millones de maravedís, lo que el mismo autor cifra en un quinto de los recursos fiscales'. Hasta 1482, Isabel impone su opinión, según la cual el problema del Rosellón podía esperarse, pues otros asuntos más urgentes acuciaban su política; tras esta fecha las cosas empiezan a cambiar, entre otras razones por la presión de los intereses mercantiles.” DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel. La política exterior de la monarquía castellano-aragonesa en la Época de los Reyes Católicos. **Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea**[s.l.: s.n.], n° 16, 1996, 11-28p. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=66416>. Acesso em 11 mar. 2020, p. 20.*

¹⁴⁶“Protege-nos e defendei-nos/ e juro de boa fé/ que o mal dobra o pé/ quando temem./ É tão justo e excelente,/ castigador dos roubos/ que até os lobos mais famintos/ fogem de seus rebanhos” (JUAN DEL ENCINA. *op. cit.*; vv. 33-39, p. 99).

¹⁴⁷*Ibidem*, p. 99, nota 37.

¹⁴⁸O espaço teatral compreende, em conjunto, o espaço destinado à cena e à plateia e suas potencialidades. O teatrólogo Pavis Patrice ressalta que o espaço do teatro pode conter inúmeras categorias como, por exemplo, o lugar teatral, o prédio e sua arquitetura; o espaço cênico, lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico, o espaço liminar, o espaço que marca a separação entre o palco e a platéia, dentre outros. (PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.141-145).

¹⁴⁹A *Égloga representada en la noche de la Natividad* e *Égloga representada en la mesma noche de la Navidad* podem ser tomadas como uma peça única, uma vez que a rubrica da segunda égloga sugere ao leitor que ambas foram representadas na mesma noite no Palácio do Duque de Alba. Na segunda obra, quatro pastores, em nome

Passemos para o próximo exemplo, a *Égloga Interlocutória* de Diego de Ávila. James Crawford afirma que o autor, Diego Guillén, pertencia ao círculo de Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar e sua égloga seria uma típica farsa de casamento escrita para ser representada como parte das festividades que cercaram o casamento de Elvira, filha única de Dom Gonzalo, com o Condestável de Castela, Dom Bernardino de Velasco em 1509. Durante os anos de 1508 a 1510, Guillén aparece nas listas dos cónegos da catedral de Palência, tendo traduzido *Stratagemata de Frontino* para Dom Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro, o que provaria que ele de fato tinha relação com a ilustre família dos condestáveis¹⁵⁰.

Convém ressaltar algumas notas sobre o mecenato antes da análise dos versos de Diego de Ávila. Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar, o *Gran Capitán*, se destacou por seus comandos militares dentro e fora de Castela. Ele serviu à corte da infanta Isabel como pajem e, na Guerra Civil, esteve ao seu lado para garantir a sucessão do trono. Também esteve presente na guerra contra o reino muçulmano em Granada. Mas, foi ao lado do rei Fernando, quando defendeu os interesses do reino de Aragão na luta contra os franceses em trinta de março de 1495 à frente de um pequeno contingente de tropas que visava defender a fronteira do Reino de Nápoles, recém-conquistada por Carlos VIII, que Gonzalo Fernández fez grande fama.

A morte do rei Ferrante I de Nápoles (c.1458 – c.1494) desencadeou uma crise sucessória que teve desdobramentos políticos importantes na configuração das relações entre Castela, Aragão e França. Isso, porque, tanto a coroa francesa, quanto aragonesa tinham direitos hereditários para disputar o trono, os franceses como herdeiros dos Angevins, uma linhagem dos cadetes dos Valois que governaram Nápoles de 1265 a 1435, e os espanhóis como herdeiros de Alfonso V de Aragão que conquistou o reino e o separou de seus outros reinos, deixando-o para seu filho ilegítimo, Ferrante, em 1458¹⁵¹. O conflito em relação a Nápoles foi o problema endêmico entre os reinos.

A situação em toda a Península Itálica, por sua vez, era complexa. Nápoles, Milão, as repúblicas de Florença e de Veneza, além dos Estados Papais formavam núcleos

dos quatro evangelistas, anunciam em tom de conversa o nascimento do Cristo: “Égloga representada en la mesma noche de Navidad. Adonde se introduzen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo. Y estando éstos en la sala adonde los maitines se dezían, entraron otros dos pastores, que Lucas y Marco se llamavan. Y todos quatro, em nombre de los quatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se começam a razonar”. [Égloga representada na mesma noite da Natividade, onde se apresentam os mesmos pastores de cima, chamados Juan e Mateo. Estando eles na sala onde se diziam as matinas, entraram outros pastores, que se chamavam Lucas e Marcos. E todos os quatro, em nome dos quatro evangelistas, da Natividade de Cristo começaram a conversar.] (JUAN DEL ENCINA, *Op cit*; p.107).

¹⁵⁰ ROCA BAREA, María Elvira. *Op. cit*, p. 380.

¹⁵¹MALLET, Michael; SHAW, Christine. **The Italian Wars**, 1494 -1559: War, State and Society in Early Modern Europe. Nova York: Routledge, 2014, p. 2.

economicamente avançados, repletos de artistas, comerciantes e grandes financistas, mas eram politicamente divididos. A maioria das entidades menores, como Siena, Lucca e Gênova, estava ligada a um ou mais das maiores cidades por alguma forma de aliança ou acordo, colocando-os sob sua “proteção”. Muitas vezes, esses arranjos envolviam uma “*condotta* militar¹⁵²”. Os poderes locais convidaram constantemente poderes ultramontanos para intervir em suas disputas, seja na forma diplomática, seja na forma militar¹⁵³.

Para David Abulafia, tais condições tornavam propícia a invasão dos franceses na península. A invasão representou uma reversão, após as políticas pragmáticas de Luís XI, ao sonho angevino de adquirir o controle não apenas do sul da Itália, mas do título para Jerusalém; bem além de suas românticas noções, lembrando as lendas de Carlos Magno e a carreira de Carlos de Anjou. A cruzada foi vista, não sem alguma justiça, por uma questão de urgência; e do sul da Itália, na tradição angevina, era considerada uma plataforma ideal de lançamento para uma guerra no Oriente¹⁵⁴.

Sua expedição foi substancialmente facilitada e estimulada pelo duque de Milão, Ludovico Sforza (c.1479 – c.1500), que permitiu a passagem de tropas francesas pela cidade milanesa a caminho de Nápoles. A fim de não conter interferências de reinos vizinhos em sua empreitada, o Rei Católico obteve do monarca os territórios de Rossilhão e da Sardenha. Conforme estabelecido no tratado de Barcelona, assinado em 1493, os Reis Católicos, em troca da restauração dos condados, comprometeram-se a não interferir na campanha militar que o rei francês pretendia realizar na Península Itálica.

Foi firmado também que os reis hispânicos não poderiam assumir alianças matrimoniais com a Inglaterra ou com a Borgonha sem o prévio consentimento francês e não deveriam ajudar potenciais inimigos em conflitos vindouros, exceto se este fosse o papa. Porém, a entrada dos franceses na cidade papal, conforme aponta Luis Suárez Fernández, alterava profundamente essa situação diplomática esboçada. O historiador indica que tanto Fernando quanto Isabel, ao assinarem um tratado com o reino da França, já conjecturavam a possibilidade da invasão e, por isso, firmaram no acordo cláusulas estratégicas:

El tratado de Barcelona deja abiertas dos posibilidades que, por lo menos desde julio del mencionado año, el monarca español estaba decidido a usar por turno sucesivo: la primera: que se produce una ruptura de hostilidades

¹⁵²Contrato estabelecido com *condottieres* para fornecer um número específico de tropas mediante pagamento.

¹⁵³“[...] the advent of armies from outside Italy and the claims of ultramontane rulers, notably the Holy Roman Emperor, to Italian states had brought prolonged wars and major changes in political structures and the patterns of relations between states.” (Ibidem, p. 3).

¹⁵⁴ABULAFIA, David. **The Western Mediterranean Kingdoms, 1200-1500: The Struggle for Dominion.** Londres e Nova York: Routledge, 2014, p. 257.

entre Carlos VIII y el Papa, la segunda, si esto no sucedía, la afirmación desus propios derechos a la corona de Nápoles. Mientras se publicandisposiciones legales para fomentar la cría de caballos y la construcción de buques, se orienta la política exterior en tres direcciones: asentamiento del protectorado sobre Navarra, amistad con Génova, alianza con Alejandro VI. En un caso de guerra las tres eran postulados previos imprescindibles¹⁵⁵.

Para combater a invasão francesa, os italianos formaram a Liga de Veneza em 1495, coligação que reuniu cidades do norte da Itália, as cidades Papais, as Espanhas e o Sacro Império Romano-Germânico. E os Reis Católicos enviaram uma força, comandada por Gonzalo de Córdoba, para derrotar a guarnição francesa em Nápoles. Inicialmente, eles travaram a batalha contra os franceses da mesma forma que lutavam contra os mouros na Espanha, lançando seus dardos e retornando para as formações. No entanto, a milícia italiana que participava da batalha se dispersou, possivelmente por entender o retorno da cavalaria espanhola como uma retirada. Fernando II tentou reorganizar sua milícia, mas ela foi massacrada pelos gendarmes assim que cruzaram o riacho de Fornovo.¹⁵⁶

Com pesadas baixas e com uma pressão do exército francês, a resistência napolitana foi diminuindo gradativamente, ao ponto do próprio rei de Nápoles ser ameaçado. Gonzalo de Córdoba conseguiu distrair os franceses em uma ação desesperada, dando tempo para que os napolitanos se retirassem, e mais tarde os espanhóis também conseguiram se retirar para Seminara, com a batalha terminando com uma vitória francesa. Ainda assim, o próprio Carlos VIII manteve o poder no sul da Itália apenas brevemente, mostrando-se muito menos capaz de garantir a paz e a cooperação das outras potências italianas que tiveram seus predecessores aragoneses em Nápoles.¹⁵⁷

Gonzalo Fernández de Córdoba, nesse contexto, tornou-se alvo de observação política dentro e fora do reino de Castela. Na primavera de 1496, começou uma campanha militar, apoiando a política do rei de Nápoles, Ferrante II (c.1469 – c.1496), que o levou à organização dos castelos fronteiriços e à vitória de Atella. Em fevereiro de 1497, o Papa Alexandre VI solicitou sua presença em Roma para conquistar a fortaleza de Ostia. O rei de

¹⁵⁵ “Puede decirse, pues, que en 1493, Fernando e Isabel se preparaban para intervenir en Italia pero no para salvar al rey de Nápoles, sino para impedir la instalación de Francia en este país diera al traste con el sistema defensivo de equilibrio pacientemente construído. Toda su política, hasta el verano de 1494, está determinada claramente por este principio.” (SÚAREZ FERNÁNDEZ, Luis. La declaración de guerra a Francia por parte de los Reyes Católicos en 1494. **Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras**. Oviedo: Universidad de Oviedo Tomo 12, 1962, p. 195-196).

¹⁵⁶REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. **Gonzalo Fernández de Córdoba**. Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/11225/gonzalo-fernandez-de-cordoba>. Acesso em 23 mar. 2021.

¹⁵⁷*Ibidem*.

Nápoles, ainda, concedeu-lhe os títulos de Duque de Monte Sant'angelo e Terra Nova, com suas propriedades anexadas de Marzote, Rocadevalle, Pinillo, Montenegro e Torremayor¹⁵⁸.

É tendo em vista essas vitórias militares que Diego de Ávila exaltou o Grande Capitão. A *Égloga Interlocutória* tem um caráter essencialmente cômico e desenvolve a temática rústica a partir da discussão de um casamento entre pastores. Referências biográficas e versos elogiosos, no entanto, irrompem a narrativa apresentada no palácio do condestável de Castela como atesta a rubrica: “*Aquí comienza a alabar al Gran Capitán*”¹⁵⁹. A trama bucólica se encontra com o universo cortês, e Gonzalo Fernández se converte em *mestre* dos pastores. Hontoya e Alonso Benito, personagens da trama, indicam que a fama do capitão se agita em chamas e, brilhando, ilumina todo o mundo. Afirmam que Gonzalo é muito querido por Deus, e, em seguida, predizem sua vitória em Jerusalém:

Hontoya– *Segun lo que dices muy bien le querien.*

Alonso Benito – *Pues que no aqueso he oido decir Que Dios l'ha otorgado que ha de vivir Hasta que gane á Yerusalen.*

¿Qué te parece?

Hontoya– *Paréceme bien.*

*Y él se lo cumpla con mucha alegria Yo rogaré a la Virgen María Que luego en llegando las llaves le den*¹⁶⁰.

Do exposto, é possível afirmar que os dramaturgos escreveram em suas obras sobre as guerras, considerando-as fonte de prestígio social. Havia, por parte dos grandes senhores e mecenas, uma clara intencionalidade de ostentação pragmática de seus feitos militares para os seus pares e para a massa de súditos que assistia ao espetáculo teatral em seus palácios. Feitos gloriosos e façanhas foram mostrados numa condição quase que excepcional, de forma a não deixar transparecer os possíveis infortúnios da trajetória do mecenato, e, por conseguinte, do próprio reino.

2.3 O Modelo Comportamental Amoroso Fundamentado na Paixão de Cristo

A guerra, inicialmente preterida, tornava-se temática privilegiada para admirar um bravo capitão, ou, numa alusão ao universo pastoril, um pastor que dá sua vida pelo rebanho. Essa imagem lembra-nos, por sua vez, a tradição cristã neotestamentária da Paixão de Cristo,

¹⁵⁸*Ibidem*.

¹⁵⁹ “Aqui começa-se a falar para o Grande Capitão”. (DIEGO GUILLÉN DE ÁVILA. *Op.Cit*, p. 22).

¹⁶⁰“Hontoya [] Segundo o que diz, o querem muito bem./ Alonso Benito [] Bem, não que eu tenha ouvido dizer que Deus lhe concedeu / vida até que ele ganhasse Jerusalém / O que achas? / Hontoya [] Parece bom para mim / E para que ele cumpra com grande alegria rogaré a Virgem Maria que/ depois de chegar às chaves lhe dêem.” (*Ibidem*. p. 22).

segundo a qual a humanidade foi redimida por um ato de amor de Deus-Pai. Raquel Pereira explica que, entre outras referências bíblicas, a tradição neotestamentária consagrou a imagem do pastor, guia e protetor do rebanho, em sua dimensão conotativa, vinculando-a à morte redentora e à ressurreição do Cristo-Senhor, sendo, portanto, a transposição do Cristo em um pastor singular e dos cristãos em rebanho uma metáfora recorrente no Novo Testamento:

[...] Em seguida, Cristo converte-se em pastor e, tal como a tradição do Saltério fixou, apascentará e conduzirá os fiéis, que seguiram os preceitos do Cordeiro, à vida eterna. “Um dos Anciãos tomou a palavra e disse-me: “Estes que estão trajados com vestes brancas, quem são e de onde vieram?” Eu lhe respondi: “Meu Senhor, és tu quem o sabe!” Ele, então, me explicou: “Estes são os que vêm da grande tribulação: lavaram suas vestes e alvejaram-nas no sangue do Cordeiro. É por isso que estão diante do trono de Deus, servindo-o dia e noite em seu templo. Aquele que está sentado no trono estenderá sua tenda sobre eles: *nunca mais terão fome, nem sede, o sol nunca mais os girá, nem qualquer calor ardente; pois o Cordeiro que está nomeio do trono os apascentará, conduzindo-os até às fontes de água da vida*. E Deus enxugará toda lágrima de seus olhos.” Esta tradição, ao recorrer à imagem do pastor e conjugá-la a figura do Cristo, dá concretude a um conjunto de elementos representativos da esfera do poder político que, sem dúvida, difundiram e reforçaram a concepção teológica neotestamentária.¹⁶¹

É importante salientar que a concepção teológica do Novo Testamento se concentra na figura do Cristo como Redentor por amor à humanidade. Os Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João, ao tratarem da Paixão, evidenciaram Sua condenação à crucificação por, supostamente, blasfemar ser filho de Deus e ter ideologias subversivas para a sociedade¹⁶². O vocábulo, por seu turno, provém do latim *passio*, que, traduzido, significa sofrimento. O ciclo final da vida do Deus feito homem remonta a todas as provações – físicas, mentais e

¹⁶¹ PEREIRA, Raquel. *Op. cit.*, p. 161-162 (grifos da autora).

¹⁶² Resumidamente, as narrativas neotestamentárias contam que após a instituição da Eucaristia, Cristo havia ido ao Monte das Oliveiras com alguns discípulos para orar. Judas, um desses discípulos, surge na frente de uma coorte, um tipo de destacamento da guarnição romana em Jerusalém, e beija-o. O ato foi combinado com os chefes dos sacerdotes que lhe deram trinta moedas de prata em troca da identificação de Jesus. Os soldados prenderam-no e conduziram-no ao Sinédrio, local onde o Sumo Sacerdote, os escribas e os anciãos estavam reunidos. Jesus termina condenado por blasfêmia quando se recusa a negar ser o Messias, reivindicando uma dignidade divina. Passada a noite, os líderes judeus levaram-no até o Pretório de Pôncio Pilatos, o tribunal do procurador romano, e pedem-lhe que decreta a sentença de morte ao incriminado, pois, nas províncias do império Romano, era preciso recorrer ao governador para obter confirmação e execução dessas medidas. Por ocasião da festa da Páscoa, era de costume o governador soltar um preso que a população desejasse. A multidão, persuadida pelos chefes dos sacerdotes escolheu o homem de nome Barrabás, vociferando a crucificação de Jesus. Ele foi levado para o interior do palácio, onde vestiram-no com um manto de púrpura e, tecendo uma coroa de espinhos, puseram-na em sua cabeça. Todos marcharam para Gólgota, onde Jesus é pregado na cruz, bem como dois malfeitores, um à direita e outro à esquerda. Os soldados puseram acima da cabeça do Cristo uma inscrição contendo a causa da culpa: “O rei dos judeus”. Deram-lhe, ainda, vinho com fel e mergulharam uma esponja no vinagre para colocar sobre sua boca. Nesse momento, Jesus dá um forte grito e morre. Entre fé e sofrimento, as narrativas bíblicas desvelam os acontecimentos sobre os quais o mistério da Paixão se constitui. Esse sacrifício é interpretado pela comunidade cristã como a expiação do pecado humano. A Sua morte é via de acesso à salvação. (In: Bíblia de Jerusalém, Mateus: 26-27; Marcos: 14-15; Lucas: 22-23; João: 18-19).

espirituais – que Ele teria sentido pela humanidade, como revela o fragmento abaixo, intitulado *A justificação, penhor de salvação*, extraído do Livro dos Romanos:

Mas Deus demonstra seu amor para conosco pelo fato de Cristo ter morrido por nós quando éramos ainda pecadores. Quanto mais, então, agora, justificados por seu sangue, seremos por ele salvos da ira. Pois quando éramos inimigos fomos reconciliados com Deus pela morte do seu Filho, muito mais agora, uma vez reconciliados, seremos salvos por sua vida¹⁶³.

Esta forma de vivência da emoção deveria estar, igualmente, no âmago da sociedade medieval, pois o amor de Jesus Cristo, marcado pelo altruísmo, generosidade, indulgência e benquerença constituía o exemplo perfeito, o *exempla*¹⁶⁴ para a coletividade. Sobretudo a partir do século XIII, observa-se a gradativa formação no âmbito da dinâmica social de um comportamento amoroso que se assentava especialmente no resgate dos ideais apostólicos e na valorização do Cristo crucificado. Os desdobramentos dessa espiritualidade, que reconhece múltiplos ensejos de remissão dos pecados, revelam-nos uma tendência de que o Reino de Deus deveria começar na vida terrena.

As ordens mendicantes, em especial a ordem franciscana, foram as grandes responsáveis pela divulgação desse comportamento. Os franciscanos, espelhando-se no exemplo do Cristo, investiram em um estilo de vida de pregação itinerante, baseado na recusa da posse até de bens comunitários e na opção pelos pobres, colocando-se em paridade. O sermão de Francisco e daqueles que o acompanhavam, propunha uma mensagem acessível a todos. Discursavam em língua vulgar e inscreviam o regresso às origens na devoção ao Cristo na cruz. Desse modo, eles colocaram em evidência o papel mediador de Jesus, pois, através da contemplação da Sua humanidade sofredora, existiria o caminho para salvação da alma.¹⁶⁵

De acordo com André Vauchez, comovidos com a pobreza inerente à condição humana, religiosos e leigos, a partir do século XI e XII, se tornam mais atentos às extremas carências dos miseráveis ao seu redor. E assim, verifica-se o florescimento de fundações hospitalares e de abadias que alimentavam periodicamente multidões de indigentes, de confrarias leigas ao longo dos caminhos de peregrinações com vista à construção e à manutenção das pontes, bem como acolhimento aos viajantes. Quanto à nobreza, esta mantinha ao seu encargo, certo número de pobres que a seguia quando se deslocava¹⁶⁶. Esses

¹⁶³*Ibidem*, Romanos, 5, 8-10.

¹⁶⁴ Narrativa breve dada como verídica e destinada a se inserir num discurso para convencer um auditório com uma lição salutar (LE GOFF, Jacques. *op. cit*; 1989, p. 9).

¹⁶⁵VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Séc. VIII-XIII, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 143-151.

¹⁶⁶*Ibidem*, p. 128-129.

beneficiários cumpriam uma função simbólica em torno das obrigações de amor para com os fracos e oprimidos.

O teatro na corte associou os palacianos a uma rede de solidariedade cristã, cujo perfeito cortesão era reconhecido pela sua maneira de amar ao próximo, sobretudo os mais humildes. Laura Menon, em estudo sobre a presença do amor nas églogas castelhanas do século XVI, afirma que:

Resumiendo, todo conocimiento y todo amor deriva de la percepción sensorial sobre la cual el intelecto actúa a través de la *phantasia*, depurando las impresiones y transformándolas en abstracciones. Además, hemos comprobado que hubo otra vez una conexión entre las corrientes filosóficas, puesto que las teorías aristotélicas influyeron en el mundo árabe y en el estoicismo que, a su vez, adoptaron los tópicos platónico cristianos de la elevación hacia una dimensión superior, de la transformación del sujeto y del *anima animatubiamat*. Todas esas teorías inspiraron la filosofía medieval del amor, a los dramaturgos a principios del Quinientos y a los neoplatónicos.¹⁶⁷

A dramaturgia medieval castelhana, especialmente as obras vinculadas aos espaços de poder, inscreveu e veiculou emoções que orientavam problemas no âmbito das relações entre a monarquia e a aristocracia, bem como seus súditos mais humildes. Do conjunto de plasmações cênicas do *Cancioneiro* de Juan del Encina, observemos inicialmente a *Representación a la Passión y Muerte de Nuestro Redentor* e, em seguida, as obras *Égloga representada en requesta de unos amores* e *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* para compreender a forma como o autor fez a associação entre o amor de Cristo ao de um bom governante. As duas peças foram representadas no Palácio do Duque de Alba de Tormes por volta de 1492 e 1496.

A *Representación a la Passión y Muerte de Nuestro Redentor* segue o esquema básico de representação do *tropo Visitato Sepulchri* com personagens a caminho do Santo Sepulcro. No primeiro momento, um eremita novo, apontado como Filho, depara-se com um eremita mais velho, indicado como Pai, uma referência à Trindade Santa. Após questioná-lo aonde iria com suas pernas cansadas, o Pai explica ao Filho que estava a caminho do túmulo de Cristo, pois este havia sido crucificado no presente dia. Como dois peregrinos, eles decidem ir até o sepulcro e lá encontram Verônica, testemunha do martírio. A peça encerra no momento

¹⁶⁷MENON, Laura. *op. cit.*; p. 45.

em que, diante de sofrimento das personagens, um Anjo vem lembrar a todos a promessa do Cristo: a Ressurreição¹⁶⁸.

A afirmação de que Pai e Filho estavam fazendo uma peregrinação pode ser atestada ao longo da peça teatral. Michel Sot define a peregrinação em quatro características essenciais. A primeira é como provação física, dados os percalços da caminhada e, depois, como provação mental, pelo fato do peregrino se tornar estrangeiro em terras distantes do seu lar. Há, também, as dimensões simbólicas. A peregrinação compreende um período de festa e celebração, uma vez que o homem, distante do seu cotidiano, se aproxima cada vez mais de uma realidade que extrapola a experiência humana. No final da viagem, busca-se estabelecer contato com o mito cristológico por intermédio de uma imagem, estátua ou túmulo que, neste caso, é Jerusalém.¹⁶⁹

Como uma penitência, a motivação da caminhada do Pai e Filho está atrelada ao fato de Jesus ter morrido “*por nos, por pagar nuestra maldad*”¹⁷⁰. Outro ponto relevante é o fim. Após chegarem ao lugar sagrado, o eremita mais velho incita a todos os espectadores da encenação a um profundo momento de introspecção e contato com o mito cristológico. O aparecimento de Verônica, presente, segundo as escrituras, na ocasião da crucificação, reforça esse tom adorador. A personagem dará início a um relato devocional e emocional que também inscreve passagens bíblicas da Paixão.

*¡O, mis benditos hermanos,
qué gran lástima de ver
tan gran señor padecer
por dexar sus siervos sanos!
Pies y manos
clavado, sin merecer,
por salud de los humanos.
Su cara abofeteada
y escupido todo el gesto,
y de espinas por denuesto*

¹⁶⁸A rubrica da obra sintetiza as informações: “*Representación a la Pasión y Muerte de Nuestro Redentor* Adonde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre y Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando ya delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una muger llamada Verónica, a quien Cristo, quando le llevavan a crucificar, dexó imprimida la figura de su glorioso rostro en un paño que ella le dio para se alimpiar del sudor y sangre que iba corriendo. Va esso mesmo introduzido un Ángel que vino a contemplar en el monumento y les traxo consuelo y esperanza de la santa resureción.” [Representação da Paixão e Morte de Nosso Redentor, em que entram dois eremitas, um velho e outro jovem, conversando como Pai e Filho, a caminho do Santo Sepulcro. E estando já em frente ao monumento, uma mulher chamada Verônica veio conversar com eles, a quem Cristo, quando o levaram para crucificar, deixou a figura de seu rosto glorioso impressa em um pano que ela lhe deu para se purificar do suor e sangue que eu estava correndo. Também é apresentado um Anjo que veio contemplar o monumento e lhes trouxe consolo e esperança da santa ressurreição]. (JUAN DEL ENCINA, *op cit*; p.107).

¹⁶⁹SOT, Michel. Peregrinação. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coords.). *op. cit.*, p. 353.

¹⁷⁰“Por nós, para pagar nossos pecados”. JUAN DEL ENCINA, *op cit*; v. 10-11, p. 118.

*su cabeza coronada.
¡Qué lanzada
le dieron en la cruz puesto,
que me tiene
lastimada!
¡Mirad cómo le tratava
aquella gente cruel,
que a beber vinagre y hiel muy
crudamente le dava,
quando estava
puesto por valança y fiel,
que la redención pesava*¹⁷¹.

A partir dessa passagem, percebemos que Deus-crucificado caracteriza-se como Salvador da comunidade cristã em seu conjunto. Encina apresenta uma leitura da Paixão transpondo a imagem do Cristo a um grande senhor amoroso que padece para deixar seus servos seguros. Feitas tais assimilações, a emoção se manifesta também em atos de união e serviço entre os demais envolvidos. Isto é, por causa do amor que Cristo padeceu na cruz. Mas, também é por amor que seus servos lhe prestam homenagens e lamentos. Enquanto Verônica enxugou seu rosto ensanguentado, Pai e Filho partem numa peregrinação ao Santo Sepulcro para adorá-lo.

Revisitando e incorporando no palco do teatro tais perspectivas emocionais, Encina associou à nobreza aspectos referentes à amabilidade. Temos falado ao longo deste capítulo de ações protetivas por parte de grandes senhores que muito se assemelham a ações do Cristo Redentor da humanidade. Mas, dentro desse universo da nobreza medieval, operam-se modos bem mais sutis e pragmáticos de vivência do amor. A leitura pormenorizada da *Égloga representada en requesta de unos amores* e da *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* pode nos ajudar a esmiuçar essa questão.

A obra foi encenada no palácio de Alba de Tormes e é marcada pela presença de Mingo que está a enamorar Pascuala quando um escudeiro também encantado pela pastora corteja-a. Uma disputa lírica passa a ser travada entre os dois homens¹⁷². A rubrica feita por Juan de Encina que se segue oferece elementos para a compreensão da encenação:

Égloga representada en requesta de unos amores. Adonde se introduze una pastorcica llamada Pascuala que, yendo cantando con su ganado, entró en

¹⁷¹ “Oh, meus irmãos abençoados,/ que pena ver/ tão grande senhor sofrer/ para deixar seus servos saudáveis!/ Pés e mãos/ pregados, sem merecer,/ para a saúde humana./ Seu rosto foi bofetado/ e cuspidado todo resto,/ e de espinhos foi insultado/ sua cabeça coroada./ que lançada/ puseram-no na cruz,/ estou lastimada!/ Veja como ele o tratou/ essas pessoas cruéis/ que de beber vinagre e fel muito/ grosseiramente dava,/ quando ele foi/ posto por valência e fiel,/ que a redenção pesou” (*Ibidem*, vv. 110-115, p. 121).

¹⁷²PEREIRA, Raquel. *Op. cit.* p.163.

*la sala adonde el Duque y Duquesa estavan. Y luego después della entró un pastor, llamado Mingo, y començó a requerilla. Y estando en su requesta llegó un Escudero que, también preso de sus amores, requestándola y altercando el uno con el outro, se la sossacó y se tornó pastor por ella.*¹⁷³

É importante salientar que a luta de palavras encena as forças sociais ali envolvidas: de um lado, o pastor, rústico, envolvido com seus gados; e, de outro, o Escudero, polido, refinado e galanteador. Eis um pequeno trecho da discussão:

*Escudero – Vete conmigo, carilla
Dexa, dexa esse pastor.
Dexálo, que Dios te vala
No te pene su penar,
que no te sabe tratar
según requiere tu gala.
Mingo – Estáte queda, Pascuala,
no te engañe este traidor,
palaciego, burlador,
que ha burlado otra zagala.
Escudero – ¡Hideputa, avilanado,
grossero, lanudo, brusco!*¹⁷⁴

A figura do pastor na égloga não aparece associada à figura régia ou nobiliária. Pelo contrário, nesse momento, ele é propositalmente alocado em seu estamento e é caracterizado por sua natureza simples e humilde. São atribuídas aos rústicos vocábulos e expressões como *simple*, *hideputa*, *grossero*, *bruto* e *poco saber*. Esses aspectos, postos em cena, opunham-se a um público composto majoritariamente por cortesãos. O ideal do cavaleiro amoroso aparece, então, através da figura do Escudero que representa a nobreza. Jamyle Souza, em estudo sobre o conceito de cortesia – referente aos elementos pertencentes ao universo cortesão – e rusticidade – referente aos elementos pertencentes ao universo do campo – explica que:

[...] nem sempre a relação entre cortesia e rusticidade acontece de forma explícita no palco. Pode acontecer, também, através de duas maneiras: na primeira, o público assistente é fundamentalmente composto por cortesãos – reis, príncipes, duques e nobres, enquanto a peça é composta de personagens rústicas. O encontro, portanto, se concretiza entre palco e plateia. A segunda diz respeito à composição da personagem rústica. Nela estão imbricados

¹⁷³ “Égloga representada a pedido de alguns amores, a qual que foi apresentada uma pastora chamada Pascuala que, indo cantando com seu gado, entrou na sala onde estavam o duque e a duquesa. E, logo depois, entrou um pastor chamado Mingo e começou a querê-la. E, estando diante do pedido, chegou um Escudero que, também prisioneiro dos seus amores, pedindo-a e discutindo, persuadiu-a e tornou-se um pastor para ela. (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*, p. 161).

¹⁷⁴ Escudero []: Venha comigo, amada/ Deixe, deixe esse pastor./ Deixa que Deus cuida/ Não tenha pena/ que ele não sabe tratá-la/ conforme requer sua galania. Mingo [] Fique aqui Pascuala/ não se engane por este traidor, palaciano, zombeiteiro, que a outra moça já zombou. Escudero [] Hideputa, avilanado, grosseiro, lanoso, brusco. (*Ibidem*, vv. 63-74, pp. 163- 164).

valores cortesãos, como se fosse um espelho ao avesso, ou seja, o universo rústico é pensado a partir de uma perspectiva cortesã.¹⁷⁵

Ao fim da égloga, o Escudero ganha a disputa lírica sob a condição, apresentada por Pascuala, de tornar-se pastor. Ela assim diz: “*Miafé, de vosotros dos,/Escudero, mi señor,/ si os quereis tornar pastor,/ mucho más os quiero a vos.*”¹⁷⁶. O consentimento da personagem dura apenas até a obra seguinte, a representação *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, na qual Pascuala e Escudero deixam a vida pastoril “*qu’es muy grossera y muy mala*”¹⁷⁷ para viver uma vida “*muy polida*”¹⁷⁸ no palácio. O Escudero, chamado doravante de Gil, nome adquirido ao aceitar a vida no campo, não quer ver apenas “*Pascuala tornar en dama*”¹⁷⁹, mas também Mingo e sua esposa, Menga, supondo um desfecho a narrativa em que todos se tornam palacianos.

Há uma clara intenção por parte do dramaturgo de inscrever “o bem ao próximo” a partir da oferta dos deleites e encantos da vida palaciana. Observemos, inicialmente, a rubrica da égloga:

*Égloga representada por las mesmas personas que en la arriba van introduzidas, que son: un pastor que antes era escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo y su esposa Menga, que de nuevo aquí se introduze. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan, y Mingo, que ivacom él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar. Y después, importunado de Gil, entró y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentear al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allá prometió de no trobar más, salvo ló que sus Señorías le mandassen [...].*¹⁸⁰

A rubrica revela que os pastores Gil e Mingo entram na sala do palácio de Alba de Tormes e interagem com os duques enquanto a narrativa se descortina. Os pastores têm a intenção de entregar aos amos uma compilação de obras produzidas por Juan de Encina, a mesma que, outrora, fora prometida na *Égloga representada em la noche de la Natividad* e

¹⁷⁵ SOUZA, Jamyle. **A relação cortesania-rusticidade na cena ibérica: Juan del Encina, Lucas Fernández e Gil Vicente.** Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016, p. 47.

¹⁷⁶ “Miafé, vocês dois! / Escudero, meu senhor / se queres se tornar pastor, / muito mais o quero.” (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*; vv. 181-184, p. 168).

¹⁷⁷ “muito grosseira e muito ruim” (*Ibidem.* v. 248, p. 180).

¹⁷⁸ “muito polida” (*Ibidem.* v. 246, p. 179).

¹⁷⁹ “Pascuala tornar-se dama” (*Ibidem.* vv. 237-238, p.179).

¹⁸⁰ “Égloga representada pelas mesmas pessoas apresentadas acima, que são: um pastor que antes era escudeiro, chamado Gil, Pascuala, Mingo e sua esposa Menga. Primeiro entrou Gil na sala onde o Duque e a Duquesa estavam, e Mingo que ia com ele, ficou na porta tão espantado que não ousou entrar. E depois, importunado por Gil, entrou e, em nome de Juan de Encina, chegou a presentear o Duque e a Duquesa, seus senhores, a compilação de todas as suas obras, e lá prometeu não mais trovar, salvo seus senhores o mandassem.” (*Ibidem.* p. 171).

mencionada na introdução deste trabalho¹⁸¹. A movimentação no *espacio teatral* pode ter avançado da seguinte maneira: enquanto Gil provavelmente deu alguns passos à frente, adentrando no salão, Mingo ficou paralisado perto da porta, justificando que “*En ver ante mis amos/ me pertubo y me demudo*”¹⁸². Gil, que está mais confortável com a corte, pois já foi um escudeiro, convida-o a entrar dizendo: “*Entra ya, da cala mano*”¹⁸³.

Mingo afirma que tem vergonha de cometer alguma falha diante de tamanha “*señoranza*”, forma de tratamento do dialeto saiaçuês. A expressão, segundo o filólogo Pérez Priego, supõe a enunciação de um aspecto afetivo de valorização do senhor a partir da indicação de humildade do interlocutor¹⁸⁴. É então que Gil enaltece a figura amorosa dos duques, destacando sua indulgência e dizendo: “*No temas, pues lo mejor/ es la buena voluntad: bien sabe su magestad*”¹⁸⁵. Apesar dos pastores serem simples e humildes, Dom Fradique, estabelecendo um elo afetivo de *señoranza* com as personagens, aceita-os em sua Corte.

A associação do amor e da corte acontece através do interessante movimento por parte do dramaturgo de promover trocas constantes entre o público – essencialmente o duque e a duquesa – e as personagens. A ficcionalidade projetou-se na realidade sensível à medida que os pastores desfilam pelos corredores de Alba de Tormes profundamente conscientes do espaço no qual se desenvolve o espetáculo. A integração plena da narrativa com a corte ocorre, no entanto, quando o Pastor Mingo, em nome de Juan de Encina, presenteia os duques com a edição do *Cancionero de Juan Del Encina* com oito églogas do dramaturgo:

*Nuestramo, que os salve Dios
por muchos años y buenos!
Y a vos, nuestrama, no menos,
y juntos ambos a dos.
Miafé, vengo, juro a ños,
a traeros de buen grado
el esquilmo del ganado,
no tal qual merecéis vos.
Recebid la voluntad,
tan buena y tanta, que sobra;
los defetos de mi obra
súpalos vuestra bondad.
Siempre, siempre me mandad,
que aquesto estoy desseando.
Mi simpleza perdonad*

¹⁸¹ Vide a página 9.

¹⁸² “Ao ver meus amos/ me pertubo” (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*; vv. 15-16, p. 161).

¹⁸³ “Entre já, me dê sua mão” (*Ibidem*; vv. 44-46, p. 173).

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 148, nota 229.

¹⁸⁵ “Não temas, pois o melhor/ é a boa vontade:/ bem sabe sua magestade” (*Ibidem*, vv.69-71, p. 174).

*y a Dios, a Dios os quedad,
que me está Gil esperando*¹⁸⁶.

Pode-se observar que a sala do palácio dos duques foi apropriada no plano físico e simbólico, transversalizando ficção e realidade. Encina ressaltou, pela voz do pastor Gil, que o duque e a duquesa “*Son amos de maravilla*”¹⁸⁷, e servi-los é sempre uma grande alegria. A figura dos grandes senhores e dos súditos pressupõem um laço emocional de *senhorança*, no qual o indivíduo subordinado, mediante a proteção e serviço a um senhor, dele se tornava dependente, rendendo-lhe preito e tributo.

Há, ainda, um segundo elemento comportamental em Gil que denota a alma amorosa de um nobre. Como um cavaleiro, este se dispõe com paciência a ensinar aos simples rústicos os hábitos da vida palaciana. Assim, quando Mingo pergunta: “*¿Es muy malo de aprender?*”¹⁸⁸, Gil diz: “[...] *yo os mostraré, si quisierdes,/ las cosas que no supierdes*”¹⁸⁹. Dessa forma, no diálogo por eles tecido, há linhas que abordam o comportamento esperado por parte dos novos palacianos. Gil atenta a Mingo que:

*Mingo, pues que ya tenemos
Esta vida palanciana,
De gran voluntad y gana
a la criança nos demos.
Mucho a la virtud miremos,
huyamos de malos vicios,
empleemos los servicios
en lugar donde medremos*¹⁹⁰.

O conjunto de comportamentos elencados por Gil e apresentados ao longo deste tópico aponta para um repositório de padrões de conduta que codificavam e organizavam a vida cotidiana dos palacianos, classificando-os, distinguindo-os e, ainda, enaltecendo-os. Trata-se de um modelo de conduta amplo, no qual se associam aspectos que estão relacionados à amabilidade, à discricção e à valentia. No âmbito dos preceitos morais amorosos, emergiram, ainda, qualidades como lealdade, amizade, fidelidade e pudor, atributos valorizados e trazidos à cena. As atitudes amorosas eram como indicadores da posição social do indivíduo, embora

¹⁸⁶ “Nosso amo, que Deus te salve/ por muitos anos bons!/ E para você, nossa ama, nada menos,/ e juntos ambos a dois./ Miafé, eu venho, juro/ trazer de boa vontade/ o desperdício de gado,/ não é o que você merece./ Receba a vontade,/ tão bom e tanto, que há bastante;/ os defeitos do meu trabalho / perdoe-os com sua bondade./ Sempre, sempre me mande,/ o que estou desejando / Minha simplicidade perdoa/ e para Deus, para Deus você fica,/ aquele Gil está esperando por mim.” (*Ibidem*, vv. 81-97, pp. 174 -175).

¹⁸⁷ “São amos maravilhosos” (*Ibidem*. v. 114, p. 175).

¹⁸⁸ “É muito difícil de aprender” (*Ibidem*; vv. 324, p. 182).

¹⁸⁹ “Eu te mostrarei/ as coisas que não souberes” (*Ibidem*; vv. 327-328, p.182).

¹⁹⁰ “Mingo, pois que temos/ esta vida palaciana, de muita vontade e vitória/ para a criança nós nos entregamos./ Muito em virtude, vamos olhar,/ vamos fugir dos maus vícios,/ vamos usar os serviços e prosperaremos.” (*Ibidem*; vv. 497- 504, p. 187).

Encina atribua a todos – dos palacianos aos pastores – a capacidade de amar. Trata-se, portanto, de uma emoção que ordenava e que estruturava a interação social.

Na cena final, os rústicos pastores se convertem em refinados palacianos. Esses “pastores-palacianos” começam a exaltar o poder de transformação dos estados que é inerente ao amor, chegando ao ponto de, para finalizar a égloga, cantar um extenso villancico sobre o assunto. Toda essa exaltação, sobretudo o verso “*De todos es vencedor*”¹⁹¹ é uma recordação dos versos de *Omnia vincit Amor* das Bucólicas de Virgílio. Gil, Pascualla, Mingo e Menga, cantam para seus senhores, o duque e a duquesa de Alba de Tormes, comovidos com a graça que lhes foi ofertada por causa do amor. Eis um pequeno trecho da canção:

*Ninguno cierre las puertas,
si amor viniere a llamar
que no le a de aprovechar.
Al amor obedescamos
con muy presta voluntad
pues es de necesidad,
de fuerca virtud agamos.
El amor no resistamos
Nadie cierre a su llamar [...]*¹⁹².

Ao fim das representações, múltiplas associações e transposições, foram realizadas na sala do Palácio de Alba de Tormes. O público e o espaço foram integrados à peça. As personagens foram convertidas de simples pastores a novos membros da Casa de Alba. E mesmo o duque foi simbolicamente exaltado como um grande governante amoroso que aceita e acolhe os mais humildes. Se pensarmos nas origens simples do próprio dramaturgo – filho de um sapateiro de ofício –, podemos supor que o caráter da égloga é mesmo tendencioso e biográfico. De todo modo, o sentido do amor como um afeto que mobiliza o indivíduo a agir em prol do bem ao próximo, manteria seu significado e importância.

É possível concluir que havia no teatro castelhano um interesse pela dimensão natural e material do homem, um entusiasmo pelo mundo clássico e pela sua atmosfera bucólica. A rotina itinerante da prática pastoril, das longas jornadas de trabalho pela Península Ibérica, tomava forma em cena. Rústicos pastores poderiam desfilar nos corredores dos palácios em tramas ambientadas no interior de campos, florestas, riachos, vales e montanhas ao mesmo tempo em que viviam e abarcavam as modificações políticas dos contextos históricos.

¹⁹¹ “De todos é vencedor” (*Ibidem*; v. 485, p. 186).

¹⁹² “Ninguém feche as portas/ se o amor vem chama/ e não venha tirar proveito/ Nós obedecemos ao amor/ com muita vontade/ porque é necessário/ forte virtude ganhamos/ Nós não resistimos/ Ninguém nega seu chamado” (*Ibidem*; vv. 513-521, p. 187-188).

CAPÍTULO III: AFETIVIDADE E RELAÇÕES DE PODER EM CENA

Como apontam autores como Charlotte Stern, Pérez Priego e Álvaro Bustos, as églogas políticas dramáticas castelhanas constituem-se como uma categoria de peças que colocaram em cena acontecimentos políticos do reino, associando elementos do universo pastoril aos elementos do poder ibérico. Nelas, reis e grandes senhores aparecem frequentemente como singulares pastores cuja função é, sobretudo, a de salvaguardar o reino. Os súditos e tropas da monarquia, por sua vez, transformam-se em rebanhos prontos para enfrentamentos¹⁹³. Os aspectos emocionais dessa filiação, no entanto, não são mencionados, apesar de corresponderem a um campo de interação político que condicionava o posicionamento dos reis e titulares na gestão do reino.

Ao trazer para o palco do teatro a afetividade, elemento essencial para a criação de laços societários e de formas de normatização do cotidiano, dramaturgos à serviço das Cortes ibéricas contribuíram para a integração do grupo dominante e para a legitimação da ordem política estabelecida. No bojo da ideologia aristocrática, abundavam redes de solidariedade clientelar inspiradas nos deveres e nos direitos inerentes ao amor e à amizade. A visão mais complexa e histórica do poder nos permite contemplar atitudes emocionais da nobreza e da realeza a partir da existência de um princípio de unidade política – a monarquia, o reino – e de como esse princípio governava em um universo de poderes políticos que gozavam de autonomia relativa. Convém ressaltar que:

a lógica de pertença ao corpo explica-se em chave coletiva pelos laços pessoais de dependência e de fidelidades, o que conforma em boa medida a moral política. Nessa perspectiva, a lei do monarca, a depender das circunstâncias, era pesada junto com outros imperativos que vinculavam e obrigavam as pessoas em sociedade. Uma vez mais, os arquivos são fartos de situações nas quais os argumentos para não cumprir a lei do monarca baseiam-se nos deveres que os súditos alegam ter contraído e que têm precedência na hierarquia moral diante dos desejos da coro.¹⁹⁴

Nas églogas dramáticas castelhanas, a prova do amor e da amizade, existentes ou não entre as autoridades políticas, expressava-se, notadamente, através de palavras e gestos que denotam cooperação militar. O ato envolvia uma troca constante de serviços e de dádivas, comprovações públicas de afetividade entre os indivíduos envolvidos. Nas páginas que

¹⁹³ Convém ressaltar, no caso de Álvaro Bustos, que há, ainda, uma tendência de discurso pacifista em torno dos conflitos, o que poderia relacionar-se à visão de que o estado de guerra não corresponderia ao ideal cristão de harmonia. (STERN, Charlotte. *op. cit.*; p. 323. PÉREZ PRIEGO, Miguel. *op. cit.*; pp. 41-42. BUSTOS TAULER, Álvaro. *op. cit.*; pp. 26-27).

¹⁹⁴ COELHO, Maria. *op. cit.* p. 46.

seguem, analisamos como os elementos evocados nas églogas de Juan de Encina e de Francisco Madrid – o pastor em seu ambiente natural, a associação dessa figura não só à nobreza, como também à realeza, e os acontecimentos políticos que envolvem o início das Guerras Italianas – conjugaram-se em emoções, produzindo uma visão de mundo que se pretende hegemônica.

3.1 Laços Afetivos como Recursos de Articulação Política

Dramaturgos como Juan de Encina e Francisco de Madrid se valeram com certa frequência de fatores emocionais para justificar o posicionamento político dos seus mecenas ou homenageados. Na *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* e na *Égloga*, obras que abordam episódios históricos conflituosos entre os reinos de Aragão, Castela e França, observa-se um apelo à mobilização por parte da nobreza e da realeza. Apesar das personagens ibéricas serem idealizadas como forças indispensáveis para promoção do bem-estar da sociedade¹⁹⁵, as encenações revelam-nos um “jogo do poder”, no qual as emoções foram apropriadas, manipuladas e relidas, formando aliados e inimigos conforme o interesse das partes envolvidas.

Devemos definir previamente o que a ordem dos afetos, notadamente o amor e a amizade, significava no cerco político ibérico. Pedro Cardim, em seus estudos sobre Portugal no século XVIII, explicou que o afeto unia o grupo dirigente, conferindo-lhe coesão. O ato de estabelecer um laço afetivo no domínio da política equivalia a ativar princípios decorrentes do conceito de amor pelo próximo semelhante àqueles que temos vindo a descrever ao longo da pesquisa¹⁹⁶. Tais princípios deveriam traduzir-se em trocas e em gestos exteriores que

¹⁹⁵ “Segundo o historiador Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, os conflitos que tomaram a Península Itálica não se limitaram a um confronto militar entre a monarquia francesa e hispânica, mas também numa luta na esfera do imaginário político e sagrado pela primazia simbólica na Cristandade. Esse trabalho foi realizado por intelectuais, eclesiásticos e agentes de vários tipos que se beneficiaram das ligações entre a corte hispânica e a Cúria de Alexandre VI.” CORDOBA MIRALLES, Álvaro Fernández de. El “Rey Católico” de las primeras guerras de Italia. Imagen de Fernando II de Aragón y V de Castilla entre la expectación profética y la tensión internacional (1493-1499). **Medievalismo**: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales. [s.l.]: Sociedad Española de Estudios Medievales, n. 25, 2015. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47361>. Acesso em 25 mai. 2020.

¹⁹⁶ “No que toca à benevolência, o Cristianismo aprofundou as razões da amizade aristotélica, estoíca e ciceroniana. A palavra «amizade» foi escolhida para designar a relação entre Jesus e os seus discípulos, e o texto bíblico por diversas vezes testemunha tal escolha, sobretudo o Evangelho de São João. A fidelidade – bem como outros atributos do amor e da amizade, como a confiança, a partilha material, a liberalidade, a memória e a gratidão – também adquiriu uma forte ressonância cristã, passando a denotar a esperança e a entrega total da alma dos fiéis, que contavam completamente com Deus e com o seu amor. De acordo com os principais autores cristãos, era precisamente essa memória, essa lembrança do amor de Deus que impelia as pessoas a amar o próximo, pois ao amar o amigo estavam a amar a sua própria perfeição e também a pessoa divina. A caridade

renovavam esse vínculo, sendo lidos como a manifestação pública da lealdade e fidelidade que os unia.

E as relações afectivas estabelecidas nessa sociedade organicamente estruturada podiam assumir formas diversas, como o apadrinhamento, o clientelismo, o compadrio, o companheirismo militar, a confraria, etc., podendo, até, em alguns casos, gerar laços mais poderosos do que os laços familiares. [...] Era o afecto que estava por detrás da celebrada entreaajuda e liberalidade nobiliárquica, esse «dar de bom coração...», esse «mouimento de animo, que approua, & faz liuresdadiuas sem esperança de satisfaçam, ou paga...» que era típico do nobre, sinal de distinção social e, também, um dos atributos centrais da sua identidade corporativa¹⁹⁷.

Dentre os sinais públicos de afeto no contexto de Castela do século XV, destacam-se aqueles que diziam respeito à fidelidade no âmbito da guerra. A ideia tem forte correspondência com o conceito de amizade (*amicitia*) que remonta à política romana. Os clientes e aliados do estado romano eram chamados “amigos do povo romano” (*amici populi Romani*) e listados na “mesa dos amigos” (*tabula amicorum*). De acordo com Nagy e Boquet, no quadro medieval, a amizade era uma relação igualitária que poderia abranger parentes favorecidos, bem como os indivíduos próximos. O vínculo pressupunha que alguém pudesse ser chamado para a ajuda militar, formando um bloco em caso de divisão, de inimidade ou de faide¹⁹⁸.

O interesse dos grandes de Castela de constituir e de consolidar a própria autoridade passava, assim, pelos aspectos relacionais e comportamentais com seus pares. Em caso de um conflito por territórios com outros grandes senhores, por exemplo, seria de grande valia contar com um “amigo” para compor uma guarnição. Tendo em vista que analisamos peças teatrais

constituía, afinal, a leitura cristã da amizade «pagã», e figurava entre as «virtudes teologais», juntamente com a fé e a esperança.” (CARDIM, Pedro. *Op. cit.*, p. 25).

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp.40-41.

¹⁹⁸“*Amicitia, a freely chosen and egalitarian relationship of reciprocal support, could encompass one’s favoured relatives as well as individuals beyond one’s kin: it was the keystone of the Frankish socio-affective edifice. Often, it reinforced the natural and more practical bonds of familiaritas and propinquititas (familiarity and proximity): the reality of being together nurtured benevolence. Friendship helped to cement the personal links begun and experienced in proximity. Aimed at stabilizing and providing a framework for a fluid society, it engaged entire families, including those on the path towards war. Contracted voluntarily by free men, the bond of friendship indeed presupposed that one could be called upon for military aid. The entire clan or kin group had to form a bloc in the event of division, enmity, or faide (feud), just as when celebrating a marriage. Friendship thus had both collective implications and a strong political and military tenor; these traits explain the importance of displays – accompanied by affectionate words – of giving or abandoning oneself and of peaceful intent. All these gestures underlined the honour which such a bond brought to the person who undertook it. It was confirmed at special occasions, such as banquets, where gifts of friendship were exchanged, as well as consultations, where the lord addressed himself to and relied upon his familia. Political engagement and public demonstration together built the social and affective bond of friendship: it reinforced kinship and political alliance in a concrete manner – daily, material, and emotional – without requiring the subordinating bond of fealty.*” (BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. *Op cit.*, p. 52.).

escritas por artífices do poder, certamente conhecedores dessa tradição, é comum encontrarmos, nas églogas político-dramáticas, expressões e gestos emocionais que fazem referência a relações de propinquidade no campo militar. Cabe-nos averiguar esses arranjos, iluminando, quando possível, a dimensão espetacular do teatro.

Tomemos inicialmente para análise a dramaturgia enciniana. Em 1493, o diretor de espetáculos apresentou a *Égloga representada em la noche postrera de Carnal* no Palácio de Alba de Tormes¹⁹⁹. A trama é marcada por questões diplomáticas e militares em torno da fronteira do reino da França, onde havia a iminência de um conflito militar pelos condados de Rossilhão e da Sardenha. Como aconteceu em Granada e, posteriormente, em Navarra, Fernando planejava ter o apoio de seu primo, o segundo Duque de Alba de Tormes, Fadrique Álvarez de Toledo, liderando o exército real²⁰⁰. Encina faz referência a esses acontecimentos na égloga, e a rubrica indica inicialmente:

*Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dizen de Antruejo o Carnestollendas; adonde se introduzen quatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonava que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz; y en fin vino Lloriente que les ayudó a cantar*²⁰¹.

Convém ressaltar que a peça apresenta uma estrutura seriada. Trata-se, na verdade, de uma preparação para outra representação, a *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*²⁰². Os personagens Beneito, Bras, Pedruelo e Lloriente comem, bebem e cantam

¹⁹⁹A precisão cronológica das oito primeiras églogas dramáticas encinianas é alvo de debates e estudos revisionistas. Moratín, no século XIX, foi o primeiro a tentar estabelecer uma datação para as peças e defendeu que a *Égloga representada en la noche postrera de Carnal* foi realizada em 1495. E. Cotare, em 1928, disse que a égloga ocorreu em 1494. Já Caso González, no ano de 1953, defendeu que esta foi apresentada em 1496. Ao hispanista estadunidense H. W. Sullivan, em 1977, é atribuída uma das últimas revisões sobre a cronologia do teatro enciniano. Segundo o especialista, a encenação ocorreu em março de 1496. Baseamo-nos na análise de dados feita pelo professor J. C. Temprano, em 1975, que, partindo das alusões a acontecimentos históricos presentes nos escritos, situa a égloga em fevereiro de 1493. (Cf. FRAMIÑAN DE MIGUEL, María Jesús. Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión. **Cuadernos de Investigación Filológica**. V.12, 1987, p. 101-116. Disponível em: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2128>. Acesso em 19 mar. 2020).

²⁰⁰ BUSTOS TAULER, Álvaro. *op. cit*; p. 16.

²⁰¹“Égloga representada na última noite de Carnaval, que chamam de “Antruejo” ou “Carnestollendas”; onde quatro pastores chamados Beneito e Bras, Pedruelo e Lloriente são apresentados. Primeiro Beneito entrou na sala onde o Duque e a Duquesa estavam e começou a lamentar-se porque sonhou que o Duque, seu senhor, iria partir para a guerra na França. Logo atrás dele entrou aquele que chamavam de Bras, perguntando-lhe a causa de sua dor. E depois chamaram Pedruelo, o qual deu-lhes notícias de paz; e finalmente veio Lloriente que os ajudou a cantar”. (JUAN DEL ENCINA. *Op. cit*; p. 139).

²⁰²A obra segue a tradição dos textos literários da batalha de “*Don Carnal y Doña Cauresma*”, nos quais é apresentado o contraste entre os prazeres carnais e a observância religiosa. Eis a rubrica da peça: “*Égloga Representada la mesma noche de Anturejo o Carnestollendas. Adonde se introduzen los mesmos pastores de*

enquanto esperam o início da Quaresma. Na noite de Antruejo, terça-feira de Carnaval, era costume haver diversas festividades. Conforme indicam os versos “*nuestros amos ya han cenado*”²⁰³, um banquete foi realizado no palácio de Alba de Tormes. E, ao som dos *maçuelos*, instrumento tocado após o ofício da tarde durante os últimos dias da Semana Santa²⁰⁴, anunciava-se que a época de prazeres daria lugar ao período marcado por práticas de penitência.

Nesse contexto de alegrias ou *gasarajos* que se transforma em renúncia e introspecção, Encina introduz o assunto de natureza bélica, integrando a ordem política aos costumes da Corte, demonstrando, assim, mais uma vez, a linha tênue que separa a ficcionalidade e a realidade em seu teatro.

A contenda entre os reinos de Aragão, Castela e França é apresentada ao público através dos pastores que vagam pela sala do palácio. Beneito entra no espaço teatral lamuriando a partida de seu senhor para o reino da França²⁰⁵. Logo, ele encontra Bras e, juntos, desvelam minudências sobre os preparativos do duque para guerra²⁰⁶. Os fatos

arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, que ya avía cenado, entró diciendo «¡Carnal fuera!». Mas importunado de Beneito, tornó otra vez a cenar con él. Y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho placer, dieron fin a su festejar”. [Égloga Representada na mesma noite de Anturejo ou Carnestollendas, onde estam os mesmos pastores de cima, chamados Beneito e Brás, Lloriente e Pedruelo. E primeiro, Beneito, entrou na sala onde estavam o duque e a duquesa, e estendeu-se no chão, em grande repouso, começou a jantar; Brás, que já tinha jantado, entrou dizendo «Fora Carnal!». Mas, incomodado com Beneito, voltou a jantar com ele. E enquanto jantavam e conversavam sobre a chegada da Quaresma, entram Lloriente e Pedruelo, e os quatro juntos, comendo e cantando com grande prazer, terminaram a festa]. (*Ibidem*, p. 151).

²⁰³ “Nossos amos já cearam”. (*Ibidem*, v. 31, p. 153).

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 146, nota 183.

²⁰⁵ “Beneito [] ¡O, triste de mí, cuitado, / lazerado! / Nora mala acá nació. / ¿Qué será, triste de mí, / desdichado? / Ya no ay huzia, mal pecado.” [Beneito [] Ah, triste de mim, coitado, / lazerado! / Péssima hora que nasci aqui. / O que será de mim, triste, / miserável? / Não há mais fé, pecado mau.] (*Ibidem*, vv. 1-6, p. 139)

²⁰⁶ “Bras [] ¡A! Beneito del Collado, / ¿dónde vas? / Beneito [] / Miafé, miafé, miafé, Bras, / de muerte voy debrocado. / Bras [] ¿Debrocado ya, mortal? / Beneito [] Y aun bien tal. / Bras [] En mal ora y en mal punto, / dome a Dios, / que estás defunto. Beneito [] ¡Ay, zagal, / no sabes aún bien mi mal! / Bras [] / Tu gesta / bien da señal / de muy malo. / Beneito [] Ya más seco estoy que un palo, / qu'es mi mal muy desigual. / Bras [] Y de qué se te achacó? / Beneito [] No faltó: de cuidado, grima y cordojo. / Bras [] Asmo que deve ser ojo. / Beneito [] Miafé, no, / desse mal no peço yo. / Bras [] ¿Desde cuándo te tomo / tu accidente? / Beneito [] Desde que primeramente / una nueva se sonó. / Y tal nueva de sentir es morir. / Yo siempre llanteo y cramo, / que se suena que nuestramo, / sin mentir, / se quiere a las Francias ir. / Bras [] Esso yo lo oí dezir / por muy cierto, / antes mucho que mes muerto / y que al março ha de partir.” [Bras [] Ó! Beneito de Collado, / aonde você vai? / Beneito [] Miafé, miafé, miafé, Bras, / estou atormentado. / Bras [] Atormentado já, mortal? / Beneito [] É mesmo assim. / Bras [] Numa hora ruim e em um ponto ruim, / Deus manso, / está morto. Beneito [] Ai, rapaz! / Não sabes ainda meu mal. / Bras [] Seu semblante dá sinal / de estar muito mal / Beneito [] Eu já estou mais seco que um pau, / qual é a minha doença desproporcional. / Bras [] E de que você foi? / Beneito [] Não faltou: de cuidado e angustia. / Brás [] Então deve ser olho. / Beneito [] Miafé, não, / desse mal não fui pego. / Brás [] Desde quando te tomou / seu acidente? / Beneito [] Desde a primeira vez / que sonhei com uma novidade. / E essas notícias são de morrer. / Eu lamento e clamo sempre, / pois sonhei que nosso amo, / sem mentir, / quer ir para

históricos apontam, no entanto, para uma intervenção no conflito com a assinatura de tratado de Barcelona em de janeiro de 1493²⁰⁷. Pedruelo aparece em cena para anunciar as *nuevas* de paz que correm pela aldeia de Alba de Tormes²⁰⁸. Os pastores encerram a encenação com um villancico no qual ressaltam a soberania do reino Castela frente ao reino da França, bem como as habilidades de guerreiro de Dom Fadrique.²⁰⁹

Pode-se contar três momentos em Encina fomentou a integração do grupo dominante associando guerra e afeto para constituição do poder. No primeiro, Dom Fadrique se aproxima da condição de um vassalo e de um exímio guerreiro, que tinha por obrigação manter-se fiel ao seu soberano e, mais do isso, deveria promover o seu bem por meio da colaboração

a França./ Bras [] Foi o que ouvi dizer/ é bem certo/ antes do mês morto/ e que em março há de partir]. (*Ibidem*, vv. 7- 40, p. 141).

²⁰⁷BUSTOS TAULER, Álvaro. *op. cit.*; p. 16.

²⁰⁸ “Beneito [] Ven, Pedruelo, ven acá./ Pedruelo [] Ya vo, ya./ Beneito [] Assí te veas llogrado./ Pues que vienes del mercado./ tú me dade las nuevas que ay allá./ Pedruelo [] Miafé, dicen que estará./ si a Dios praz./ ya Castilla y Francia en paz./ que ninguna guerra avrá./ Beneito [] ¿No avrá guerra? Di, moçuelo./ di, Pedruelo./ Pedruelo [] No, que ya Dios anda en médio/ y Él quiere embiar remédio/ desde el cielo./ No tengas ningún recelo./ toma, toma gran Consuelo/ que te prega. Beneito [] Yo te mando una borrega/ de las que andan al majuelo./ Pues me das nueva tan buena./ por estrena/ te la mando, si no mientes./ Pedruelo [] Dízenlo todas las gentes. Ya se suena./ toda la villa está llena. Beneito [] Hasme dado buena cena./ Buenos ramos/ avremos con nuestros amos./ si Dios las pazes ordena./ Pedruelo [] Yo lo doy por ordenado./ Dios loado. ¡Loado sea Jesús!./ Beneito [] Ruega, ruégaselo tu/ con cuidado./ que eres zagal sin pecado./ da cramor acelerado con hemencia. Pedruelo [] ¡O, Señor, por tu cremencia./ danos tiempo paziguado!” [Beneito [] Venha cá Pedruelo./ Pedruelo [] Já vou já./ Beneito [] você vem do mercado./ me conte/ as novidade que vem de lá./ Pedruelo [] Miafé, dizem que estará, se Deus permitir/ Castela e França em paz/ nenhuma guerra haverá./ Beneito [] Vem, Pedruelo, vem aqui./ Pedruelo/ Beneito [] Não vai ter guerra? Diz, jovem./ diz, Pedruelo./ Pedruelo [] Não, Deus já está no meio/ e Ele quer mandar remédio/ do céu./ Não tenhas receio./ toma, toma grande consolação/ que pede./ Beneito [] Te mandando uma ovelha/ daquelas que vão ao espinheiro./ Pois você me dá uma notícia tão boa./ dádiva./ que eu a mando pra você, se você não estiver mentindo./ Pedruelo [] Fala pra todo mundo./ Já soa./ a aldeia inteira está cheia./ Beneito [] Você me deu um bom jantar./ Bons buquês/ vamos nos divertir com nossos mestres./ se Deus mandar a paz./ Pedruelo [] Eu tomo como certo./ Louvado seja Deus./ Louvado seja Jesus!./ Beneito [] Reze, implore/ com cuidado./ você é um menino sem pecado./ ele dá cramor acelerado com veemência. Pedruelo [] Oh, Senhor, pela tua fé./ dá-nos tempo em paz!] (JUAN DEL ENCINA. *op. cit.*; vv. 191-228, p. 146-147).

²⁰⁹ Por fim, Juan de Encina, orador da ideologia que emanada da Corte Real, abordou a defesa dos interesses aragoneses e castelhanos, mas também certa relutância no que concerne a confrontos entre reinos cristãos. Cumpre lembrar que a Rainha Católica se manteve firme contra a guerra desde 1480, reorientando a política exterior de Fernando para articulações de caráter mais diplomático. Os pastores Bras, Beneito e Pedruelo ressaltam que a guerra era algo necessário em termos puramente defensivos ao mesmo tempo em que versam sobre suas expectativas de paz: “Roguemos a Dios por paz./ Pues que dÉl solo se espera./ qu’Él es la paz verdadera/ El vino desd’ el cielo/ a ser la paz en la tierra./ él quiera ser desta guerra/ nuestra paz en este suelo./ él nos dé paz y consuelo./ pues que dél solo se espera./ qu’ él es la paz verdadera/ Mucha paz nos quiera dar/ el que a los cielos da gloria./ él nos quiera dar vitoria/ si es forçado guerrear./ mas si se puede escusar/ dénos paz muy plazentera./ qu’ él es la paz verdadera./ Si guerras forçadas son./ Él nos dé tanta ganância/ que a la flor de lis de Francia/ la vença nuestro león./ mas, por justa petición/ pidámos le paz entera./ qu’ el es la paz verdadera. [Rezemos a Deus pela paz./ Pois só Dele se espera./ que Ele seja a verdadeira paz/ Ele veio do céu/ para ser a paz na terra./ ele quer estar nesta guerra/ a nossa paz nesta terra, / ele nos dá paz e consolação, / bem, nós só esperamos dele, / ele é a verdadeira paz / muita paz quer nos dar/ aquele que dá glória aos céus./ ele quer nos dar a vitória/ se for forçada a guerra./ mas se pode ser desculpado/ dá-nos uma paz muito agradável./ que ele é a verdadeira paz./ Se as guerras são forçadas./ Ele nos dá tanto ganho/ que a flor de lis da França/ é derrotada por nosso leão; / mas, por justo pedido / peçamos-lhe toda a paz./ pois ele é a verdadeira paz.] (*Ibidem*, vv. 241-264, p. 148-149).

militar²¹⁰. Com efeito, os Álvarez de Toledo cresceram apoiados e apoiando a dinastia Trastâmara em uma rede complexa na qual os componentes, sobretudo aqueles que eram os mais “amados” do rei, isto é, os que o melhor o prestava submissão e respeito, desfrutaram de uma série de benesses. A obrigação militar, importante instrumento para a obtenção de poder e prestígio em Castela, era um fator determinante, descortinando formalidades e precedências para os envolvidos, como se pode observar no trecho abaixo:

***Beneito** – Tan deslumbrado te veo
que me pones gran quebranto.
Bras – ¡O, cuán desalmado sos!
Roguemos por él a Dios
de contino,
porque lleve buen camino.
Quédome a Dios, que magino,
si él va allá,
que muy gran vitoria avrá,
qu'es muy diestro y de gran tino.
Beneito – Esso yo te lo seguro
y aun te juro,
donde fuere su pendón,
que no falte corazón
huerte y duro,
qu'el es fortaleza y muro²¹¹.*

É interessante notar que Beneito se diz preocupado com a guerra, mostrando-se desassossegado com a possibilidade disso findar a estadia do seu senhor em Alba de Tormes. Ao tomar conhecimento do motivo de tamanha aflição, o pastor Bras faz uma crítica a personagem. Para ele, Beneito precisava compreender que Dom Fradique estava seguindo um caminho bom, isto é, virtuoso. O pendão, estandarte que vai à frente das tropas (símbolo

²¹⁰“Apesar da relação de poder, havia obrigações recíprocas entre o vassalo e o senhor. No caso do vassalo em relação ao seu senhor, devem ser considerados dois pontos: a submissão e o respeito. Além disso, o vassalo tinha que ser fiel e dar conselho e ajuda. A fidelidade era compreendida como sendo o compromisso do vassalo de não fazer qualquer mal ao seu senhor. No entanto, isso não era suficiente, pois ele era obrigado a promover o bem o seu senhor. A ajuda, o *auxilium*, era a principal razão de existir do contrato vassálico, ou seja, a prestação de ajuda militar ao senhor. O *auxilium*, a ajuda, também consistia em uma colaboração material que, na maioria das vezes, era em dinheiro. No caso de ajuda militar, o vassalo poderia ser requisitado para acompanhar o seu senhor através da cavalgada, ou seja, escoltá-lo. Poderia ser chamado para formar uma *hoste* e, nesse caso, ter que participar de uma guerra propriamente dita. E, por fim, poderia ser conclamado a servir como *guarda* em um determinado castelo do seu senhor”.ALMEIDA, Ana Carolina; AMARAL, Clinio. Ordem senhorial e crescimento feudal. In: AMARAL, Clinio; BARROS, José D’Assunção; BERRIEL, Marcelo; CALDAS, Marcos; COSER, Miriam; LOBIANCO, Luís Eduardo; SANCOVSKY, Renata; SILVA, Rosana. (Org.). **Representações poder e práticas discursivas**. Rio de Janeiro: Imprensa Universitária EDUR, v. 1, 2010, p. 19.

²¹¹ Beneito [] Vejo você tão deslumbrado/ e me puseste diante de uma grande perda./ Bras [] Ah, como você é sem coração!/ Vamos orar por ele a Deus/ continuamente,/ porque está no caminho certo./ Fico com Deus, que maravilha,/ se ele for lá/ que grande vitória pela frente,/ qu'es muito hábil e de grande afinação./ Beneito []: É disso que tenho a certeza/ e até te juro,/ onde vai a sua bandeira,/ que não lhe falte coração forte e duro/ que é fortaleza e muralha.] (JUAN DEL ENCINA. *op. cit*; vv. 91-106, p. 143).

político) é indissociável do coração (símbolo de afeto). A fala de Bras acaba ressaltando a essencialidade dos laços emotivos na política, uma vez que não poderiam ser evitados, tampouco lamentados. Era, portanto, coerente e louvável o duque ir à guerra.

A partir disso, através da voz da personagem Bras, duas interessantes transposições se processam concomitantemente na cena teatral: a imagem dos súditos que compõem a tropa do duque se conjuga a imagem de um rebanho e, por conseguinte, a imagem de Dom Fadrique se associa à figura de um pastor que os conduz rumo à vitória. É nesse instante também que Encina sublinhou um perfil moral e amoroso para o chefe da Casa de Alba de Tormes, cujo afeto se direcionava para a proteção dos súditos e para o bem do reino. O duque, portador de tamanha fortuna, causaria a França muitos danos:

*Bras – Y aun con esso no me curo
que se vaya
donde gran vitoria traya
por su gran esfuerço puro.
Y aun, ahotas, qu'él concierte
de tal suerte
la agente de su rebãno
que Francias haga daño,
donde acierte
no es menester otra muerte.*²¹²

Na sequência da cena, o pastor revela a Beneito, finalmente, que a partida do seu amo ocorre por conta dos laços emocionais que o ligavam a Fernando. Assim, ele nos diz que: *Tiene gran cariño al rey/ y el rey le quiere muy huerte./ Y por él se nos destierra*²¹³. Declarando o partidarismo da Casa de Alba de Tormes aos Reis Católicos, a prática cênica concorre para o reforço da afetividade e da situação de reciprocidade entre as duas partes envolvidas. A enunciação dos vínculos afetivos tinha o intuito, ainda, de sublinhar a posição de Dom Fadrique nessa sociedade.

Tal como Juan de Encina, Francisco de Madrid oferece em sua obra elementos que evidenciam as relações afetivas entre poderes do Medievo. A *Égloga* começa no momento histórico em que termina a *Égloga representada em la noche postrera de Carnal*, isto é, próximo ao dia 19 de janeiro de 1493. No ano seguinte, à representação enciniana, terá vez a ocupação francesa em Nápoles; e, em 1495, as tropas castelhanas lideradas por Gonzalo

²¹²Brás [] E mesmo assim não estou curado/ deixe-o ir/ onde ele trouxe grande vitória/ por seu grande esforço puro./ E mesmo agora, que ele arranje/ de tal maneira/ o agente de seu rebanho/ que Frances faz mal,/ onde consegue/ não é necessária outra morte (Ibidem, vv. p

²¹³ “Tem grande afeto pelo rei/ e o rei o ama muito./ Por ele nos abandona/ para ir à guerra.” (Ibidem, vv. 108-112, p. 143-144).

Fernández de Córdoba lutarão contra o exército de Carlos VIII. Os conflitos e discussões que permeiam a Batalha de Fornovo, travada em seis de julho daquele ano no sudoeste de Parma, são o pano de fundo da narrativa de Madrid:

*Égloga hecha por Francisco de Madrid, en la qual se introducen tres pastores: uno llamado Euandro, que publica e introduçe la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del Rey de França Carlos, que quiere perturbar la paz que Euandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el Rey Don Fernando de Castilla, llamado el Cathólico, que también quiere romper la guerra con el Rey de França llamado Peligro. Y razonan muchas cosas y en fin de la obra va una canzión*²¹⁴.

A obra pode ser dividida em cinco momentos cênicos segundo seus editores. Na primeira, um pastor chamado Euandro entoa versos sobre a chegada do “Século do Ouro”; época de paz entre os reinos. No segundo, entra em cena o pastor Peligro, aludindo a Carlos VIII, que ameaça romper a harmonia. Euandro discute com Peligro sobre seus planos bélicos e tenta dissuadi-lo; mas tudo é em vão. No terceiro, Euandro se dirige a alguns pastores para que se protejam de Peligro, buscando se aliarem ao Papa Alexandre VI e a Fortunado, o rei Fernando. No quarto, Euandro encontra Fortunado; e, enquanto conversam, anunciam ao público as *nuevas* em torno das ações de Peligro. No quinto, por fim, Euandro lança uma depreciação contra o mundo e a guerra. A peça termina com uma canção²¹⁵.

Do diálogo entre as personagens, cumpre-nos destacar os aspectos que dão luz aos laços políticos e afetivos. Francisco de Madrid explora os conceitos de amor e de amizade como categorias vinculadas às formalidades do campo de interação política, mas de forma mais circunstancial do que Encina. Nas sequências textuais e cênicas, ora alguns personagens são amigos, ora são inimigos. Tudo dependerá do contexto. Convém ressaltar também que a relação entre a realeza e a nobreza é a nossa prioridade, mas não se pode simplesmente desconsiderar a existência de outras forças que se inscreveram no conflito e que foram muito importantes para o seu desdobramento. Este é o caso dos vínculos estabelecidos entre os reis Fernando e Carlos VIII, bem como destes com o Pontífice, Alexandre VI.

Inicia-se a representação. Em um monólogo, o pastor Euandro anuncia com alegria que a sociedade vivia um tempo suave e sereno, pois não se encontrava ameaçada pela

²¹⁴ “Égloga feita por Francisco de Madrid, na qual se introduzem três pastores: um chamado Euandro, que publica e introduz a Paz, outro chamado Peligro, que representa a pessoa do Rei da França, Carlos, que deseja perturbar a paz publicada por Euandro; outro chamado Fortunado, cuja pessoa representa o rei Dom Fernando de Castela, chamado o Católico, que também quer romper a guerra com o Rei da França chamado Peligro. Eles conversam muitas coisas e, ao fim da obra, há uma canção” (FRANCISCO DEL MADRID. *op. cit.*:p. 48).

²¹⁵ *Ibidem*,p. 43.

discórdia e pelas disputas entre os chefes de grandes estados. Eis um trecho de sua explanação para o público:

*¡O tiempo süaue, dulce y sereno,
que a fiestas conuidas las humanas mientes!
O Paz, sosegada! [O ricosbiuientes
que alegres gozamos de siglo tan bueno!
¡O Príncipes grandes, de vuestros estados
gustad ora el fructo biuiendo sin saña!
¡O pobres pastores, en vuestra cabana
contentos estad con vuetros cayados!
Dexad los cayados, las hondas y perros;
conradchirunbelas, gaita y caramillo; [...].²¹⁶*

O pastor, no entanto, é surpreendido pela chegada de Carlos VIII, sob a máscara do pastor Peligro. Ele discorre sobre os planos de invasão à Nápoles. Utilizando-se de metáforas, o rei/pastor converte suas tropas em ovelhas e, em seguida, exalta sua força bélica dizendo: “[...] *seyendo de ouejas y hato tan rico,/ que aunque me veis de cuerpo tan chico,/ yo mando la tierra y mando la mar?*”²¹⁷. Peligro também entoará versos sobre os laços afetivos que mantém com grandes autoridades do mundo cristão: o duque de Milão, Ludovico Storza, o papa e o próprio rei Fernando, forças que, em suma, representam uma intervenção em espaços precisos para consolidação dos intentos do monarca.

É interessante observarmos nesse momento cênico a inscrição de um comportamento repreensivo no que se refere ao uso das emoções. Euandro, entendendo as aspirações expansionistas de Peligro, explica-lhe que a amizade e o amor pressupõem o sentimento de benquerença, resultando em atos altruístas. Era como se houvesse uma forma adequada de amar e de ter amizade por alguém. Peligro, com seu comportamento nada virtuoso, não se enquadrava nesse modelo. Por sua vez, como veremos no decorrer da obra, a forma ideal de vivenciar o amor é apresentada por Fortunado, simbolizando, não só a postura do Rei Católico, mas também da Coroa castelhano-aragonesa.

Por ter ações de fins particulares, o rei/pastor Peligro contrastava com o princípio do amor como benquerença. A primeira repreensão feita por Euandro ocorre no momento em que ele se recusa a cumprimentar Peligro quando este lhe estende a mão:

²¹⁶“Ó clima ameno, doce e sereno/ festas contínuas/ Ó calma Paz! [Ó ricos vivientes/ Quão felizes desfrutamos de um século tão bom!/ Ó grandes príncipes, de seus estados/ Prove a fruta agora, vivendo sem maldade! Ó pobres pastores, em sua *cabaña*/ Seja feliz com seus cajados!/ Larguem seus cajados, suas fundas e seus cães;/ compre churumbelas, gaitas de foles e flauta;/. (*Ibidem*, vv. 1-10 ; p .48-49)

²¹⁷“[...] sendo meu rebanho e pastos tão ricos/ ainda que eu tenha um corpo tão pequeno/ mando na terra e mando no mar?” (*Ibidem*, vv. 33-36; p. 50).

*Paz sea contigo, Peligro,
y si quieres tocarme la mano,
que bien me conoces,
espera do huyes y no te alvoroçes,
no pienses que bine a estoruar tus placeres.*²¹⁸

O texto dramático ganha uma fluidez *performática* na medida em que os intérpretes fazem uso das mãos. Estendê-las e apertá-las implica em uma postura de envolvimento e consentimento em relação ao objetivo de Peligro, algo que Euandro deixa claro que abomina. O segundo momento de repreensão, no trecho destacado abaixo, traz uma denúncia de Euandro sobre as convicções de Peligro:

Euandro – *Repugna, Peligro, la tal condición
hazer amistad la cabra y cuchillo. [A veces la
cabra bala por el cuchillo que la mata.]
Mili vezes te he uisto llamarte carrillo
de muchos, y al fin seguir tu opinión.
Ya no eres creído en burlas ni en veras;
porende, no creas, que abrás desconsuelo,
que burlas a todos bien como moçuelo,
y ban conociendo tus artes mañeras.
Peligro – *Déxate desso, que tengo las mientes
tan huertes y hirmes en est lo que digo,
que quien me da enpacho será mi enemigo.*²¹⁹*

É possível observar também que se converte em inimigo de Peligro aquele que se coloca em oposição aos seus planos. A expressão *carrillo* corresponde à noção de “amado” no vocabulário saiaguês²²⁰, embora, em determinados contextos, refira-se também a irmãos, amigos e companheiros²²¹. Especialmente nesses versos, a palavra pode ter uma conotação aproximada da noção de “aliado”, uma vez que era querido por Peligro aquele que lutasse ao seu favor, ou mesmo não impedisse sua empresa. Na cena, os laços afetivos que vigoravam na política poderiam ser tão fortes ao ponto da palavra *carrillo* ser coetaneamente usada como sinônimo de parcialidade, de estabilidade, de segurança e de fidelidade.

²¹⁸“Euandro [] A paz esteja com você, Peligro, e se você quiser/ tocar minha mão, como você bem me conhece,/ espere fuga e não se empolgue,/ não pense que vim estragar seus prazeres.” (*Ibidem*, vv. 73 -76; p. 51).

²¹⁹ “Euando [] Repugnante, Peligro, tal condição/ Às vezes a cabra é baleada pela faca que a mata/ Mil vezes ouvi ser chamado de amigo/ de muitos/ e ao fim segue sua opinião./ Você não acredita mais na zombaria ou verdade/ portanto, não crê que abre dor/ que zomba de todos como um garotinho/ e vão conhecer tuas artes. Peligro [] Deixa disso, que tenho em mente/ tão forte e firme que te digo/ que quem me atrapalhar será meu inimigo” (*Ibidem*, vv. 130-139, p. 53-54).

²²⁰*Ibidem*. Nota 131, p. 53.

²²¹JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.* Nota 111, p. 103.

Peligro pontua, em seguida, alguns dos grandes *carrillos* que conta para conseguir invadir e ocupar a Península Itálica. O rei/pastor menciona o duque de Milão, Ludovico Storza, responsável por abrir as portas da cidade milanese, permitindo a passagem das tropas do monarca até Nápoles. Os versos ditos pela personagem Euandro: “*darás en los perros de aquel serpentino/ donde es foreado resçiuas gran daño*”²²² fazem alusão ao estandarte do duque que figurava uma serpente devorando um menino. Quanto aos *perros*, podemos concluir que se tratava de uma metáfora ao contingente militar disponibilizado por Ludovico como forma de expressar sua amizade e seu amor por Peligro.

O nome do maior *carrillo* mencionado na obra é, sem dúvida, o do Rei Fernando, o Católico. Após ser questionado por Euandro a respeito da situação instável que suas ações colocavam todos os reinos cristãos, Peligro afirma:

Euandro– *¡En buen cobro dexas al triste rábano!
Vate, no cures y ándate a chitos,
que no pasa mucho que oyes los gritos
de cabras y ouejas que resçiuen daño.
Peligro* –*Deso no é miedo ni me despeluçio,
que el Fortunado con todas sus manos
le á de guardar, que ya somos hermanos*²²³.

A relação de confraternidade aludida era, provavelmente, decorrente do Tratado de Barcelona que previa certa passividade em um contexto bélico. Vale lembrar que Carlos VIII motivado pela necessidade de pacificar a situação entre França, Aragão e Castela antes de empreender seu projeto pela Península Itálica, aceitou retomar a Aragão territórios pagos pela dívida na guerra contra a Catalunha. Em troca, os Reis Católicos, entre outros pontos, concordaram em não interferir nos empreendimentos do rei francês²²⁴. O uso do termo *hermanos* estaria, assim, por detrás do celebrado acordo entre os reinos.

No entanto, a afirmação é imediatamente retrucada por Euandro quando a personagem anuncia a todos que Fortunado não se manteria imparcial diante da expedição de Carlos VIII às cidades italianas. Este é também o único momento da peça em que se pode vislumbrar o

²²² “Você vai aceitar os cachorros daquela serpente/ onde é forçado a ressoar grande dano” (FRANCISCO DEL MADRID. *op. cit.*; p. 48, vv. 123-124, p. 53).

²²³ “Euandro [] Em boa cobrança você deixa o rebanho triste!/ Vá embora, não procure coisas vãs,/ Não demora muito para você ouvir os gritos/ de caprinos e ovinos que sofrem danos. Peligro [] Eu não tenho medo e nem me descabelo/ que Fortunado, com todas suas mãos, / abra guarda, pois somos irmãos.” (*Ibidem*, vv. 229 - 231, p. 57).

²²⁴ SÚAREZ FERNÁNDEZ, Luis. *op. cit.*, p.193.

principal motivo, segundo a historiografia, das guerras, isto é, da disputa dinástica acerca dos direitos hereditários nas terras da península:

***Euandro**—¡A, en ese ato yo no te ahuzio!
¿Tú quieres, Peligro, que él guarde lo tuyo,
y tú, sin pedille consejo o licencia,
pones tus mientes, poder y hemençia
en yr a pacer lo ques ansí suyo?
Peligro – No tiene allí nada, que muchos se acuerdan
de los de mi gesta que lo poseyeron.
Euandro— Pues dime, Peligro, ¿cómo lo perdieron?
Peligro – Como yo quiero que aquestos lo pierdan.²²⁵*

Doravante, a justificativa pontuada por Madrid para a entrada de Fernando na Liga de Veneza e, posteriormente, a atuação de seus exércitos na batalha de Fornovo, é exclusivamente o amor que o rei aragonês nutre pelo papa. Com efeito, no penúltimo ato da égloga, entra em cena Fernando, sob a máscara do pastor Fortunado, e discorre sobre suas ações de natureza bélica em oposição à Peligro. Ele relata a Euandro, conforme solicitado nos versos: “*Mas ¿saues qué á hecho después que partió?/ Si tú me lo dices, oyrélo de grado*”²²⁶, os últimos acontecimentos desde que Peligro se despediu do pastor. Com essas informações, também é possível deduzir que houve um tempo decorrido no interior da narrativa.

Fortunado conta-nos que Peligro e suas tropas, durante vários meses do ano de 1494, passaram pela Península Itálica praticamente sem oposição, uma vez que os exércitos condoreiros não conseguiram angariar forças militares suficientes contra os inimigos. A campanha de Carlos VIII abalou toda a Itália, alarmando até Ludovico que se juntou posteriormente à liga formada por Veneza para resistir à agressão francesa. Além de Nápoles, o monarca entrou em Pisa, Florença e Roma entre os meses de novembro e dezembro de 1494. Seu exército foi recebido com temor em alguns momentos, mas também com receptividade em determinados casos, conforme explanado por Fortunado:

*De ti me pensaua ser certificado,
y hallo que saues muy menos que yo.
Con pocos pastores y muy menos perros
vsando sus artes que presto se rocen,
mostrando fiereça do no le conosçen,
pasado á Peligro los valles y cerros.*

²²⁵ “Euandro [] Este ato eu não te garanto! Tu queres, Peligro, que ele guarde o seu / e você sem pedi-lo conselho e licença/ põe sua mente e poder em pastar o que é seu?/ Peligro [] Não tem nada lá, muitos se recordam que meus avôs o possuíam./ Euandro [] Então me diga, Peligro, como o perderam?/ Peligro [] Como eu quero que eles percam.” (FRANCISCO DEL MADRID. *op. cit.*, vv. 225 -240, p. 57).

²²⁶ “Mas sabes o que ele fez depois de partir/ Se me disser, ouvirei de bom grado” (*Ibidem*, vv. 317 - 318, p. 60).

*A vnos repela la lana y pellejo;
a otros otorga lo que otros pelaron
So nombre de paz, entró do aprestaron
los sucesores del buen pastor viejo.
Y calli-callando el mugigatillo,
a unos halagos y a otros temores
mostrando, quería alearse a mayores,
si no vuiera dentro quien contradecillo*²²⁷.

No dia 31 de dezembro, o rei francês entrou em Roma. Este é, certamente, o momento central da narrativa de Madrid. O dramaturgo alegará que o principal motivo do rompimento dos laços afetivos entre os reinos de Aragão, Castela e França decorre de uma espécie de violação dos imperativos do amor contra o pontífice²²⁸, denúncia que reflete o peso dos deveres morais de reciprocidade afetiva a que temos vindo a descrever:

Fortunado – *Ya saues la Burra que tanto lo h'amado,
en quien del cansancio todos reposamos,
ayna la hiziera ser de dos amos.*
Euandro – *¡O rauia lo mate al pastor reuellado!*
Fortunado – *Mas la prudencia del gran Panteón,
que siglo de siglos será memorada,
consigo la tubo tanto abraçada,
que no pudo en ella meter diuisión*²²⁹.

Peligro, como informam os versos, era amado pelo papa Alexandre VI, repousou e obteve graças por intermédio desse *gran Panteón*. Suas ações, portanto, tinham uma natureza ingrata. A Igreja, *la Burra*, teria sido vitimada por Peligro impulsionado pelo individualismo, pelo egoísmo e pelas relações fundadas na expectativa do lucro. Há, no trecho destacado, uma referência ao texto *Deus e o Dinheiro* do evangelista Mateus, o qual afirma que “ninguém

²²⁷ “De você eu penso ser certificado,/ e acho que você sabe muito menos do que eu./ Com poucos pastores e muito menos cachorros/ usando suas artes/ mostrando ferocidade/ passou Peligro por vales e colinas./ A uns repele a lã e a pele;/ a outros concede o que outros descascaram/ Em nome da paz, entraram/ os sucessores do bom e velho pastor./ E calando ou mutilando,/ a uns bajulação e a outros temores/ mostrando, ele queria se juntar aos anciãos, / se não houvesse alguém dentro que o contradissesse” (FRANCISCO DEL MADRID. *Op. cit*; vv. 319 -332, p. 60-61).

²²⁸ Francisco Madrid, propositadamente ou não, tinha o elemento circunstancial para construir seu argumento. Conforme estabelecido no tratado de Barcelona, os Reis Católicos se comprometeram a não assistir opositores da França nas guerras, à exceção do papa. Ao invadir Roma, Carlos VIII ofereceu a Fernando uma razão para o rompimento do armistício. Com efeito, em 28 de janeiro de 1495, embaixadores dos Reis Católicos reuniram-se em Roma com Carlos VIII e expuseram as queixas dos reis quanto à ocupação de possessões do Papa. Suárez Fernández pontua que a cláusula do tratado que permitia ao monarca espanhol acudir militarmente o Pontífice foi vista como “una hábil jugada de Fernando que se preparaba ya a invalidar el documento, sin pensar que en aquellos momentos” (SÚAREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Op. cit*; p. 193).

²²⁹ “Já sabes que Igreja, a quem tanto o amou, na qual descansamos todos do cansaço/ quase a fez servir a dois senhores. Euandro [] Que a ruína mate o pastor rebelde/ Fortunado [] Mas a prudência do grande Panteón/ que por séculos e séculos será memorada,/ conseguiu deixá-la tão abraçada,/ que não pode nela mete divisão” (FRANCISCO DEL MADRID. *Op. cit*; vv. 333 -340, p. 61).

pode servir a dois senhores”²³⁰. Peligro corrompia pessoas da Igreja a atuarem em seu empreendimento, servindo ao dinheiro, às posses e ao poder. Tais atos, motivados pela sua ganância, eram classificados como nocivos para a vida em sociedade e nada tinham a ver com o amor verdadeiro.

A transgressão de Peligro desperta a inimizade de Fortunato. Após a entrada francesa no território papal, o pontífice Alexandre VI teve que se refugiar no castelo de San'tAngelo²³¹. Madrid chegou a fazer uma insinuação do ocorrido nos versos: “*en una cauaña muy fuerte que hauía/ a sí y a la Burra y a su compañía/ metió como hizieron en tiempo del arca*”²³². Ao incorporar de forma simbólica a figura do “homem de Deus” à cena, o dramaturgo direciona o amor de Fortunado à personagem. A emoção mobiliza o monarca, sustentando suas ações contra Peligro diante de uma situação em que um ser mais amado apresenta necessidade de proteção.

O fragmento da égloga destacado abaixo nos traz uma significativa imagem em torno do Rei Católico: a associação de Fortunado a um grande vassalo do pontífice. Trata-se, na verdade, de uma extensa declaração da personagem em torno da prontificação para a prestação de assistência militar e também de pagamento de tributos como parte de suas obrigações como exímio cristão. A tópica amorosa aparece, assim, como uma categoria autodisciplinar. Nos versos entoados, Fortunado afirma que:

*[...] Si ues que mis hatos prosperan sin daño
no es causa Fortuna, mas esto que digo:
yo sienpre é sido de Panteón amigo,
y pago mis diezmos muy bien cada año.
Y plázeme tanto su buena yntençión,
que me es enemigo qualquier que le daña,
y aburriere mi hato y cabana
por vn sólo pelo de su çamarrón.
Así que Peligro, pues es reuellado
y quiso seguir su mal apetito
rompiendo la paz qu'estaua en scripto,
conuiene que guste quién es Fortunado.
Guardar su amistad del todo querría
por bien de los atos y paz de la tierra.
Peligro es pastor de muy mala guerra:*

²³⁰ “Ninguém pode servir a dois senhores; porque ou há de odiar um e amar o outro, ou se dedicará a um e desprezará o outro. Não podeis servir a Deus e a Mamom” (In: **Bíblia de Jerusalém**. Mateus: 6, 24).

²³¹ “*El Papa se refugió en el castillo de Santángelo: «Eo igitur Romae perhumaniter suscepto, milites a tumultu et rapiña abstinere iussit, his qui non obtemperauerant supplicio affectis. Pontifex omni consilio speque destitutus, in arcem fugit»*”. (FRANCISCO DE MADRID. *Op. cit.* Nota 344, p. 61).

²³² “em uma bengala muito forte que tinha/ para si mesmo, para a Igreja e sua companhia/ ele entrou como fizeram no tempo da arca.” (*Ibidem*, vv. 342-344, p. 61).

*no dura con él jamás compañía*²³³.

O rei/pastor declara que a prosperidade e a aquisição de novos domínios, simbolicamente chamados de pastos, só eram possíveis porque ele cumpria todos os seus deveres amorosos com relação à Igreja – em síntese, a colaboração material e a ajuda militar. Fortunado comprometia-se também a promover o bem o seu senhor, tornando inimigo qualquer um que lhe causasse danos. Nessa parte da égloga, começa-se uma apreciação da forma adequada de um vassalo amar. Contrapondo-se à imagem de Peligro, Fortunado exterioriza intenções de fidelidade, comportamento socialmente esperado de quem ama verdadeiramente. Essa forma de vivenciar a emoção também servia para justificar a entrada dos Reis Católicos na Liga de Veneza e, posteriormente, a atuação de seus exércitos na batalha de 1495.

Para reforçar e defender a intervenção da autoridade real hispânica na Península Itálica, Francisco de Madrid cria uma atmosfera de apreensão e de medo como elementos argumentativos. Expressões como “*Así que Peligro, pues es reuellado y quiso seguir su mal apetito*” e “*Peligro es pastor de muy mala guerra*” podem instigar no público um sentimento de insegurança e aflição. Os tópicos foram habilmente utilizados pelo dramaturgo para justificar a decisão política do rei Fernando, deixando em segundo plano sua intenção de proteger o território da Sicília, bem como suas ambições de natureza expansionistas em Nápoles.

Fortunado encerra sua fala anunciando não apenas a Euandro, mas a todos os espectadores a sua entrada na guerra. Ele afirma que irá colocar-se a serviço *del gran Pantheon* acompanhado de um rebanho e de cachorros, elementos do universo pastoril que na obra simbolizam as tropas de Aragão e Castela. Na sequência textual e cênica, Fortunado passa a se constituir, diante do público, como uma espécie de salvador da comunidade cristã. É no diálogo, que se tece em torno da descrição das aspirações emocionais do monarca, que se dão essas importantes transposições:

*Fortunado – Así que concluyo, que mucho é tardado
por claro mostrarte que tengo razón
poner por seruiçio del gran Pantheon
el hato, los perros, çurrón y cayado*

²³³ “[...] Se você vê que meus rebanhos prosperam sem danos / Não por causa da Fortuna, mas do que eu falo:/ sempre fui amigo de Pantheon / e pago meu dízimo todo ano./ E me agrada muito sua boa intenção/ quem o faz mal é meu inimigo/ aborrece o meu rebanho e cabana/ por um só fio de seu cabelo castanho/ Assim, que Peligro se rebelou/ e quis seguir seu apetite ruim/ rompendo a paz instaurada,/ Salvei sua amizade a amizade deles em tudo que gostaria/ pelo bem das nações e da paz na terra/ Peligro é um pastor de guerras ruins: / não dura com ele companhia.” (*Ibidem*, vv. 381-396, p. 62-63).

Euandro –*También me parece que estás pertinaz:
¡llegada es la hora que el mundo fenece!*

Fortunado –*Justicia lo pide, razón favorece
que nadie apaciente do la Burra paze.*

*Y quantos en ella quisieren cargar
sus culpas y aperos estando holgada,
quando la uieren que está abarrancada
con todas sus fuerças la deuen sacar.*

Euandro –*Tu gran discreción y mucho sauer,
con el Panthéon seyendo, soy cierto
podres concertar qualquier desconcierto
y tornar el mundo a su primer ser.*

*Esta esperança me pone consuelos
aun aora que partes con prisa sañosa.*

Fortunado –*Euandro, la paz y guerra reposa
en manos de Aquél que rige los cielos.*

Partir me conuiene. La hora es venida.

*A Dios te encomiendo*²³⁴.

Há, como observado, um componente ideológico que provém da Corte Real presente tanto na narrativa dramática de Encina, quanto na narrativa dramática de Madrid. De um lado, estão os códigos de comportamento amoroso, fruto da tradição cristã neotestamentária e da tradição da Antiguidade que foram relidos e apropriados por pensadores da sociedade medieval; de outro lado, elementos políticos que fortaleceram e justificaram as decisões de grandes senhores castelhanos e da Casa Real nos anos que sucedem o Tratado de Barcelona e o início das Guerras Italianas.

O campo afetivo e político contava com um sistema de semântico – *carrillo*, *muy amado*, *hermano* e *amigo* – e de atos – mútua proteção e segurança, pagamento do dízimo e impostos, ajuda bélica etc – que representavam a exteriorização de vínculos de fidelidade que poderiam parecer perpétuos, mas eram, sobretudo, circunstanciais. Tais modelos se formavam no bojo das dinâmicas sociais e políticas e concorriam para a inculcação e para a reprodução de princípios comportamentais²³⁵. Mais interessante é, contudo, a constatação de que esses princípios poderiam ser articulados para obtenção de vantagens no plano governativo e administrativo dentro e fora do reino.

²³⁴ “Fortunado [] Portanto, concluo que é demorado/ por claro te mostrei que tenho razão/ pô-me a serviço do gran Panthéon/ o rebanho, os cachorros, o surrão e o cajado. Euandro [] Também me parece que você é pertinente:/ chegada é a hora em que o mundo morre! Fortunado [] A justiça pede, razão favorece/ Que a ninguém apacente da Burra/ E quantos nele gostariam de carregar/ sua culpa e ferramentas sendo soltas,/ quando eles ouvirem que seja coberto/ com todas as suas forças, hão de tirá-lo. Euandro [] Sua grande discrição e muito saber,/ com o Panthéon sendo, eu acredito/ você pode concertar qualquer confusão/ e devolver o mundo ao seu primeiro ser. Esta esperança me dá consolo/ mesmo agora que você sai com uma pressa viciosa./ Fortunado [] Euandro, paz e guerra repousa/ nas mãos daquele que governa os céus./ Partir me convém. Chegou a hora./ Eu te entrego a Deus” (FRANCISCO DE MADRID. *Op. cit.*; vv. 421-442, p. 64).

²³⁵BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*; p. 9-10.

3.2 Dimensões Políticas da *Representación sobre el Poder del Amor*

Uma das obras que também se enquadra no repertório de églogas políticas dramáticas realizadas durante o início das Guerras Italianas foi a *Representación sobre el poder del Amor*, de Juan de Encina. A peça teatral foi apresentada para os príncipes de Astúria, Dom Juan e Dona Margarida, no ano de 1497, em Salamanca. Os motivos políticos da representação, no entanto, não são tão evidentes quanto na *Égloga representada em la noche postrera de Carnal* ou na *Égloga*, que projetam episódios históricos específicos. Na verdade, à primeira vista, a temática da obra consiste na discussão entre a figura mitológica do Amor e um pastor chamado Pelayo que, por não o reconhecer e tratá-lo com desprezo, é atingido por uma flecha.

Estudiosos como Pérez Priego acreditam que a égloga pode ser entendida como uma homenagem ao amor cortês, que idealizava a pessoa amada, elevando-a a um plano quase divino. Nessa sublimação, implica-se uma submissão e fidelidade incondicional à mulher amada, sempre inalcançável. O cavaleiro vê-se destinado ao sofrimento que a esta sobrevém, só lhe restando ensandecer e morrer de amor. Pérez Priego afirma que: “*con la trágica muerte del Príncipe, víctima de fogoso amor conyugal, la pieza de Encina habría resultado desdichadamente profética*”²³⁶. Essa interpretação não é por nós negada, haja vista que, ao despertar, Pelayo deixa claro que seu amor é direcionado a pastora Marinilla:

Escudero –Y aquéste de aqueste suelo,
qu'está más muerto que vivo,
di, ¿por quién está cativo
sin consuelo?,
que de su dolor me duelo.
¿Por quién sufre tanto mal
tan mortal?
Dígote que le he manzilla.
Bras–Asmo que por Marinilla
la carilla de Pascual
Pelayo –Ay, ay, ay, que aquéssa es ella!
Qu'el Amor quando me dio,
Llugo, llugo me venció a querella
¡Quiénpudiesse agora vella!²³⁷

²³⁶JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*; p. 67.

²³⁷“Escudero [] E neste chão,/ que está mais morto do que vivo,/ Diga, para quem ele está cativo?/sem consolo?/ que eu sofro de sua dor./ Por quem você sofre tanto?/ tão mortal?/ Digo-lhe que temmanzilla. Bras [] Acho que é Marinilla/ a irmã de Pascual/ Pelayo [] Ai, ai, ai, é ela!/ que o amor quando me deu/ logo, logo me convenceu/ a querê-la/ Quem poderia vê-la agora!” (*Ibidem*, vv. 361-375, p. 217).

Somado a isso, verifica-se que a proclamação do imenso poder do amor pode conter uma conotação política à época de sua execução. Blanca Ballester e Jordi Bermejo foram uns dos primeiros estudiosos a atentarem-se para a politização pragmática do Amor na égloga. Embora não nos aproximemos de todas as proposições dos autores, sobretudo no que diz respeito à ideia do Amor constituir-se como uma metáfora da monarquia absolutista²³⁸, não poderíamos deixar de referenciar aqui as notas nas quais ambos enxergaram que um fim político não poderia ser tão fecundo caso o foco das atenções da encenação fosse colocado no objeto amado, uma dama:

[...] *la exposición del amor cortés —«fuerza motriz» (Temprano, 1975: 75) que regirá las églogas profanas— que hace Encina en su teatro a partir de 1496 es solamente la punta del iceberg en una proyección ideológica del contexto histórico-político. En efecto, el salmantino lleva a las tablas el amor cortés, pero el «doble sentido que yace bajo la literalidad» (Álvarez Pellitero, 1999: 23) del género bucólico parece trascenderlo todo. En las circunstancias determinadas por la ocasión oficial y política, la posibilidad del amor cortés como única interpretación y significado — que pudiera banalizar la pieza misma y cualificarla de extrema ambigüedad de significación — desaparece, precisamente, por la consabida naturaleza y condición de auto-expresión de la representación y por la ostentación pragmática que hemos venido señalando²³⁹.*

Dada a ressalva sobre as églogas políticas dramáticas terem como essência uma base histórica na sua composição, cumpre notar o contexto que permeia a realização do espetáculo teatral. A *Representación sobre el poder del Amor* se situa após as negociações de casamento de Juan e Juana (c.1479 — c.1555)²⁴⁰, príncipes de Castela e Aragão, com Felipe (c.1478 — c.1506) e Margarida, príncipes do Sacro Império Romano Germânico. O enlace matrimonial tinha como a finalidade ampliar o poder de ambas as dinastias: tanto os herdeiros da Casa de

²³⁸“No obstante, y tras el desarrollo de la concepción del proyecto utópico como espacio arcádico, al paralelismo entre Amor y el Rey de Castilla apuntado por Gimeno, Pérez Priego (1991: 347) y Françoise Maurizi (2014: 74-75) cabría señalarle algunos matices, pues, el representante de esa fuerza, el dios Amor, no debe interpretarse de manera alegórica directa como el príncipe Juan o los Reyes Católicos, sino que tal ‘aplicación’ parece erigirse como manifestación — que no es completa ni absoluta — de la parte del todo que es la Edad Dorada. La representatividad de esta égloga adaptada al nuevo espacio monárquico absolutista, mediante la trasposición de la ideología utópica a referentes geo-políticos precisos, parece no proseguir con la alegoría pastoril política de antes, sino que parte de la propia de los trionfi petrarquistas y la tradición alegórica de Dante, asentada por Santillana y Mena. La referencia de las personalidades — como antes con Enrique IV o el mismo Fernando el Católico— pasa a ser la de los conceptos abstractos que remiten a instituciones; no en vano Encina fue preocupándose de repetir en aquellas composiciones de naturaleza cortesana que aquella fuerza poderosa a la que es inútil oponerse proviene de dos voluntades en un querer y una conformidad.” (MORELL BALLESTER, Blanca; GREGORIO BERMEJO, Jordi. *Op. cit.* p. 431).

²³⁹*Ibidem*, p. 427-428.

²⁴⁰Juana da Casa de Trastâmara, também conhecida como Joana, a Louca, era a terceira filha dos Reis Católicos. Contrariando todas expectativas sucessórias, tornou-se Rainha de Castela em 1504, após a morte de sua mãe e de seus irmãos mais velhos.

Habsburgo quanto da Casa Trastâmara teriam consigo uma consorte da outra família²⁴¹. A união formal também poderia significar o fortalecimento de uma possível colisão contra o reino da França, assunto que será tratado com mais detalhes na próxima seção.

Por ora, convém ressaltar que Margarida, filha de Maximiliano, havia sido prometida em casamento em 1482 a Carlos VIII, através do Tratado de Arras, assinado em vinte e três de dezembro daquele ano. O acordo também previa que Maximiliano permaneceria com a posse dos Países Baixos, enquanto a França receberia o Ducado de Borgonha e a Picardia²⁴². A princesa chegou a se estabelecer na Casa Real francesa até 1491, quando o rei renunciou ao acordo para se casar com Ana, Duquesa da Bretanha (c.1477 – c.1514). Acontece que Ana estava comprometida com Maximiliano desde 1490, tendo seu matrimônio anulado para casar-se com Carlos. A situação, certamente, deixava as condições políticas entre os reinos adversas.

Agravando a conjuntura hostil, conforme prescrito no Tratado de Barcelona, para que as uniões matrimoniais de Juan e Juana de Trastâmara se efetivassem seria necessária uma prévia aceitação por parte da Coroa francesa. Porém, logo depois de Carlos descumprir a promessa de dar o Condado de Rossilhão aos espanhóis, os Reis receberam a comitiva do Imperador Maximiliano para combinarem como levariam a cabo o casamento duplo²⁴³. Em setembro de 1496, uma frota com cerca de vinte e cinco mil homens partiu do reino de Castela com a incumbência de escoltar a infanta Juana até Flandres e, depois, trazer a princesa Margarida em segurança.

A viagem se estendeu até março 1497 e terminou quando eles aportaram com Margarida em Santander. Do casamento realizado em Burgos, os príncipes de Astúrias partem

²⁴¹“A intenção desses enlaces era que, posteriormente, Margarida se tornasse rainha de Castela, e Juana imperatriz do Sacro Império Romano Germânico. Uniões matrimoniais duplas, em que duas casas trocam suas filhas para que ambas se tornassem consortes de um monarca, aconteceram até o fim do século XVIII na Península Ibérica.” (FERNANDES, Marcus Vinícius. **A Louca e o Belo: a eficácia do casamento político entre Juana de Trastâmara e Felipe de Habsburgo (séc. XV-XVI)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018, p. 10-11).

²⁴²“As origens desse conflito encontram-se, porém, no século XV, quando os Habsburgos, em 1477, com o casamento de Maximiliano e Maria, a filha herdeira do duque Carlos de Borgonha, o Audaz (1433-1477, duque desde 1467), iniciam o antagonismo tradicional entre a França e a Borgonha composta, entre outros, pelos seguintes territórios: o Ducado (Bourgogne) e o Livre-Condado (Franche-Comté) de Borgonha; o Ducado de Luxemburgo; Picardia, Artois, Flandres e os Países Baixos – localizados entre a França e a Alemanha; um país rico e próspero, sendo um dos mais desenvolvidos na Europa daquele tempo. Enquanto os duques de Borgonha, procedendo de uma linha secundária da dinastia dos Valois, tentavam, desde a segunda metade do século XIV, estender seu território e seu império, os reis da França estavam fortemente interessados em um aumento do domínio real (domaine royale), do poder monárquico e central diante dos príncipes feudais concorrentes e em um arredondamento do território francês, especialmente na fronteira leste.” MAINKA, Peter Johann. A luta europeia entre as dinastias dos Habsburgos e dos Valois pela Borgonha e Itália. (1477-1559). **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2719/2256>>. Acesso em 29 mai. 2021. p. 188-189.

²⁴³SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis. *Op. cit.*, p. 199.

para Salamanca, cidade concedida em senhorio ao herdeiro da coroa castelhano-aragonesa, para passar os primeiros meses de seu casamento. Localizada a vinte quilômetros de Alba de Tormes, Salamanca era uma província de perfil urbano, na qual o maior porto do reino se encontrava. A chegada dos futuros reis foi festejada com cerimônias solenes promovidas pelas Câmaras da cidade e pela Casa Real²⁴⁴. Todavia, o herdeiro dos Reis Católicos adoeceu durante a estadia até chegar a um processo sintomático que o levou a óbito em quatro de outubro daquele ano.

No concernente ao recebimento dos príncipes que tinham acabado de contrair matrimônio em Burgos, é importante ressaltar que a égloga *Representación sobre el poder del Amor* integrou junto a outras atividades, as celebrações que tomaram as ruas da cidade. De acordo com Blanca Ballester e Jordi Bermejo, a peça foi apresentada, mais precisamente, para um público restrito de clérigos e nobres instalados no palácio de Fray Diego Deza, preceptor do príncipe e bispo de Salamanca²⁴⁵. Com essa premissa, podemos dizer que, de modo geral, a cidade onde se situa a Universidade de Salamanca ofereceu um ambiente favorável para manifestações artísticas e literárias como forma de recepcionar calorosamente os futuros monarcas.

O destaque dado nas crônicas régias à situação de saúde do príncipe Juan, bem como à presença do rei Fernando para cerimônia fúnebre acabam silenciando pormenores do acontecimento²⁴⁶. Desse modo, é por meio do próprio dramaturgo, Juan de Encina, que podemos vislumbrar como a cidade castelhana recebeu-os. Por ocasião da morte prematura do infante, o autor escreveu o poema *Tragedia trobada* e, nele, conta que os príncipes foram acolhidos com suntuosidade. Envoltos em “chamas de alegria”, alguns súditos apresentaram *performances* em forma de danças, de diálogos e de canções, tal como nos mostra o fragmento abaixo:

²⁴⁴Após a morte do herdeiro, a rainha Isabel I ordenou ao pagador de suas dispensas, Lope de León, a pagar 646.615 mrs referentes aos gastos da cidade e suas terras na recepção principesca. 440.000 mrs ele teve que entregar a León Mercader e o restante teve que fazê-lo seguindo as instruções de seu bispo de Salamanca e tutor do príncipe, Diego Deza (GONZÁLEZ ARCE, José Damián. **La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497)**. Economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos. Sevilla: Sociedad Española de Estudio Medievales, 2016, p. 513).

²⁴⁵MORELL BALLESTER, Blanca; GREGÓRIO BERMEJO, Jordi. *op. cit.*; p. 427.

²⁴⁶ Das obras que tratam do reinado dos Reis Católicos, privilegiou-se as crônicas que abordam o período da pesquisa. Assim, foram verificadas as crônicas de Andrés Bernáldez, “*Historia de los Reyes Católicos escrita por el Bachiller Andrés Bernáldez, cura que fué de la Villa de los Palacios y Capellan de Don Diego Deza, Arzobispo de Sevilla*”, a continuação da obra de Hernando del Pulgar feita por um autor anônimo, “*Continuación de la obra de Pulgar, por un anónimo*” e os escritos de Dom Lorenzo Carvajal, “*Anales breves del reinado de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, de gloriosa memoria, que dejó manuscritos el Dr. Lorenzo Galíndez Carvajal*”. Todos esses textos estão reunidos em uma coletânea organizada por Cayetano Rossel (Cf. ROSSSEL, Cayetano (Ed.). **Crônicas de los Reyes de Castilla**. Madrid: Atlas, 1953. v. III. 791 p. – Biblioteca de Autores Españoles, 70).

*Mostró Salamanca tal gozo en llegando
los Príncipes ambos, tan bien recibidos,
[...] que todos andavan en gozo encendidos
los unos corriendo, los otros saltando,
saltando, baylando, baylando, dançando,
toros y cañas, cien mil invenciones,
bordados y letras, romances, canciones,
los unos tañendo, los otros cantando*²⁴⁷.

Era, pois, muito comum que apresentações de natureza diversa ocorressem pelas cidades europeias, a fim de expressar fidelidade dos súditos à coroa.²⁴⁸ Era comum, ainda, que as cidades fossem adornadas com cavalos enjaulados, cavaleiros, coros, ervas e arbustos de cheiro espalhados pelas ruas, portais adornados com galhos e paredes com fitas. Esse costume, vindo através dos franceses, dos italianos e dos aragoneses, foi incorporado em Castela em meados do século XV quando o desenvolvimento urbano e comercial permitiu o crescimento da capacidade de financiamento não só de festas, mas também de espetáculos públicos por ocasião das visitas de monarcas e altos dignitários.

No âmbito emocional, cerimônias como essas poderiam fomentar coesões que marcam um determinado grupo e seu modo de expressar-se no mundo. Damien Boquet e Nagy Pirotska entenderam que as festividades constituíam um cenário privilegiado de partilha de emoções que poderiam reforçar a identidade coletiva e desencadear processos de união. Segundo os autores:

Festival, wedding, hunts, business gathering and liturgical processions are just some of the essential moments that generate shared beliefs and emotions. These in turn create or reinforce collective identities. Emotional events unite the people who participate in them, setting off processes of emotional communion and identify fusion. The social sharing of emotions precisely this function of bringing collective identity to life. Affection within

²⁴⁷“Salamanca mostrou muita alegria ao chegarem/ os príncipes, ambos tão bem recebidos que todos caminhavam em chamuscas de alegria,/ alguns correndo, outros pulando,/ pulando, bailando, dançando,/ touros e bengalas, cem mil invenções,/ bordados e letras, romances, canções, / alguns tocando, outros cantando.” (**Cancionero de Juan del Encina**, Salamanca, 1496. Reproducida em facsímile por la Real Academia Española en Madrid, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928. [reimp. Madrid, arco/Libros, 1989]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primer-edicion-1496--0/html/ffadf59c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm> Acesso em 08 set. 2018, vv. 73-80, fol. CXVIIv).

²⁴⁸ A ênfase na harmonia social, bem como os louvores às virtudes e altas empresas dos reis estavam presentes, certamente, nas narrativas dos artífices do poder, mas esse espaço de utopias e idealizações, de interação e de sociabilidades pode constituir-se também como um espaço de exclusão social ou de violência para determinados grupos. Francesc Massip, por exemplo, acompanhou como as espetaculares manifestações reais, ao longo dos séculos XV e XVI, deixaram de ser a expressão de uma situação de troca de fidelidade e reafirmação do pacto entre o soberano e a comunidade urbana, para começar gradualmente a se tornar um símbolo da rendição da cidade à vontade arbitrária do rei. (MASSIP BONET, Francesc. **A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d’Aragó**. Valls [Tarragona]: Cossetània Edicions, 2010).

*the family unit – between spouses, between parents and their children, between brothers and sisters – but also within wider circles of familiars, is a well-evidenced reality both today and throughout history: it was present at every level of medieval society*²⁴⁹.

Tendo em vista que estudamos um evento circunscrito aos príncipes de Astúrias e seus súditos mais ilustres, uma encenação que aborda o “poder do amor” não poderia ser pensada exclusivamente como uma exaltação do amor entre dois amantes, mas de todas essas *comunidades emocionais*²⁵⁰ reunidas. A recepção pode ser interpretada, assim, como uma comemoração coletiva sobre o êxito político daquela união, bem como uma demonstração pública de afeto pelos futuros monarcas – o que poderia ter, inclusive, implicações na esfera de participação dos círculos reduzidos de pessoas onde se gerava as decisões políticas do reino.

A entrada dos príncipes Juan e Margarida foi organizada por clérigos e nobres ávidos em prestar sua homenagem aos futuros monarcas, sublinhando a honra que tal vínculo significava. Convém lembrar que o rei tinha “potestas absolutas” e, atuando como juiz supremo, deveria garantir que cada um (que o bem servisse) tivesse o que lhe seria de direito – jurisdições, senhorios, títulos etc²⁵¹. Dessa forma, a instalação do príncipe na cidade era uma oportunidade para alguns indivíduos terem acesso ao núcleo do poder ou mesmo de ter algum êxito na tentativa de ascender socialmente. Não por acaso que ao tratar da morte do herdeiro, Juan de Encina entoará versos de lamentação sobre as expectativas dos salmantinos de servi-lo com amor:

*¡O Salamanca, y cuánto perdiste!
[...] en ti que tenías más fe y más amor
y más procuravas de más le servir,
en ti quiso Dios traerle a morir.*²⁵²

A comemoração patrocinada pela cidade aponta para a dinâmica política, cultural e emocional dos membros do corpo político. O próprio dramaturgo Juan de Encina declara que havia depositado significativa esperança de se tornar funcionário da Corte dos príncipes de Astúrias após sua representação. À época, ele teria ido viver em Salamanca, na Paróquia de Santo Tomás, e, nesse local, estabeleceu vínculos com grandes senhores de Castela, como o

²⁴⁹BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. *op. cit.* p. 225-226.

²⁵⁰ROSENWEIN, Barbara. *op. cit.*, p. 21.

²⁵¹COELHO, Maria Filomena. *op. Cit.*, p. 60.

²⁵²“O Salamanca, e quanto você perdeu!/ [...] em você que teve mais fê e mais amor/ e você tentou servi-lo mais,/ em você Deus quis fazê-lo morrer” (JUAN DEL ENZINA. *Op. cit.*; vv. 329-344, fol. CXIXr).

segundo Duque de Alba de Tormes e Fray Diego Deza²⁵³. Adentrando de forma efetiva a Corte, Encina poderia desfrutar de uma significativa ascensão social. Com a abrupta morte de Dom Juan, no entanto, o dramaturgo vê-se desesperançoso:

*[...] perdí que quería servirse de mí;
el bien deseado, por poco lo vi,
que siempre esperaba de suyo llamarme,
y agora que quiso por suyo tomarme
la buena fortuna lançome de sí*²⁵⁴.

Numa sociedade que se estruturava de forma hierárquica e valorizava trocas de favores e dádivas, evidentemente, as bodas entre as dinastias Trastâmara e Habsburgo tinham implicações na vida dos súditos mais notáveis da monarquia. O espetáculo enciniano deve ser apreendido, portanto, na dimensão da reatualização, no plano simbólico, das coesões fundamentais que marcam esse grupo, evocando pela ação teatral, a forma ou arranjo das relações humanas no campo político. A descrição dos festejos indica-nos uma comemoração coletiva em torno dos laços amorosos que uniam os futuros reis e estes à nobreza.

Um breve desvio pelas edições impressas posteriores pode corroborar nossa hipótese a respeito da ancoragem da égloga à realidade imediata. Além da edição mais antiga da obra, algumas versões impressas correram pela Espanha. Uma em Toledo por Juan de Villaquirán por volta de 1513 e 1520, cujo facsímil está disponível na Biblioteca Pública Municipal de Oporto. Uma terceira edição foi impressa em Burgos por Fadrique da Basiléia, entre 1515 e 1519, e está na Biblioteca Nacional de Paris. A quarta, datada por Salvar e Mallen em de 1525, pertence ao Catálogo da biblioteca de Salvá²⁵⁵. Para nossa análise, tomemos, inicialmente, a rubrica da primeira versão da égloga:

*Representación por Juan del Enzina ante el muy esclarecido y muy illustre Príncipe don Juan, nuestro soberano señor. Introdúzense dos pastores, Bras y Juanillo, y con ellos un Escudero que, a las bozes de otro pastor, Pelayo llamado, sobrevinieron; el qual, de las doradas frechas del Amor mal herido, se quexava, al qual andando por dehesa vedada con sus frechas y arco, de su gran poder afanándose, el sobredicho pastor avía querido prender*²⁵⁶.

²⁵³ Para Blanca Ballester e Jordi Bermejo, “Encina tuviera que escribir en un ambiente especialmente hostil (atestado de detratores y maldicientes) y que en consecuencia buscara con ahínco el amparo de los grandes señores.” (MORELL BALLESTER, Blanca; GREGORIO BERMEJO, Jordi. *Op. cit.* p. 416).

²⁵⁴ “Perdi aquele que queria meus serviços;/ o bem desejado, por pouco o vi,/ que sempre esperei seu chamado/ e agora que ele quis levar-me/ a boa sorte me foi jogada fora.” (JUAN DEL ENZINA. *Op. cit.*; vv.780-785, fol. CXIXr).

²⁵⁵ JUAN DEL ENCINA. *Op. cit.*; p. 82-83.

²⁵⁶ “Representação de Juan de Enzina perante o ilustre e esclarecido Príncipe Dom Juan, nosso soberano senhor. Dois pastores, Bras e Juanillo, entram, e com eles um Escudero que, pelas vozes de outro pastor, chamado

A partir da comparação do conteúdo da rubrica com as das edições posteriores, é possível observar que o foco da encenação deixa de ser a recepção áulica do espetáculo teatral para dar lugar a uma exposição mais direta, lógica e concisa da trama²⁵⁷. O título da obra é encurtado, tornando-se apenas *Égloga trovada por Juan del Encina*. Além disso, não há uma menção categórica ao “poder do amor”, tampouco ao príncipe Juan como “*nuestro soberano señor*”, “*esclarescido*” ou “*muy illustre*”:

*Égloga trovada por Juan del Encina. En la qual representa el Amor de comó andava a tirar en una selva. Y de comó salió un pastor llamado Pelayo a dezlize que por qué andava a tirar en lugar vedado. Y después cómo lo hirió el Amor. Y cómo vino outro pastor llamado Bras a consolallo, y outro pastor llamado Juanillo, y un Escudero que llegó a ellos*²⁵⁸.

Os cortes na rubrica podem se justificar pela possibilidade de disseminação da obra para um público mais pluralizado, deixando a peça menos restringida e circunstancial. Ora, não havendo a necessidade de dirigir o texto dramático para um público de nobres, notadamente para os príncipes de Astúrias e seus súditos, um enfoque no amor enquanto força do modelo organizacional político e social também perderia total propósito. Em suma, a politização programática do amor faz apenas sentido quando a expressão dramática é compatível com a realidade histórica dos espectadores.

Em outra parte da égloga, mais precisamente a partir do verso de número 355 que é chamado de “triumfo de Amor”²⁵⁹, Juan de Encina enriqueceu sua composição teatral mencionando famosos pastores que foram subjugados pelo Amor. Cabe explicar que trata-se de um momento cênico em que a personagem Escudero descreve como a expressão amorosa já fez parte da vida de grandes homens na história. Nesse diálogo, o pastor Bras mostra-se atônito porque, na lista, não há registros de casos de amor entre os pastores²⁶⁰. O Escudero, então, relembra três casos famosos de pastores e amantes bíblicos:

Pelayo, foi chamado; eles seguiram aquele que, das listras douradas do Amor foi gravemente ferido, e se queixava, a quem, caminhando pelo pasto proibido com suas flechas e arco, de seu grande poder labutando, o citado pastor ainda queria agarrar” (*Ibidem*; p. 201).

²⁵⁷*Ibidem*; p. 28.

²⁵⁸ “Égloga trovada por Juan de Encina, na qual se apresenta o amor atirando na selva. Um pastor, chamado Pelayo, saiu para dizer que este estava atirando em lugar proibido. E então o Amor o machucou. Outro pastor, chamado Bras, veio consolá-lo, e outro pastor chamado Juanillo, e um Escudero que veio até ele” (*Ibidem*, p. 201).

²⁵⁹*Ibidem*, p. 29.

²⁶⁰ “Escudero [] Pues aun si tú bien sopiesses/ a cuántos de gran valer/ ha vencido su poder,/ y lo oyesses,/ yo juro que más dixesses. Bras [] Bien sé que al gran poderío/ de amorío/ nadie puede resistir,/ aunque se pase a bivar/ a tierra de señorío. Escudero [];O, cuántos grandes señores,/ cuántos sabios y discretos/ vemos que fueron sujetos/ por amores! Bras [] Pues no dezís de pastores.” [“Escudero [] Bem, mesmo que você adivinhe/ quantos de grande valor/ seu poder venceu,/ e você ouviu,/ eu juro que mais existe. Brás [] Bem sei

*[...] Salomón
de amores vencido fue,
y David por Bersabé,
y por Dalila Sansón²⁶¹.*

Todos os pastores mencionados pela personagem estiveram, em sua história, vinculados ao cerco político. Salomão e Davi foram reis de Jerusalém e de Israel respectivamente. Sansão, por sua vez, atuou como juiz de Israel. Nas edições que seguem a primeira impressão, o amor é expandido, sendo sentido e vivido por outras categorias de pessoas e divindades das formações históricas. Casais famosos como os deuses mitológicos, Clitemestra e Hipermetra; os personagens bíblicos, Ester e o rei Assuero, Narciso e seus enganos são apenas alguns exemplos citados pelo Escudero. Eis a íntegra do trecho presente na edição da Biblioteca de Salvá e de Oporto:

*amor los dexó em historia.
Por amores Climestra
la muerte tractó al marido
y dio vida a su querido
Hipermetra
según su historia lo muestra
Cnaces a Macareo
según veo
y aun Oristes y Ormion
hovieron de amores prission
y Danes y Alfesibeo
Por Ester el rey Assuero
y por Argia Polinices
y por Erro Erinices
prisionero
y Leandro fue portero
y por Axa Otoniel
por Rachel
Jacob sirvió catorze años,
a Narciso com engaños
Amor fue muy cruel.
Com el fuerte Del amor
nunca fuerças tomar oses
que también venció a los dioses
su valor.
Bras—Ya lo sé, mi afé, señor.
Escudero — Pues dentro em tu jurisdición
y prission
Perión y Júpiter están,
Venus, Mars, Fringan y Pan*

que o grande poder / do amor / ninguém resiste, / mesmo passe a viver / na terra do domínio/. Escudeiro [] Oh, quantos grandes senhores,/ quantos sábios e discretos/ vemos que foram sujeitos/ por amor! Bras [] Pois não dissestes de pastores]. (*Ibidem.* vv. 332-346, p. 215).

²⁶¹“[...] Salomão/ de amores foi vencido/ Davi por Betsabé/ e por Dalila Sansão.” (*Ibidem.* vv. 347-350, p. 215).

y Proserpina y Vulcán²⁶².

A ampliação dos versos, por um lado, avulta a onipotência do amor. Mas, por outro, desprende o texto de seu ambiente inicial de reprodução, no qual notáveis homens se aproximam da figura de um pastor e, motivados pelo amor, guiam e protegem seu reino em sua dimensão conotativa de rebanho. Para o estudioso Pérez Priego, trata-se de uma amplificação um tanto quanto impropriedade, pois ultrapassa os limites da pergunta feita pelo pastor Bras. O autor afirma que a relação dos amantes é:

*desmesurada y viene inducida tanto por la tradición genérica de los “triumfos de amor” como por la misma muerte del príncipe don Juan, que ha venido a ampliar, de modo desdichadamente irrefutable, los dominios del poder del amor*²⁶³.

Uma última observação, embora possa haver outras, corresponde aos versos que finalizam a peça. Era comum a existência de um villancico, espécie de formas poéticas e musicais, ao fim das églogas quinhentistas. Essas canções, entoadas pelos pastores além de amainar a dura rotina pastoril, tinham a função de abrandar a melancolia oriunda dos desencontros amorosos²⁶⁴. Encina utilizou-os frequentemente para encerrar suas produções cênicas, oferecendo aos espectadores um momento de descontração. Todas as obras que compõem a versão de 1496 do Cancioneiro de Juan del Encina contém um villancico.

Na égloga em estudo, apesar das personagens clamarem por uma música nos versos: “*Canta, Bras, yoteloruego*”²⁶⁵ e “*Y cantad, cantad, pastores/ que para cantar de amores/ ayudaros he yo luego*”, não há presença de nenhum villancico na obra. Essa ausência poderia funcionar como um reforço da concepção dos efeitos do amor nunca serem mitigados. Nas edições posteriores, contudo, é possível encontrar uma canção chamada *Ojos garzos ha la niña* que aborda uma mulher em particular:

*Ojos garçosha la niña,
¿quién gelos (e) namoraria?
Son tan bellos y tan bivos*

²⁶²“O amor deixou-os na história./ Pelos amores Climestra/ a morte atraiu o marido/ e deu vida à sua amada/ Hypermetra/ segundo a sua história mostra-o/ Cnaves a Macareo/ a meu ver/ e até Oristes e Ormion/ prisão de hoieron de amores/ e dinamarqueses e Alfesibeo/ Para Ester o rei Assuero/ e por Argia Polinices/ e por Erro Erinices/ prisioneiro e Leandro era porteiro/ e por Axa Otoniel / por Raquel / Jacó cumpriu quatorze anos,/ Narciso com enganos/ O amor era muito cruel./ Com o forte De amor/ Nunca force a levar ursos/ que também derrotou os deuses/ sua coragem./ Bras [] Eu sei, miafé, senhor. Escudero [] Bem, em sua jurisdição/ e prisão/ Perión e Júpiter estão,/ Vênus, Marte, Fringan e Pan/ e Proserpina e Vulcán”. (*Ibidem*, p. 216).

²⁶³ *Ibidem*. p. 29.

²⁶⁴PEREIRA, RAQUEL. *Op. cit.*; p. 187.

²⁶⁵ “Cante, Bras, eu te rogo” (JUAN DEL ENCINA, *Op. cit.*, p. 14-18).

*que a todos tienen cativos,
masmuéstra(n)los tan esquivos
que roban el alegría.
Roban el plazer y gloria,
los sentidos y memória,
de todos llevan vitoria
con su gentil galanía.
Con su gentil gentileza
ponen fe con más firmeza,
hazenbivir en tristeza
al que alegre ser solía.
Fin
No hay ninguno que los vea
que su cativo no sea,
todo el mundo los dessea
contemplar [de] noche y día²⁶⁶.*

Os versos acima focalizam em um sentimento arrebatador de atração por uma dama. A paixão física é tão intensa, como envolvente. Como apontou Pérez Priego, *Ojos garzos ha la niña* “*nada tiene que ver con la acción dramática, porque en ella no ha intervenido ninguna mujer concreta, sino cuatro personajes masculinos que hablan de los efectos del amor*”²⁶⁷. Esses detalhes são muito importantes, sobretudo se pensarmos no ambiente de apresentação da obra, marcada pela presença da Corte dos príncipes de Astúrias, cujos laços de amor eram entendidos como elementos organizativos das relações de poder. Tomaremos, a seguir, a *Representación sobre el poder del Amor* para uma análise pormenorizada lembrando que esta se constituiu como um desdobramento da ocasião de sua encenação.

3.3 O Poder do Amor Defronte os Príncipes de Astúrias

No bojo de um evento compartilhado pelos príncipes de Astúrias e pelos súditos da Casa de Habsburgo e de Trastámara, Juan de Encina pontuou as obrigações amorosas que perpassam o círculo político e a importância da subordinação de todos, inclusive dos futuros monarcas a ele. Para tanto, o dramaturgo recorreu à personificação do amor retomando a ideia do Deus Clássico de Ovídio (c.43 a.C - c. 17/18 d.C), divindade que se apresenta na forma de um cupido, cujo poder é supremo, além de, por vezes, vingativo. Essa imagem de soberania

²⁶⁶ “Olhos de garça a menina tem,/ por quem eles se apaixonariam?/ São tão bonitos e tão vivos/ que a todos têm cativos, / mas mostre-os tão evasivos/ que roubam a alegria./ Roubam prazer e glória,/ os sentidos e a memória,/ de todos tem vitória/ com sua gentil galania./ Com sua gentileza gentil/ eles colocam a fé com mais firmeza;/ Faz viver em tristeza/ aquele que costumava ser feliz./ Fim./ Não há ninguém que aos vê-los/ seu cativo não seja./ Todo mundo os quer/ contemplar noite e dia.” (*Ibidem*, p 220).

²⁶⁷*Ibidem*, pp. 30-31.

tem importância dentro do espaço cortesão, onde a manifestação de afeto tinha implicações nas relações de poder.

A recuperação das nuances que marcaram a obra de Encina foi realizada a partir das proposições metodológicas de Tzvetan Todorov, especialmente, no que se refere às ações entre as personagens no interior da narrativa²⁶⁸. Tal como preconizou o historiador Marcelo Santiago Berriel, os dados recolhidos após a análise não são usados para descobrir as leis da narratividade, mas, antes, para compreender a estruturação da fonte com intenção de que isso explique um aspecto da sociedade²⁶⁹. No caso deste estudo, trata-se de uma investigação em torno da exaltação da tópica amorosa como força ordenadora diante dos futuros monarcas de Castela e Aragão, sobretudo de Margarida.

Na estrutura textual e cênica da *Representación sobre el poder del Amor*, existem três grandes momentos nos quais Encina apresenta ao público a soberania da emoção. Nós os pontuamos da seguinte forma: o momento em que o Amor, assemelhando-se a figura de um cupido²⁷⁰, aparece em cena proclamando seu imenso poder – uma espécie de anunciação do desejo de reconhecimento e de obediência de sua arbitrariedade –; o momento no qual a personagem mitológica se depara com o pastor Bras, quem lhe ousa lançar algumas provocações e é castigado com uma flechada e, por fim, o momento em que a personagem chamada Escudero entra em cena para explicar aos pastores que ninguém pode difamar o Amor.

No início da encenação, um extenso monólogo de cem versos é entoado pela personagem principal que se ufana de seu imenso poder sobre os mortais²⁷¹. O Amor faz,

²⁶⁸Indicam-se, para isso, alguns parâmetros denominados como predicados de base. São eles: o desejo – o que cada personagem espera para si e a maneira como ele se deixa entregar a isso –, a comunicação – as confidências que são trocadas e criam laços de empatia entre os envolvidos na narrativa – e a participação – o auxílio que um personagem oferece ao outro para cumprirem suas metas. Os predicados sustentarão, ainda, algumas regras. Dentre elas, estão à regra da oposição – cada predicado de base apresenta seu oposto –; o ser e o parecer – ao se distinguir essência de aparência, algumas duplicidades de personalidade podem ser percebidas – e as transformações pessoais, que devem ser consideradas a partir da personagem como sujeito ou objeto dos predicados de base (BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 45-46).

²⁶⁹BERRIEL, Marcelo. A Semiótica e suas possibilidades teórico-metodológicas na análise de fontes medievais narrativas. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 6, jun., p.13-28, 2014. Disponível: <https://www.dialogosmediterranicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/106>. Acesso em: 22 jul. 2019, p. 23.

²⁷⁰O Amor é o nome da protagonista da representação que, portando “frechas y arco”, remete a imagem de um cupido vagando por um espaço campestre e ermo. Podemos deduzir, ao longo da peça, que não se trata de um homem adulto, mas de uma criança. Ao referir-se ele, uma personagem utiliza vocábulos como “garçón” e “zagal” que aludem à juventude.

²⁷¹“Ninguno tenga osadía/ de tomar fuerças conmigo,/ si no quiere estar consigo/ cada día/ en rebuelta y en porfía./ ¿Quién podrá de mi poder/ defender/ su libertad y alvedrío,/ pues puede mi poderío/ herir, matar y prender?/ Prende mi yerva do llega/ y, en llegando al corazón,/ la vista de la razón/ luego ciega./ Mi guerra nunca sosiega,/ mis artes, fuerças y mañas,/ y mis sañas,/ mis bravezas, mis enojos,/ quando encaran a los ojos/ luego enclavan las entrañas./ Mis saetas lastimeras/ hazen siempre tiros francos/ en los hitos y en los blancos,/

ainda, menção a alguns dos feitos tradicionalmente conhecidos na literatura como a conciliação dos contrários e a transformação enobrecedora de quem ama, uma referência aos versos *Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amoris*²⁷² das Bucólicas de Virgílio. Chama atenção, no entanto, que a obra progressivamente converte-se em uma exaltação do Amor dentro dos códigos e dos arquétipos sociais presentes na Península Ibérica do século XV. Em seus versos, ele diz:

*Hago de mis serviciales
los grosseros ser polidos,
los polidos más luzidos
y especiales;
los escassos, liberales.*

*muy certeras,/ muy penosas, muy ligeras./ Soy muy certero en tirar/ y en bolar,/ más que nadie nunca fue./ Afición, querer y fe/ ponerlo puedo y quitar./ Yo pongo y quito esperança,/ yo quito y pongo cadena,/ yo doy gloria, yo doy pena/ sin holganza;/ yo firmeza, yo mudança,/ yo deleites y tristuras/ y amarguras,/ sospechas, celos, recelos;/ yo consuelo, desconsuelos,/ yo ventura, desventuras./ Doy dichosa y triste suerte,/ doy trabajo y doy descanso./ Yo soy fiero, yo soy manso,/ yo soy fuerte;/ yo doy vida, yo doy muerte,/ y cevo los corazones/ de passiones,/ de suspiros y cuidados./ Yo sostengo los penados/ esperando gualardones./Hago de mis serviciales/ los grosseros ser polidos,/ los polidos más luzidos/ y especiales;/ los escassos, liberales./ Hago de los aldeanos/ cortesanos,/ y a los simples ser discretos,/ y a los discretos perfectos,/ y a los grandes muy humanos./ Y a los más y más potentes/ hago ser más sojuzgados,/ y a los más acovardados/ ser valientes;/ y a los mudos, eloquentes,/ y a los más botos y rudos/ ser agudos./ Mi poder haze y deshaze,/ hago más, quando me plaze:/ los eloquentes ser mudos./ Hago de dos voluntades/ una mesma voluntad;/ renuevo con novedad/ las edades,/ y ageno las libertades./ Si quiero, pongo en concórdia/ y en discordia;/ mando lo bueno y lo malo,/ yo tengo el mando y el palo,/ crueldad, misericordia./ Doy favor y desfavor/ a quien yo quiero, y me pago/ con castigo, con halago,/ con dolor./ Doy esfuerço, doy temor./ Yo soy dulce y amargoso,/ lastimoso,/ y acarreo pensamientos,/ doy placeres, doy tormentos,/ soy en todo poderoso./ Puedo tanto quanto quiero,/ no tengo par ni segundo./ Tengo casi todo el mundo/ por entero/ por vasallo y prisionero:/ príncipes y emperadores,/ y señores,/ perlados y no perlados;/ tengo de todos estados,/ hasta los brutos pastores”. [Ninguém tem a audácia/ de tomar força comigo,/ se não quer estar consigo mesmo/ todos os dias/ na revolta e na teimosia./ Quem pode do meu poder/ defender/ sua liberdade e coragem,/ porque meu poder pode/ ferir, matar e acender?/ Prende meu veneno quando chega/ e, ao chegar ao coração,/ a visão da razão/ então cega./ Minha guerra nunca se acalma,/ minhas artes, forças e artimanhas,/ e minha fúria,/ minha bravura, minha raiva,/ quando encaram os olhos/ então fecham as entranhas./ Minhas flechas tristes/ sempre dão tiros livres/ em marcos e alvos,/ muito precisos,/ muito dolorosos, muito leves./ Sou muito preciso no tiro,/ mais do que qualquer um já foi./ Afeição, amor e fé/ posso colocar e tirar./ Coloco e tiro esperança./ Tiro e coloco corrente,/ Eu dou glória, dou dor/ sem folga;/ eu firmeza, eu comovo,/ deleito e tristeza/ e amargura,/ suspeitas, ciúmes, desconfiança;/ eu conforto, dor,/ eu arrisco, desventuras./ eu dou alegria e triste sorte,/ dou trabalho e dou descanso./ Sou feroz, sou manso,/ sou forte;/ dou a vida, dou a morte,/ e aqueço os corações/ de paixões,/ de suspiros e cuidados./ apoio os condenados/ à espera de prêmios/ Eu faço meus servos/ os rudes polidos,/ os polidos mais brilhantes/ e especiais;/ os escassos, liberais./ Eu faço os aldeões/ cortesãos,/ e os simples discretos,/ e os discretos perfeitos,/ e os grandes muito humanos./ E os mais e mais poderosos/ eu os faço mais subjugados,/ e os mais covardes/ sejam valentes;/ e os mudos, eloquentes,/ e os mais barulhentos e rudes/ sejam afiados./ o poder faz e quebra./ Faço mais, quando quero:/ os eloquentes fiquem mudos./ Faço de duas vontades/ uma mesma vontade;/ Renovo com novidade/ as eras,/ e alieno as libertades./ Se eu quero, coloco em harmonia/ e em desacordo;/ ordeno o bem e o mal,/ tenho o comando e a vara,/ crueldade, misericórdia./ dou favor e desfavor/ a quem quero, e me pago / com castigo, com bajulação,/ com dor./ Dou esfuerço, dou medo./ Sou doce e amargo,/ lamentável,/ e carrego pensamentos,/ dou prazeres, dou tormentos,/ sou todo- poderoso./ Posso fazer o que quiser,/ Não tenho par ou segundo./ Tenho quase o mundo inteiro/ inteiramente/ como vassalo e prisioneiro:/ príncipes e imperadores,/ e senhores,/ perolado e não-pérola;/ tenho todos os estados,/ até os pastores brutos]. (*Ibidem*, vv.1-100 pp. 201-205).*

²⁷² “O amor vence tudo e nós nos rendemos ao Amor” (MORELL BALLESTER, Blanca; GREGORIO BERMEJO, Jordi. Op. cit. p. 428).

*Hago de los aldeanos cortesanos,
y a los simples ser discretos,
y a los discretos perfectos,
y a los grandes muy humanos.
Y a los más y más potentes
hago ser más sojuzgados,
y a los más acovardados
ser valientes;
y a los mudos, eloquentes,
y a los más botos y rudos
ser agudos*²⁷³.

O poder do Amor revela-se onipresente e supremo. Transcendente, ele perpassa a todos os setores dessa comunidade. Estão sujeitos aos imperativos do Amor, na condição de servos, os aldeões, os cortesãos e, como será revelado mais adiante, “*hasta los brutos pastores*”²⁷⁴. A menção e presença do pastor, que reúne em si elementos da tradição popular, representa, com expressiva força simbólica, a base da sociedade medieval castelhana. O fato de ele atingir a esse grupo de rústicos era uma novidade no campo literário e dramático, porque a emoção era, mormente, atribuída aos nobres²⁷⁵. Na dramaturgia enciniana, são os pastores que questionam e discutem sobre o poder da emoção, proporcionando ao rei e aos mais distintos súditos um conjunto de elementos que permite convertê-los e integrá-los a uma ordem social mais ampla.

No segundo momento textual e cênico, as palavras do Amor são interrompidas por um pastor que, ao vê-lo, repreende-o por caçar em local não permitido. O pastor atende pelo nome de Pelayo. A importância do personagem consiste justamente na apresentação para todo o público do que acontece quando o Amor não é respeitado e dignificado. Pelayo, mostrando pouco saber na arte de amar, comete um ato de escárnio proferindo, assim: “*¿Amor que muerdes, o qué?/ ¿O, soncas, eres mortaja?*”. As expressões correspondem a jogos paronímicos com a palavra “*amor-morder*”, “*amor-mortaja*”, e seu significado é “o amor que morde e corre as entranhas”²⁷⁶. A discussão continua até que o Amor decide dar um castigo ao pastor:

*Pelayo –¡A, garçón de bel mirar!
¿quién te manda ser osado
por aquí, que es devedado,*

²⁷³“Faço de meus serviçais/ aos grosseiros serem polidos/ aos polidos mais luzidos/ e especiais/ os escassos, liberais./ Faço dos aldeanos/ cortesãos/ e os simples serem discretos,/ e aos discretos perfeitos,/ e os grandes muito humanos./ E aos mais poderosos/ faça mais subjugados,/ e aos mais acovardados/sejam valentes;/ e aos bobos e rudes/sejam afinados” (*Ibidem*, vv.- 51-67, p. 203-204).

²⁷⁴ “até os brutos pastores”. (*Ibidem*, v. 100, p. 205).

²⁷⁵SOUZA, Jamyle, *op. cit.*; p. 128.

²⁷⁶JUAN DEL ENCINA, *op. cit.*, Nota 111-112, p. 205.

de caçar
sin licencia demandar?
Amor – *Modorro, bruto pastor,*
labrador,
simple, de poco saber,
no me devesconocer.
Pelayo – *¿Tú quién sos?*
Amor – *Yo soy Amor.*
Pelayo – *¿Amor que muerdes, o qué?*
[...] Amor – *Espera, espera, pastor,*
que yo te daré el castigo,
¿por qué te tomas conmigo,
don traidor,
*sabiendo que soy Amor?*²⁷⁷

Como se pode observar, aqueles que foram atingidos positivamente pelo Amor tornavam-se *polidos, discretos, muy humanos, valientes, eloquentes e agudos*. No caso contrário, atribuem-se vocábulos como *grosseros, escassos, aldeanos, simples, sojuzgados, acovardados, mudos, botos e rudos*. O código de comportamento amoroso pontuado por Encina fazia parte da identidade do homem cortesão. Era, portanto, alvo de desconhecimento dos simples pastores como Pelayo²⁷⁸. Esse desconhecimento produzia uma atmosfera pedagógica à cena.

De igual forma, assim que Pelayo é flechado, seus amigos também pastores, Bras e Juanillo (possível alusão ao dramaturgo ou ao príncipe de Astúrias), vêm ao seu encontro e tentam acudi-lo. No entanto, veem-se incapazes de compreender sozinhos a manifestação de tal emoção. Entra em cena, então, a personagem Escudero, que corresponde ao ideal nobiliário. Encina atribui a ele a função de explicar o poder do Amor – fruto de sua natureza que o faz ser benevolente. O Escudero explica-lhes que essa força ordenadora e harmonizadora, quando não obedecida, torna-se vingativa e “[...] *los males de amor,/ que*

²⁷⁷“Pelayo [] Rapaz de *bel mirar!*/ quem te diz para ser tão ousado?/ por aqui, é proibido caçar/ sem licença/ Amor [] sonolento, pastor bruto,/ labrador/ simples, de pouco a saber,/ você não deves me conhecer/ Pelayo [] Quem é você?/Amor [] Eu sou Amor./ Pelayo [] Amor morde de que?/ [...] Amor []. Espere, espere, pastor,/ que eu vou te dar o castigo./ Por que você tomou forças comigo,/ traidor,/ sabendo que sou amor?” (*Ibidem*. vv. 101-175, p. 207-208).

²⁷⁸“A tensão do diálogo entre Amor e Pelayo atesta a diferença entre os dois universos apresentados cenicamente. De um lado, tem-se Amor, formalizado em regras e convenções bem estabelecidas; do outro, tem-se o pastor revelando pouco saber sobre a arte de amar. Esse desconhecimento funciona como um indicativo de sua rusticidade e, ao mesmo tempo, produz na cena uma atmosfera burlesca, na medida em que o diálogo transparece as dificuldades aparentes de entendimento por parte do pastor das regras de cortesia amorosa. Não serão poucos os exemplos que atestarão a diferença entre o amor cortês e o universo rústico. Reiteradamente, na obra dos nossos autores analisados fica evidente que o domínio da arte de amar se restringe aos nobres.” (SOUZA, Jamyle. *Op. cit.*;p. 128).

*crecen com disfavor/ nunca mejoran jamás*²⁷⁹. O nobre faz, ainda, alguns questionamentos a fim de ensiná-los:

Escudero –¿Pensava que vencería?
Bras – Sí pensava.
Escudero –¡Mirá quien con quién lidiava!
Bras – A la fe, digo, señor,
salvo honor
de vuestra huerte nobleza,
fue gran locura y simpleza
enfingir contra'l Amor.
Escudero – Pues aun si tú bien sopiesses
a cuántos de gran valer
ha vencido su poder,
y lo oyesses,
yo juro que más dixesses.
Bras – Bien sé que al gran poderío
de amorío
nadie puede resistir,
aunque se passe a bivir
a tierra de señorío²⁸⁰.

A partir desse diálogo, Bras, Pelayo e Juanillo começam a compreender que a expressão amorosa atende a um código social pela qual a égloga é configurada. A obra *Representación sobre el poder del Amor* é, a princípio e portanto, uma exaltação da importância de respeitar a emoção. Esse código de conduta é apresentado não só aos pastores/personagens da obra, mas também aos nobres, clérigos, cavaleiros e damas que assistem ao espetáculo teatral. Ninguém poderia atentar contra o Amor, nem os brutos pastores, nem a aristocracia.

Juan de Encina, na condição de artífice do poder dos Reis Católicos, promove em seu palco, algumas adaptações que aproximam os tempos da narrativa ao tempo do espectador. A “alusão” a uma identificação dos presentes com o conteúdo exposto poderia assegurar a compreensão do enunciado político da peça. Atentemo-nos para o monólogo da obra. O Amor fala, inicialmente, sobre sua capacidade de mudar as relações interpessoais, proclamando paz e guerra arbitrariamente. É interessante observarmos como o estado de oscilação característico dos conflitos do período, permeia a personalidade da personagem enciniana:

²⁷⁹ “[...] os males de amor,/ que crescem com desfavor/ nunca melhoram jamais.” (JUAN DEL ENCINA, *op. cit.*, vv. 288-289. p. 213).

²⁸⁰“Escudero [] Pensava que a venceria/ Bras [] Sim pensava/ Escudero [] Olha com quem lidava!/ Bras [] Digo, senhor, salvo a honra/ de vossa nobreza/ foi tanta loucura e simplicidade/ infringir contra o Amor. Escudero [] Bem, mesmo que você bem soubesse/ quantos de grande valor/ seu poder superou,/ e você ouviu isso,/ Eu juro que mais disse/. Bras [] Eu sei bem que para a grande potência/ caso de amor/ ninguém pode resistir,/ mesmo se acontecer de viver/ para a terra do senhorio” (*Ibidem*, vv. 321-330, p. 214-215).

*Mi guerra nunca sosiega,
mis artes, fuerças y mañas,
y mis sañas,
mis bravezas,
mis enojos,
quando encaran a los ojos
luego enclavan las entrañas.
[...] Afición, querer y fe
ponerlo puedo y quitar.
Yo pongo y quito esperança,
yo quito y pongo cadena,
yo doy gloria, yo doy pena
sin holgança;
yo firmeza, yo mudança,
yo deleites y tristuras
y amarguras
sospechas, celos, recelos;
yo consuelo, desconsuelo,
yo ventura, desventura.²⁸¹,*

O espectador da representação não se vê completamente diante de um cenário fictício, uma vez que são os espectadores, de fato, que sofrerão as consequências da ação teatral. Eles estão inseridos em um quadro marcado pela instabilidade diplomática entre os reinos de França e Espanhas.

Convém ressaltar que o reino da França, situado entre a Península Ibérica e os Países Baixos, estava em conflito deflagrado com os Trastâmara, mas não com os Habsburgo. O Sacro Império Romano-Germânico, tal como os tradicionais inimigos do reino da França, na Itália e em toda a Europa, uniram-se em uma Sacra Aliança para conter a ocupação dos exércitos franceses no território. Mas, se Maximiliano I participou das primeiras lutas na Itália, onde se enfrentaram, na verdade, Carlos VIII e os Reis Católicos, foi como poder secundário, especialmente devido à sua falta permanente de recursos financeiros e militares.²⁸²

Com a união das duas dinastias por meio do matrimônio, os interesses das coroas de Castela, Aragão e o Sacro Império poderiam se estreitar, favorecendo maiores demonstrações da afetividade entre as coroas de Castela, Aragão e o Sacro Império – demonstrações que poderiam compreender a prestação de auxílio militar contra o reino da França em guerras

²⁸¹“Minha guerra nunca se acalma,/ minhas artes, forças e artimanhas,/ e minha fúria,/ minha bravura, minha raiva,/ quando encaram os olhos/ então fecham as entranhas./ Afeição, amor e fé/ posso colocar e tirar./ Coloco e tiro esperança,/ Tiro e coloco corrente,/ Eu dou glória, dou dor/ sem folga;/ firmeza, eu comovo,/ deleite e tristeza/ e amargura, suspeitas, ciúmes, dúvidas;/ Eu consolei o desconsolado,/ Eu venturo o desventurado.” (*Ibidem*, vv. 15-40, p. 202-203).

²⁸² MAINKA, Peter Johann. *op. cit.*; p. 193.

vindouras. Tornando realizáveis até mesmo políticas conjuntas entre as coroas, Juan de Encina realçou uma noção de “única vontade” entre os indivíduos assentada no Amor:

*Mi poder haze y deshaze,
hago más, quando me plaze:
los eloquentes ser mudos.
Hago de dos voluntades
una mesma voluntad
renuevo con novedad
las edades,
y ageno las libertades.*²⁸³

O amor, vivenciado nos círculos de dominação, tinha uma dimensão quase que contratual pelo qual as partes envolvidas esforçaram-se para garantir a fidelidade daqueles que dedicavam seu afeto, embora nem sempre tenham conseguido mantê-lo. É então que o dramaturgo pontua que, caso o amor não fosse devidamente respeitado, isto é, caso alguma ação dos seres humanos não estivesse em conformidade com o seu caráter moral, castigos recairiam sobre eles:

*Si quiero, pongo en concórdia
y en discordia;
mando lo bueno y lo malo,
yo tengo el mando y el palo,
crueldad, misericordia.
Doy favor y disfavor
a quien yo quiero, y me pago
con castigo, con halago,
con dolor.
Doy esfuerço, doy temor.
Yo soy dulce y amargoso,
lastimoso,
y acarreo pensamientos,
doy plazer, doy tormentos,
soyen todo poderoso.*²⁸⁴

Outro ponto a ser observado é que, a partir da conjugação dos múltiplos tempos e temporalidades, presentes na encenação tanto em sua dimensão simbólica como em sua dimensão cotidiana, é que ocorrem expressivas associações da figura do Amor à de um grande

²⁸³“Meu poder faz e desfaz/ eu faço mais quando eu quero/ o eloquente ser mudo/ Eu faço de duas vontades/ uma mesma vontade/ Renovo com novidade/ as eras,/ e alieno as liberdades.” (JUAN DEL ENCINA. *op. cit.*; vv.68-77, p. 204).

²⁸⁴ “Se eu quero, coloco em harmonia/ e em desacordo;/ ordeno o bem e o mal,/ tenho o comando e a vara,/ crueldade, misericórdia./ dou favor e desfavor/ a quem quero, e me pago / com castigo, com bajulação,/ com dor./ Dou esforço, dou medo./ Sou doce e amargo,/ lamentável,/ e carrego pensamentos,/ dou prazeres, dou tormentos,/ sou todo- poderoso.” (*Ibidem*,vv. 76-90, p. 204-205).

senhor medieval. A personagem vai adquirindo progressivamente atributos e conceitos relacionados à qualidade de um singular “*señor*”. Essa inscrição já havia se esboçado nos versos destacados mais acima, precisamente quando o Amor, para fazer referência àqueles que estão submissos a ele, diz: “*hago de mis serviciales*”. A conversão da personagem em parte da camada mais alta da sociedade medieval ibérica fica evidente, no entanto, nos versos abaixo:

*Puedo tanto quanto quiero,
no tengo par ni segundo,
tengo casi todo el mundo
por entero
por vasallo y prisionero:
príncipes y emperadores,
y señores,
perlados y no perlados,
tengo de todos estados,
hasta los brutos pastores*²⁸⁵.

A transposição do Amor em um grande soberano é uma associação importante para análise das questões políticas da peça. Os versos “*tengo casi todo el mundo por entero por vasallo y prisionero*” constituem-se como uma apropriação das hierarquias que marcam as relações sociais predominantes no Medievo. Considerando o quadro corporativo em que o rei se comporta como uma espécie de patrono de uma grande rede clientelar marcada por distintas formas de senhorio, o Amor se sobrepõe ao monarca como alguém que tudo ordena e estrutura.

Ressalta-se, ainda, que “*Príncipes y emperadores, y señores*”, eram categorias políticas presentes na ocasião em que se desenvolveu o espetáculo teatral – no caso do imperador Maximiliano I, seu poderio via-se representado pela figura de sua filha Margarida. Todos eles encontravam-se sob a égide do Amor. Essa expressão, tendo se desenvolvido em um contexto de enlace matrimonial motivado pela necessidade de ajuda mútua contra a ameaça crescente da França, deixa nítida a necessidade de celebração do afeto entre as coroas de Aragão, Castela e o Sacro-Império Romano.

Notadamente em *Representación sobre el poder del Amor*, os códigos e as referências da realidade histórica se conjugaram com a ficção utópica do palco, criando uma mensagem sugestiva durante as celebrações de recepção que tomaram as ruas de Salamanca no ano de

²⁸⁵“Eu posso o quanto quero,/ não tenho um par ou um segundo,/ tenho quase todo mundo/ inteiramente/ por vassalo e prisioneiro:/ príncipes e imperadores,/ e senhores,/ pérolas e não-pérolas,/ tenho de todos os estados, / até os brutos pastor” (*Ibidem*, vv. 91-100, p. 205).

1497. Artífices do poder como Juan de Encina releram, inscreveram e veicularam emoções que visavam legitimar e consolidar relações estratégicas no campo político.

CONCLUSÃO

O teatro em Castela, especialmente na forma de églogas políticas dramáticas, foi uma manifestação cultural que teve a estima de grandes senhores vinculados à Casa Real no final do século XV e início do século XVI. Todavia, muito do que se fala sobre a relação entre o teatro, e o poder ibérico está atrelado ainda ao âmbito da cognição, embora o avanço da História Política Cultural represente uma significativa mudança nos paradigmas de estudos. A partir das emoções encenadas no palco, por exemplo, torna-se possível apreender o sentido, e o valor que uma determinada comunidade dá à forma de se relacionar uns com os outros.

No que concerne à inscrição e difusão de processos emocionais no teatro da corte, pôde-se perceber a recorrência de expressões e gestos que se reportam a temática amorosa e amistosa. Essas emoções marcam uma pluralidade de formas de solidariedade assentadas no ideal cristão de bem ao próximo, cujos desdobramentos se deram também na cultura política. Os dramaturgos artífices do poder castelhano conjugaram os princípios emocionais organizadores da vida cotidiana ao espetáculo teatral, exteriorizando laços afetivos estruturantes das relações políticas.

As emoções encenadas revelam-no, na verdade, o que este grupo desejava “dar a ver”, isto é, o que eles pretendiam que fosse mostrado de suas relações e como se articularam para que isto ocorresse. Por isso, a importância de se descobrir a fundo os sentidos dados as emoções e motivo de serem mobilizadas. A premissa aponta igualmente para a importância da compreensão de que cada encenação é única, não só pela efemeridade do espetáculo teatral, mas também pelo significado que a emoção encenada pode ter consonante a circunstância.

Assim, abordamos em um primeiro momento, o próprio conceito de teatro para a Idade Média. Teatro em um sentido forte, como foi codificado na Antiguidade Clássica, desaparece ou é diluído no Medievo. Há, no entanto, o que se convencionou chamar de *teatralidade*, que, à medida em que nos aproximamos do século XV, torna-se mais concreta. O teatro, associado à noção de edifício, estrutura determinada em que se realizam espetáculos, não aparece novamente até o Renascimento, quando, ao longo do século XVI e a partir do modelo clássico, é reinventado no chamado “teatro do príncipe”. O teatro medieval corresponde, antes de tudo, à prática do mimetismo que ocorria em uma espécie de comunhão entre o ator e o público em espaços diversos.

Em seguida, consideramos que as emoções, o amor e a amizade, também têm suas nuances históricas. As correntes filosóficas de Platão e Aristóteles foram apropriadas e relidas

pelos mestres das Universidades que muito contribuíram para o pensamento político da época. O amor, *Eros* para Platão, era expresso pelo desejo do Bem e poderia ser observado no mistério da Paixão de Cristo. A amizade, *philia* para Aristóteles, corresponde a um conceito de bem mútuo entre os sujeitos. A reciprocidade afetiva teve a finalidade de proporcionar harmonia à sociedade.

Os grupos dirigentes da Idade Média – reis, nobres e clérigos – veem-se também diante de restrições emocionais e de laços afetivos que uniam ou repeliam determinadas pessoas. O senhorio, os juramentos, os matrimônios, as entradas régias nas cidades e outras práticas tinham uma dimensão emocional envolvida, que deveria, quando possível, ser externalizada, isto, é demonstrada para o maior número de pessoas. Estavam eles sempre diante do imperativo das emoções como elemento definidor da ordem em seu cotidiano.

A estrutura da corporativa sociedade medieval ibérica favoreceu interações e trocas de diversos níveis, pois os laços afetivos constituíam laços de interdependência entre o rei, a cabeça do reino e a nobreza, que eram os membros do corpo político. Nesse processo, as formalidades e os valores que codificavam as relações foram imprescindíveis para a consolidação do poder régio e nobiliárquico. Ser querido pelo rei, por exemplo, é determinante para um nobre adquirir graças e favores, ao passo que é por amor que um grande guerreiro vai à luta em nome da Coroa.

O movimento de recuperação das églogas dramáticas que floresceu no Medievo ibérico, como fruto das interações culturais e das trocas políticas e econômicas, vai de encontro com a integração do grupo dominante e de suas emoções. A nobreza em ascensão pareceu empolgada em ostentar o senhorio conquistado, as vitórias em batalhas, bem como uma natureza comportamental amorosa – elementos que a distinguiria das demais camadas da sociedade – utilizando-se, para isso, das églogas dramáticas. Esse é o caso do Duque de Alba de Tormes que valorizou de forma expressiva o teatro em seu palácio, abrindo as portas, inclusive, para visitantes aldeões.

Partindo para uma análise pormenorizada de duas obras dramáticas: *Égloga representada en l anoche postrera de Carnal* de Juan de Encina e a *Égloga* de Francisco de Madrid, percebeu-se que foi em torno das “leis do amor” que os artífices do poder buscaram justificar as ações dos Reis Católicos e dos nobres no que concerne ao início das Guerras Italianas. Por amor, expresso através do serviço bélico de salvaguarda do rei e do reino, verificou-se a razão pela qual, em todos os casos, houve a adesão aos enfrentamentos. Foi

também em torno de uma emoção quase que oposta, a ganância, que Carlos VIII foi motivado a avultar a guerra.

Poucos anos mais tarde, mas ainda sob os efeitos dos primeiros anos de conflito por territórios da Península Itálica, Juan de Encina retomou a temática emocional na obra *Representación sobre el poder Amor* para dar voz aos anseios da nobreza salmantina que ganhava um novo senhor e futuro rei da dinastia Trastâmara. O caminho percorrido pelo dramaturgo foi o da politização do amor como figura soberana em relação ao poder monárquico, uma expressão que seria, no mínimo, ousada se não fosse um modelo estruturante dos princípios comportamentais políticos.

A celebração de recepção dos príncipes de Astúrias vem a apontar, assim, para um intento de afirmação e legitimação das relações de poder a partir da tópica emocional. Era uma forma de rememoração da cooperatividade que se exacerbou através do amor como mecanismo interação e filiação. Esperava-se do príncipe Juan e da princesa Margarida, em um contexto fortemente marcado por disputas territoriais dentro e fora dos reinos, fossem guiados pelo amor, pautando-se sempre nas formalidades emocionais socialmente estabelecidas.

A noção de teatro, com suas riquezas de detalhes nem sempre acessíveis ao historiador, que tentamos empreender demonstra, assim, que os sistemas simbólicos produzidos por um corpo de especialistas, neste caso, os artífices do poder, visavam proporcionar aos espectadores um conjunto de elementos emocionais que permitissem convertê-los e integrá-los a uma ordem social mais ampla, aquela ditada pelos afetos.

Finalmente, é oportuno ressaltar que a pesquisa não encerra em si. Pelo contrário, integra-se ao exercício do “fazer histórico” que é contínuo. Os aspectos abordados nos são como pequenos indicativos de anseios mais amplos sobre a força do simbólico, do emocional e da configuração dos mitos no exercício do poder. De todo modo, esperamos que o texto possa ter conduzido o leitor de forma aprazível ao universo do teatro medieval ibérico, marcado pela emoção e pela atuação de poderes que ganharam notabilidade no final da Idade Média.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias:

Cancionero de Juan del Encina, Salamanca, 1496. Reproducida en facsímile por la Real Academia Española en Madrid, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museus, 1928. [reimp. Madrid, arco/Libros, 1989]. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-de-juan-del-encina-primera-edicion-1496--0/html/ffadf59c-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm> Acesso em 08 set. 2018.

DIEGO GUILLÉN DE ÁVILA. **Égloga interlocutoria, Graciosa y por jentil estilo nuevamente trobada**. Imprenta de J. Martin Alegría [1859], Original de Biblioteca Nacional da Áustria, 2018. Disponível: https://books.google.com.br/books/about/%C3%88gloga_interlocutoria_graciosa_y_por_je.html?id=jKpIy5SGobcC&redir_esc=y. Acesso em 09 mar. 2019.

FRANCISCO DEL MADRID. La Egloga de Francisco de Madrid en um nuevo manuscrito de siglo XVI. Edición de Alberto Blecuá. In: FERNANDO LÁZARO CARRETER, **Serta philologica**, Madri: Catédra, 1983, p. 39-66.

GÓMEZ MANRIQUE. **Regimiento de Príncipes y otras obras**. Prólogo, selección y vocabulario de Augusto Cortina. 2. ed. Buenos Aires: Espasa - Calpe Argentina S. A, 1947, 165 p.

JUAN DEL ENZINA. **Teatro Completo**. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. 5. ed. Madri: Catedra. Letras Hispanicas, 2014, 379 p.

Bibliografia citada:

ABULAFIA, David. **The Western Mediterranean Kingdoms, 1200-1500: The Struggle for Dominion**. Londres e Nova York: Routledge, 2014.

ACCORSI, Federica. La Égloga de Francisco de Madrid: un ensayo bucólico de finales del siglo XV. In: FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia; FERNÁNDEZ FERREIRO, María. **Literatura Medieval y Renacentista en España. Líneas y pautas**. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas - Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

ALLEGRI, Luigi. El espectáculo en la Edad Media. **Teatro y espectáculo en la Edad Media**. [s.l.]: Actas del Festival d'Elx, 1992.

ALMEIDA, Ana Carolina; AMARAL, Clinio. Ordem senhorial e crescimento feudal. In: AMARAL, Clinio; BARROS, José D' Assunção; BERRIEL, Marcelo; CALDAS, Marcos; COSER, Miriam; LOBIANCO, Luís Eduardo; SANCOVSKY, Renata; SILVA, Rosana. (Org.). **Representações poder e práticas discursivas**. Rio de Janeiro: Imprensa Universitária EDUR, v. 1, 2010.

ALVARO, Bruno. Territórios Senhoriais, Fronteiras Diocesanas: O Poder Senhorial-Episcopal em Castela no Século XII **Nearco**: Revista Eletrônica de Antiguidade e Medievo,

Rio de Janeiro: [S.n], v.13, n.1, pp. 86-110, mar-jun, 2021, Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/58574>. Acesso em 14 set. 2021.

ARAÚJO, Renata de. **Lisboa: a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos**. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e na Renascença: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BALANDIER, Georges. **O Poder em Cena**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BARBA GARVIN, Mario. La condición bifólia: los impresos de los hojas y transmisión del pliego suelto poético. **Revista de Poética Medieval**. Alcalá de Henares: E_Buah, vol. 34, 2020, p.83-106, ISSN: 1137-8905. Disponível em: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.77378>. Acesso em 2 mar. 2021.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.

BASCHET, Jérôme. **A Civilização Feudal: do ano mil à colonização da América**. São Paulo: Globo, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BERRIEL, Marcelo. A Semiótica e suas possibilidades teórico-metodológicas na análise de fontes medievais narrativas. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 6, jun., p.13-28, 2014. Disponível: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/106>. Acesso em: 22 jul. 2019.

Bíblia de Jerusalém. Tradução das introduções e notas de La Sainte Bible, edição de 1973, publicada sob direção da “École Biblique de Jérusalem”. São Paulo: Paulus, 1996.

BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. São Paulo: Edipro, 2016.

BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. **Medieval Sensibilities**. A history of Emotions in the Middle Ages. Cambridge: Polity,

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie. Comment faire l’histoire de l’acteur au Moyen Âge? **Médiévales**, v. 59, n. 2, p. 107-125, dez. 2010.

BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie; DOMINGUEZ, Véronique. Introduction. Genèse et constitution d’un savoir académique sur le théâtre médiéval. In: DOMINGUEZ, Véronique; BOUHAÏK-GIRONÈS, Marie; KOOPMANS, Jelle (eds.). **Les pères du théâtre médiéval: Examen critique de la constitution d’un savoir académique**. Nouvelle édition. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. Disponível em: <http://books.openedition.org/pur/40332>. Acesso em 14 mar. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 5º ed. 2004

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BROCHADO, Cláudia Costa; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). **Vozes de mulheres da Idade Média**. 1ª ed. João Pessoa: Editora UFPB, 2018.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUSTOS TÁULER, Álvaro. Juan delEncina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa. **Teatro profano del siglo XVI**. [S.l.]: Criticón, n. 126, 2016, p. 15-29.

BUTTERWORTH, Philip; Normington, Katie (Eds.) **Medieval Theatre Performance: Actors, Dancers, Automata and Their Audiences**. [s.l.]: NED-New edition, Boydell & Brewer, 2017. E-book (296 p.) Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1t6p5gg>. Acesso em 10 mar. 2020.

CARDIM, Pedro. Amor e amizade na cultura política dos séculos XVI e XVII. In: **Lusitania Sacra**. Lisboa: Universidade Católica portuguesa, 1999.

CARR, Raymond (Coord.). **História Concisa de Espanha**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004.

CARRETER LÁZARO, Fernando. **Teatro medieval**. Madri: Editorial Castalia, 1973.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: Publicar Teatro e Ler Romances na Época moderna séculos XVI -XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COELHO, Maria Filomena. Revisitando o problema da centralização do poder na Idade Média. Reflexões historiográficas. In: NEMI, Ana; ALMEIDA, Neri; PINHEIRO, Rossana (Orgs). **A construção da narrativa histórica**. Séculos XIX-XX. Campinas: Ed. Unicamp, 2014.

CÓRDOBA MIRALLES, Álvaro Fernández de. El “Rey Católico” de las primeras guerras de Italia. Imagen de Fernando II de Aragón y V de Castilla entre la expectación profética y la tensión internacional (1493-1499). **Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales**. [s.l.]: Sociedad Española de Estudios Medievales, n. 25, 2015. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47361>. Acesso em 25 mai. 2020.

DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel. La política exterior de la monarquía castellano-aragonesa en la Época de los Reyes Católicos. **Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea** [s.l.: s.n.], nº 16, 1996, 11-28p. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=66416>. Acesso em 11 mar. 2020.

DEYERMOND, Alan: Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles. **Cultura y Representación en la Edad Media**. [s.l.]: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, 1994.

FEBVRE, Lucien. **La sensibilité et l'histoire: commente constituerla vie affective d' autrefois?** *Annales D'histoire Sociale*, 3, p. 5-20, jan./jun. 1941.

FERNANDES, Marcus Vinícius. **A Louca e o Belo: a eficácia do casamento político entre Juana de Trastâmara e Felipe de Habsburgo (séc. XV-XVI)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

FRAMIÑAN DE MIGUEL, María Jesús. Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: estado de la cuestión. **Cuadernos de Investigación Filológica**. V.12, 1987, p. 101-116. Disponível em: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2128>. Acesso em 19 mar. 2020.

FRÓES, Vânia Leite. Teatro como missão e espaço de encontro de culturas. Estudo comparativo entre o teatro português e brasileiro do século XVI. **Congresso Internacional de História**. Missionação Portuguesa e Encontro de Culturas. Actas. Braga, v.3: Igreja, Sociedade e Missionação, 1993.

GEERTZ, Clifford. **Negara O Estado Teatro no Século XIX**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

GOMES, Rita Costa. **Cerimônias da realeza nos fins da Idade Média**. A propósito de um livro recente. [s.l.]: Penélope, n. 14, 1994.

GONZÁLEZ ARCE, José Damián. **La casa y corte del príncipe don Juan (1478-1497)**. Economía y etiqueta en el palacio del hijo de los Reyes Católicos. Sevilha: Sociedad Española de Estudio Medievales, 2016.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS. Julio I. **Drama e iconografia en el arte medieval peninsular (Siglos XI-XV)**. Tese (Doutorado em História da Arte), Universidad Nacional de Educación a Distancia. [S.l.], 2002.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. A Cena do Mundo e o Mundo da Cena: Desafios e Alegrias do Historiador do Teatro. In: FONTANA, Fabiana Siqueira; GUSMÃO, Henrique Buarque de (Org.). **O palco e o tempo: Estudos de História e Historiografia do Teatro**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

HAMPTON, Timothy. **Fictions of Embassy: Literature and Diplomacy in Early Modern Europe**. Nova York: Cornell University Press, 2009. Disponível: <https://muse.jhu.edu/book/25031>. Acesso em 21 ago. 2020.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel. **Las fiestas en la cultura medieval**. Barcelona: Areté, 2004.

LE GOFF, Jacques. **O homem medieval**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. Vol. I. Bauru/São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002.

LIMA. Douglas Mota Xavier de. **Novos olhares sobre a diplomacia medieval**. Revista Transversos, Rio de Janeiro, Vol. 03, no. 03, pp. 77-91, out-mar. 2014/2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/18560/13561>. Acesso em 21 de ago. 2020.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 2008.

MAINKA, Peter Johann. A luta europeia entre as dinastias dos Habsburgos e dos Valois pela Borgonha e Italia. (1477-1559). **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 38, n. 1, jun. 2003. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2719/2256>>. Acesso em 29 de mai. 2021.

MALEVAL, Maria. **O teatro medieval e seus congêneres em Santiago de Compostela** (séculos XII-XIII). Série Estante Medieval, v. 11, Niterói: Xunta de Galicia/Eduff, 2021.

MALLET, Michael; SHAW, Christine. **The Italian Wars, 1494 -1559: War, State and Society in Early Modern Europe**. Nova York: Routledge, 2014.

MASSIP BONET, Francesc. **A cos de rei**. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó. Valls [Tarragona]: Cossetània Edicions, 2010.

_____; KOVÁCS, Lenke. **La teatralitat medieval i la seva pervivència** (Història de les Arts Escèniques Catalanes, I). Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2017.

_____. Poner en escena el teatro medieval hoy: algunas experiencias ibéricas. BARILLARI, Sonia. **Teatro medieval e drammaturgie contemporanee**. Atti del XIII Convegno Internazionale. Rocca Grimalda: Edizioni dell'Orso, 2009.

MENDES, Lenora Pinto. Fiesta, Teatro y Poder. **Mirabilia**: electronic journal of antiquity and middle ages, 2018, n. 26, p. 108-24, Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/338648>. Acesso em 29 abr. 2020.

MENDES, Renata; ZIERER, Adriana. Os Tipos Femininos em Gil Vicente: um estudo da mulher portuguesa do século XVI. In: ZIERER, Adriana; COSTA, Alex; MESSIAS, Bianca Trindade; MATEUS, Natasha; OLIVEIRA, Solange Pereira; MATEUS, Yuri. (Orgs.). **Nas Trilhas da Antiguidade e Idade Média**. 1ª ed. São Luís: EdUEMA, 2019.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos**. La poesía en la Edad Media. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Tomo 3, v. 18, 1944.

MENON, Laura. **El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI**. Tese (Doutorado em línguas e literaturas europeias americanas pós-coloniais) – Università Ca' Foscari Venezia. Venezia:, 2013.

MONSALVO ANTÓN, José María. Relaciones entre nobleza y monarquía en el siglo XV: faccionalismo y acción política de los Álvarez de Toledo (Casa de Alba). **Studia Historica**. Historia Medieval [s.l.]: Ediciones Universidad Salamanca, V. 34, 2016, 149–185p. Disponível em: <https://doi.org/10.14201/shhme201634149185>. Acesso em 21 mar. 2021.

MORELL BALLESTER, Blanca; GREGORIO BERMEJO, Jordi. De Arcadia a palacio: desarrollo de la representatividad ideológica de la Edad de Oro castellana en el teatro de Juan del Encina. **Lemir**: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento, Valencia: Universitat de València, n. 21, 2017, p. 415-442. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6322642>. Acesso em 29 jan. 2021.

NIETO SORIA, José Manuel. **Ceremonias de la realeza**. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara. Madri: Editorial Nerea, 1993.

OBERSLER, Ana Carolina. A construção da identidade portuguesa a partir do teatro vicentino. **Anais do XVII Encontro de História Anpuh-Rio**: Entre o local e o global. Nova Iguaçu: Associação Nacional de História Seção Rio de Janeiro, Disponível em: http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=2219. Acesso em 22 abr. 2020.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval. **VIII Ciclo de estudos antigos e medievais e IX Jornada de estudos antigos e medievais.** Rio de Janeiro: Programa de Estudos Medievais, v. Atas Eletrônicas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ-Edição Especial Ciclo de estudos antigos e medievais. v. 1. p. 1-29. Disponível em: <http://www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/mariacristinapereira002.pdf>. Acesso em 23 nov. 2020.

PEREIRA, Raquel. Conversão, Teatro e Liturgia na Idade Média. In: FEITOZA, Nely; CALDAS, Marcos José de Araújo; COSER, Miriam Cabral; SANCOVSKY, Renata Rozental; PEREIRA, Raquel Alvitos; LOBIANCO, Luís Eduardo; CABECEIRAS, Manuel Rolph de Viveiros; FONSECA, Rívia Silveira (Organizadores). **Leitura e problemas da conversão na Antiguidade e no Medievo.** Seropédica: Edur UFRRJ, 2017.

PEREIRA, Raquel. **Das Cañadas ao palco** – estudo da inserção social e da idealização do pastor nas Espanhas (séculos XIII ao XV). Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano. **Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.** Nova Iorque: Asociación Internacional de Hispanistas. Congreso (14. 2001. Nueva York), v. 1, 2004.

PROCHASSON, Christophe. **Emoções e política: primeiras aproximações.** Varia História: Belo Horizonte, v. 21, n. 34, p. 305-324, jul. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/JgtQ8XshzqMVs9fPPXt3wLj/?lang=pt>. Acesso em 22 jun. 2021.

RAMOS ARTEAGA, José Antonio. Teatro Medieval. Histriones, curas y otras gentes de mal vivir. **Cuadernos del Ateneo**, [s.l.]: Ateneo de La Laguna, n. 27, 2009, p. 19-28. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3249963>. Acesso em 02 mar. 2021.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. **Fadrique Álvarez de Toledo.** Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/6975/fadrique-alvarez-de-toledo>. Acesso em 23 mar. 2021.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. **Gonzalo Fernández de Córdoba.** Disponível em: <https://dbe.rah.es/biografias/11225/gonzalo-fernandez-de-cordoba>. Acesso em 23 mar. 2021.

RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural.** 1ª. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

ROCA BAREA, María Elvira. Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV. **Revista de Filología Española**, [S. l.], v. 86, n. 2, p. 373–394, 2006. Disponível em: <http://xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/17>. Acesso em 1 mai. 2021.

ROSENWEIN, Barbara. **Emotional communities in the early Middle Ages.** Ithaca: Cornell Univ. Press, 2006.

_____. Problems and Methods in the History of Emotions. In: **Passions in Context**, v. 1, n.1, 2010.

ROSSEL, Cayetano (Ed.). **Crónicas de los Reyes de Castilla**. Madrid: Atlas, 1953. v. III. (Biblioteca de Autores Españoles, 70).

SOUZA, Jamyle. **A relação cortesia-rusticidade na cena ibérica: Juan delEncina, Lucas Fernández e Gil Vicente**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

STERN, Charlotte. The Coplas de Mingo Revulgo and the Early Spanish Drama. **Hispanic Review**. v. 44, n. 4, 1976, p. 311–332. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/472354>. Acesso em 16 abr. 2021.

STERN, Charlotte. **The Medieval Theater in Castile**. Binghamton, Nova Iorque: Medieval & Renaissance Texts&Studies, 1996.

SÚAREZ FERNÁNDEZ, Luis. La declaración de guerra a Francia por parte de los Reyes Católicos en 1494. **Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras**. Oviedo: Universidad de Oviedo Tomo 12, 1962.

UJIE, Fernanda. **A representação dos corpos, dos gêneros e das sensibilidades na peça Abraham de Rosvita de Gandersheim (c.935 - c.1002)**. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade na Idade Média Ocidental**. Séc. VIII-XIII, Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

VIDOTTE, Adriana. Política e emoções na construção da imagem de Isabel a Católica (1474-1504). **Diálogos**, v. 20, n. 2, p. 99-114, 17 dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/34569>. Acesso em 29 jul. 2021.

VIÑA LISTE, José María. **Cronología de la literatura española**. Madrid: Cátedra, 1991.

WELCH, Ellen. **A Theater of Diplomacy**. International Relations and Performing Arts in Early Modern Diplomacy. Pensilvânia: University of Pennsylvania Press, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO

Quadro 1. Cronologia e dramaturgia

| ANO | TÍTULO | AUTOR |
|------------|---|---------------------|
| 1458-70 | <i>Representación del nacimiento de Nuestro Señor y [Lamentaciones] hechas para Semana Santa</i> | Gómez Manrique |
| 1492 | <i>Égloga representada en la noche de la Natividad</i> <i>Égloga representada en la misma noche de Natividad</i> | Juan de Encina |
| 1493 | <i>Representación a la Passión y muerte de Nuestro Redentor</i> <i>Representación de la santíssima Resurrección de Cristo</i> <i>Égloga representada em la noche postrera de Carnal</i> <i>Égloga representada la mesma noche de Antruejo</i> <i>Égloga representada en requesta de unos amores</i> <i>Égloga de Mingo, Gil y Pascuala</i> | Juan de Encina |
| 1495 | <i>Égloga</i> | Francisco de Madrid |
| 1497 | <i>Representación sobre el poder Amor</i> | Juan de Encina |
| 1498 | <i>Égloga de las grandes lluvias</i> | Juan de Encina |
| 1509 | <i>Égloga Interlocutória</i> | Diego de Ávila |