

ESTRUCTURA DRAMÁTICA DEL TEATRO DEVOTO DE JUAN DEL ENZINA

MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Autónoma de México

Lázaro Carreter inicia su estudio preliminar al *Teatro medieval* diciendo: “la historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia” (9). La ausencia de este tipo de manifestación cultural no es, sin embargo, gratuita, depende de las condiciones sociales e ideológicas del periodo, como dependerá siempre un género tan ligado a su público como es el dramático; en este sentido, debemos tomar en cuenta que “los documentos conciliares y papales, así como los escritos de los moralistas, revelan una encarnizada lucha contra el teatro y actividades afines desde los primeros tiempos del Cristianismo” (10). Esta lucha, sin embargo, no logró su cometido, pues esos mismos documentos de los que habla Lázaro Carreter son testimonio de que aquellas representaciones, juegos y actividades se llevaban a cabo en las iglesias y las calles.

De cualquier manera, es difícil hablar de teatro medieval, pues, además de que “the Spanish theater has no significant corpus of texts until Encina and his school begin to write plays at the end of the fifteenth century” (Surtz, *The Birth of a Theater*, 13), lo que se encuentra son diversos tipos de representaciones festivas o religiosas, que no cumplen con todos los elementos necesarios para considerarse parte del género que estudiamos, a pesar de tener algunos elementos de teatralidad.

Encontramos, entre estas representaciones: momos, entremeses, torneos, juglares y algunas otras celebraciones dentro de los festejos de coronaciones, bodas y recibimientos de personajes ilustres. Hagamos una síntesis de estos elementos para entender mejor el ambiente que precede a la llegada de Encina y su primera producción en el palacio de los duques de Alba.

Ya para el siglo xv, la documentación con la que se cuenta es más extensa y podemos hablar de representaciones con elementos de teatralidad, que se practicaban, probablemente, desde épocas más antiguas, de acuerdo con Surtz, por ejemplo, podemos hablar de torneos, momos y entremeses; para el siglo xv,

The tournament changes from a simple mock battle to an elaborate spectacle involving allegorical disguise, artificial settings, and perhaps some sort of narrative or dramatic frame to explain the appearance of the knights. The festivities for religious holidays, weddings, and baptisms are embellished with *momos* (masked dancers) and *entremeses* (pageant wagons containing allegorical figures), and the appearance of these entertainers is often explained by speeches or allegorical action (31).

El término ‘entremés’ parece haber sido importado de Francia, sumamente asociado a los banquetes

reales. En la acepción que nos interesa, se trata de un entretenimiento que se celebraba entre los diferentes tiempos del banquete, “specifically to a type of entertainment involving a cart or float that could be wheeled into the banquet hall” (70).

El ‘momo’, por su parte, proviene de Italia y se trata también de un entretenimiento que se incluye dentro del marco más extenso de otras festividades, es “essentially a masked figure whose arrival signals the beginning of a dance. Often some sort of ‘presenter’ is called upon to explain the bizarre costumes of the dancers and the reason for which they have suddenly appeared” (71).

La popularidad de estos dos tipos de entretenimientos cortesanos hace que, en muchas ocasiones, se presenten combinados o se vuelva difícil separar los límites entre uno y otro, ya que se da una influencia mutua entre ellos y un préstamo intergenérico de elementos que llevan a cierto grado de fusión en muchas ocasiones (72). Estas representaciones constituirán un importante precedente de lo que será el primer teatro como tal, que se insertará, de igual manera, dentro del marco de celebraciones, religiosas o profanas, particularmente en los palacios reales o, como en el caso de Encina, ducales.

Es importante tomar en cuenta, además de estas representaciones específicas, el hecho de que era común la presencia de juglares y trovadores que recitaban oralmente diversos tipos de textos. Si bien es cierto que la falta de información al respecto no nos permite asegurar el grado de teatralidad que tenían estas narraciones, parece ser que los textos se dramatizaban, en el sentido en que no se trataba de una lectura monocorde, ausente de gestualidad y cambios en la modulación de la voz; Dámaso Alonso comenta, a este respecto, que “No debemos olvidar que la recitación juglaresca debía ser una semirrepresentación, y así no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y ser dramática” (Alonso, *Ensayos*, 70).

Hay que tomar en cuenta, por último, una manifestación artística más que florece hacia mediados del

siglo xv: los diálogos o piezas dialogadas, como pueden ser las *Coplas* de Puerto Carrero o el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota. La reflexión de los autores de esta época en torno a terminología como comedia y tragedia, surge, probablemente, de la revitalización de la Universidad de Salamanca, y el estudio de Terencio en ella, si bien es cierto que a este autor se le consideraba más como una ‘autoridad’ o ‘sabio’ que como dramaturgo (Surtz, *The Birth of a Theater*, 24).

Las primeras reflexiones en torno al término comedia parecen ser del Marqués de Santillana en su *Prohemio a la Comedia de Ponça* [1436], al que seguirá poco después Juan de Mena [1438]. La concepción de ‘comedia’ en estos autores, sin embargo, no parece estar estrechamente ligada con el género teatral, sino como parte de la materia literaria en general. A pesar de esto, Mena, en su comentario a la *Coronación*, glosa la palabra ‘teatro’:

Esta palabra teatro es dicha segund algunos de que quiere dezir acatar. Pero dize Isi[doro] en el xvij de las Ethi[mologias] ti[tulo] de edifi[cis] publi[cis] que teatro es dicho de spectaculo que es lugar do se suben las gentes a contemplar et mirar los iuegos que se hazen en las cibdades et por que el lugar de la sabiduria se debe exercitar et debe ser contemplativo dixo la copla del teatro (*apud* Surtz, *The Birth of a Theater*, 25).

Encontramos, además de estas celebraciones cortesanas, la ya mencionada inserción de representaciones asociadas a la liturgia y que se hacían con motivo de ciertas fiestas religiosas. La tradición, por ejemplo, de este tipo de manifestaciones culturales se encuentra, desde muy temprano, asociada con la Natividad. En Toledo: “choirboys dressed as the Sibyl and two angels would enter the church on Christmas Eve, and the Sibyl would sing her prophecy concerning the Last Judgment [...] This vernacular form of the dramatic monologue was in use around 1500. Presumably Latin was used in the Sibyl’s prophecy at an earlier date [...]” (19).

Lázaro Carreter, al hablar del tema del teatro litúrgico, comenta que su nacimiento, más que ser parte de una evolución y adaptación de sus manifestaciones clásicas, debió tener un origen similar al que tuvo en la Grecia antigua, derivándose directamente del rito, lo cual lo constituye, no sólo como un género naciente poco desarrollado, sino como una serie de representaciones rituales que se alejan de la ficcionalidad propia de un texto dramático como tal, pues forman parte de las celebraciones litúrgicas, que, si bien pueden compartir rasgos con lo que consideramos el teatro propiamente dicho, se mantienen en su propia esfera ceremonial. De esta manera podemos decir que “el drama litúrgico —forma nuclear del teatro religioso— es el resultado de una consciente inclinación a vitalizar la liturgia, que sentían, tanto o más que los sacerdotes, los fieles” (Lázaro Carreter, “Estudio preliminar”, 16).

A pesar del surgimiento de un espectáculo ya completamente teatral, a finales del siglo xv y principios del xvi, “is not until the establishment of the first permanent theater in the 1570’s and 1580’s that the drama begins to be considered a self-sufficient festivity in itself. In general during the sixteenth century, however, the performance of a play is more often than not a part of a total celebration consisting of dances, ceremonies, religious rites, processions, etc.” (Surtz, *The Birth of a Theater*, 115).

Ya para finales del siglo xv, empezamos a encontrar obras que se desligan de la tradición litúrgica en los textos de Juan del Encina, cuya producción teatral —de acuerdo con Hermenegildo— es “una encrucijada en la que se dan cita la tradición dramática medieval, el abandono progresivo de los lazos que atan el teatro naciente a la liturgia y la ritualización, la concepción del amor surgida de la poesía cancioneril y ciertas técnicas escénicas aprendidas en la vida literaria italiana” (Hermenegildo, *El teatro*, 26-27). Sin embargo, como en todo cambio debe haber un periodo de transición en el que la tradición preexistente y la nueva corriente combinen sus elementos

en la búsqueda de la renovación y la novedad. Este momento de transición entre el teatro medieval, esencialmente litúrgico —inmerso en el rito—, y lo que será el gran teatro amoroso del siglo xvi se puede apreciar en el primer *Cancionero* de Juan del Encina, de 1496, en donde encontramos ocho piezas dramáticas que podrían, en realidad, considerarse sólo cuatro, ya que se presentan seriadas de dos en dos, de manera que la segunda es la continuación de la primera. Las tres primeras parejas: *Égloga representada en la noche de Natividad* y *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*, *Égloga representada en la noche postrera de Carnaval* y *Égloga representada en la misma noche de Antruejo*, mantienen aún un fuerte lazo con el teatro litúrgico medieval, por su temática y la simpleza de su estructura, si bien, en el caso de las obras de Carnaval, “según sugiere Charlotte Stern, queda superado el teatro litúrgico y se anuncia un nuevo teatro, preludio de la farsa, que concede mucha importancia a la risa y la parodia” (Pérez Priego, “Introducción”, 52).

Las dos últimas obras: la *Representación en requēsta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* darán el salto a la temática amorosa, pero seguirán ligadas al teatro precedente en cuanto a la simpleza de su estructura. Consideramos, por esto, importante detenernos un momento en la estructura de estas primeras seis piezas de Encina en las que aún mantiene los tres temas esenciales del teatro litúrgico: el nacimiento, la pasión y resurrección, y el carnaval, pues será a partir de ellas que el teatro comience a evolucionar estructuralmente, desarrollando, poco a poco, los elementos que lo irán configurando como un teatro desligado ya de la ritualización religiosa, escrito para representarse ante un público de palacio, no ya como doctrina, sino como entretenimiento —de ahí que sea más apropiado llamarlo teatro devoto, pues se ha desligado del rito y su función doctrinal—, y que será, finalmente, el primer eslabón

en la cadena que culminará un siglo después con la Comedia Nueva y la cúspide dramática española que es el teatro barroco.

El primer elemento estructural que debemos considerar es que estas obras carecen de cualquier indicación escénica fuera del texto, de didascalias explícitas,¹ sin embargo, debemos partir de que dichas indicaciones se encuentran sintetizadas en el título, donde el autor se permite dar instrucciones sobre la representación, que serán omitidas en el texto dialogado. La que se conoce como *Égloga representada en la noche de la Natividad*, por ejemplo, tiene como título completo:

Égloga representada en la Natividad de Nuestro salvador. Adonde se introduzen dos pastores: uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estavan oyendo maitines y, en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. y el otro pastor llamado Mateo entró después desto y, en nombre de los detratores y maldizientes, començóse a razonar con él. Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo, convenció la malicia del otro. Adonde prometió que, venido el mayo, sacaría la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociesen que a más se entendía su saber.

Como se puede ver, la entrada de Mateo, así como el tono en que deben representarse los parlamentos

se encuentra aquí desarrollado, sin embargo, el tema parece contradecir el título, pues no se habla en esta obra de la Natividad, de ahí que sea necesario estudiarla con la siguiente, conocida como *Égloga representada en la misma noche de Navidad*, pues, como se mencionó anteriormente, será continuación de aquella, al grado de que los dos pastores que entran a la sala de palacio en la primera no salen para la segunda, como se indica, una vez más, en el único elemento externo al diálogo, el título:

Égloga representada en la misma 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, en nombre de los quatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se començaron a razonar.

La división de lo que es, claramente, una sola representación en dos obras responde, desde nuestro punto de vista, a dos motivos principales, el primero de naturaleza temática y genérica, pues la primera de las dos obras consiste en lo que después se considerará una loa,² mientras que la segunda es la que contiene el núcleo temático: la anunciación y discusión del Nacimiento de Nuestro Señor; el segundo motivo tendría entonces una naturaleza estructural, surgida de las necesidades genéricas de la época, pues

¹ Las didascalias “[...] son signos que denuncian el contexto de la comunicación, que dan cuerpo, relieve y tercera dimensión al texto’ [...] nos permiten reconstruir la dimensión escénica, esto es, aquella que va más allá del texto dramático, en el texto mismo” (González, “Caracterización dramática”, 38). Por didascalia “entendemos tanto aquellas marcas o signos de representación explícitas (acotaciones), como las órdenes de representación incorporadas en el diálogo de los personajes” (38). De esta manera, la acotación sólo se presenta de manera explícita, mientras que la didascalia puede encontrarse también dentro del diálogo, es decir, implícita.

² “Del nombre latino *laus*, alabanza. Cerca de los representantes, loa es el prólogo o preludio que hacen antes de la representación” (Cov.). “Se llama también el prólogo o preludio que antecede en las fiestas cómicas, que se representan o cantan. Llámase así porque su asunto es siempre en alabanza de aquel a quien se dedican” (*Aut.*). “La loa, que ya existió en los teatros sánscrito, griego, latino o franco-medieval, se manifiesta en España por primera vez en 1513, precediendo a la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. Aunque ha recibido diversas denominaciones (introducción, intrito, prólogo, preludio, entrada, argumento...), el término *loa* es el más generalizado. Una de sus funciones básicas es la de alabar al público para captar su ánimo y benevolencia (puede ser un elogio colectivo del auditorio, de la ciudad, de una personalidad...)” (Zugasti, “Loa”, 198).

tanto el corte temático ya mencionado —la alabanza de los Duques—³ pide un corte estructural que, en este momento de la evolución dramática no existe —la división en actos y escenas será posterior a la producción enciniana—, como la entrada de dos personajes más, que, si bien completan el inventario de los evangelistas, no tienen relación con la conversación precedente de los pastores, por lo que no puede ser marcada debido a la misma escasez de recursos acotativos. Además, debemos tomar en cuenta que los dos pastores que aparecen primero: Juan y Mateo, no tomarán su rol como narradores del nacimiento, es decir, como evangelistas, hasta la segunda, propiciando el corte estructural que vemos en la fijación de una sola representación en dos textos diferentes.

Debemos tomar en cuenta que en estas dos piezas la acción es prácticamente inexistente y el diálogo está revestido de un fuerte carácter narrativo, pues, a pesar de que los eventos sobre el nacimiento de Nuestro Salvador se narran a través del diálogo entre los cuatro pastores, éste se limita a la paráfrasis que cada uno de ellos hace del evangelio que le corresponde de acuerdo a su nombre, de manera que la interacción que implica el diálogo en donde un personaje responde a lo dicho por otro, es aquí sustituida por la complementación ilativa de los textos bíblicos.

MATEO: ¿Qué esperavas? Di, zagal.
 ¡Por tu salud, habra, habra!
JUAN: Que Dios, que era la palabra
 decendiese a ser carnal.
LUCAS: En un vientre virginal
 como lluvia decendió,

³ Cito siguiendo la edición de Alberto del Río, con la palabra clave del título y número de verso.

“Juan: ¡Dios salve acá, buena gente! / Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver a nuestrama voy. / ¡Hela, está muy reluziente!” (*Natividad*, 1-4).

“Mateo: Si tales amos tuviese, / saldría de cuita yo. / Juan: Nunca tal amo se vio / ni tal ama tan querida, / nunca tal ni tal nació. / Dios, que tales los crió, / les dé mil años de vida” (*Natividad*, 172-180).

para remediar el mal
del pecado original
qu’el primer padre nos dio.
Del cielo vino su nombre,
el mayor que nunca hu,
que le llamassen Jesús
y Cristo por sobrenombre.
Ya tenemos Dios y hombre,
ya passible el impassible.
¿Quién avrá que no se assombre?
¿Quién avrá que allá no encombre
ver visible el invisible?

JUAN:

(*Navidad*, 28-45)

Con la paráfrasis de los evangelios se deja, además, el lenguaje propio de los pastores que tienen, tanto Mateo como Juan, en la primera parte, y como tendrán los cuatro al inicio y final de la segunda. De esta manera, una vez terminada la narración, los pastores vuelven a su papel como tales, deciden ir a Belén a ver al recién nacido y Juan remata la obra con la propuesta del canto y baile que precede al villancico final: “Mas dad acá, respingemos / y dos a dos cantiquemos / porque vamos ensayados” (*Navidad*, 178-180). Villancico, claro está, de temática navideña.

La siguiente pareja de obras que aparece en el *Cancionero* es la que narra la muerte y resurrección de Cristo. La división entre estas dos obras es más justificada que en el caso precedente, pues la relación que existe entre una y otra es de causa y consecuencia. La primera, *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor*, narra dicha muerte en tiempo pasado y concluye con la aparición de un ángel que anuncia la resurrección; mientras que la segunda, la *Representación de la santísima Resurrección de Cristo*, narra, una vez más, el hecho que se anuncia en el título después de que ha sucedido. Ambas están unidas por la continuidad temporal de los hechos, así como por la anunciación del ángel al final de la primera; y, aunque los personajes son diferentes, en ambos casos son testigos bíblicos de los hechos.

En la obra de la Pasión y muerte,

Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso redentor. A donde se introduzen dos hermitaños, el uno viejo y el otro moço, razonándose como entre Padre e Hijo, camino del santo sepulcro. Y estando delante del monumento, allegóse a razonar con ellos una mujer llamada verónica, a quien Cristo, quando le llevan 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 iva corriendo. Va esso mesmo introduzido un Ángel que vino a contemplar en el monumento y les traxo consuelo y esperança de la santa resurrección.

Vemos que las acotaciones siguen concentrándose en el título, pero que se agrega un elemento de utilería: el paño, y un elemento escenográfico: la sepultura; así como la indicación de movimiento por parte de los ermitaños que hablan mientras caminan hacia el sepulcro, es ahí donde encuentran a Verónica, quien cuenta a los dos ermitaños lo sucedido, pues ellos, aunque enterados de la muerte de Cristo, no fueron testigos, y les muestra como evidencia el paño, en lo que sería la primera didascalia implícita en el teatro de Encina:

Veis aquí donde veréis
su figura figurada,
del original sacada
porque crédito me deis.
Si queréis,
su pasión apasionada
aquí la contemplaréis.

(*Passión*, 190-196)

La repetición del deíctico “aquí” funciona como didascalia en tanto que indica que es en ese momento que Verónica saca el paño y se los muestra. Justo antes de la aparición del ángel, tenemos otra indicación escénica, en la que no sólo se reitera la presencia del sepulcro, sino que se describen en el diálogo las acciones que los personajes realizan:

VERÓNICA: ¡O dichoso monumento,
que lo alcançaste a tener!

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.
(*Passión*, 272-280)

En este momento pareciera como si la escena se congelara y apareciera el ángel, pues los personajes que están ya presentes no vuelven a participar en el diálogo; ya que el ángel interpela, primero, al sepulcro: “¡O monumento sagrado, / sepulcro más que dichoso!” (*Passión*, 281-282), después al cuerpo: “¡O cuerpo muy glorioso, / de Cristo crucificado, / sepultado!” (*Passión*, 283-285), y continúa su parlamento sin un interlocutor definido, de manera que se convierte en un monólogo que no se dirige específicamente a los personajes, sino al auditorio entero y con cuyo fin terminará también la obra. En la

Representación a la santísima resurrección de Cristo. A donde se introduzen Joseph y la Madalena y los dos discípulos que ivan al castillo de Emaús, los quales eran Cleofás y San Lucas. Y cada uno cuenta de qué manera le apareció Nuestro Redentor. Y primero Joseph comienza contemplando el sepulcro en que a Cristo sepultó. Y después entró la Madalena y, estándose razonando con él, entraron los otros dos discípulos. Y en fin vino un Ángel a ellos por les acrecentar ell alegría y fe de la resurrección,

encontramos un elemento estructural nuevo, la entrada progresiva de los personajes. En las de Navidad teníamos la entrada de Mateo en la sala donde se decían los maitines y la de Lucas y Marcos tras el corte estructural de la división en dos piezas; en la de la Pasión, el movimiento del Padre y el Hijo los llevaba al sepulcro y al lugar donde estaba la Verónica y la aparición del ángel; sin embargo, en esta obra, tenemos un solo espacio dramático al que van entrando progresivamente los personajes, y que, a diferencia

de la primera, no se trata del lugar real en que sucede la representación: el palacio, pues se encuentran junto al sepulcro —marca escénica que da unidad, también, a las dos piezas pues es el elemento central alrededor del que se construye el diálogo dramático en ambas—, lo que vuelve la entrada de Madalena y los apóstoles, la primera entrada en escena como tal. No encontramos, por supuesto, marca acotativa que nos indique dicha entrada, sin embargo, sí la marca didascálica en el diálogo del que entra, pues se trata siempre de un saludo:

MADALENA: ¡O Joseph, mi buen amigo!
(*Resurrección*, 19)

LUCAS, CLEOFÁS: Dios os salve y dé reposo.
(*Resurrección*, 73)

La escena se inicia con Joseph ante el sepulcro. Se trata de José de Arimatea, dueño del sepulcro donde se entierra a Cristo, y su primera apelación es al monumento: “¡O sepulcro singular, [...]” (*Resurrección*, 1), después entrará Madalena, María Magdalena a quien, según el evangelio de San Juan se le aparece Cristo tras haber resucitado, y Cleofás, a quien también se menciona como uno de los dos seguidores de Cristo a quienes se aparece tras su resurrección. Tenemos, pues, un inventario de testigos de la resurrección, que se presentan ante el auditorio a contar el suceso y alegrarse unos con otros por éste. La aparición final del ángel, sucede, de nuevo, fuera del diálogo principal y su parlamento, considerablemente más breve que el de la obra anterior se dirige, una vez más, al público, incitándolo a alegrarse y terminando con la integración de éste a la representación: “Por tan ecelente bien / las gracias a Dios se den. / Digamos todos *Amén* / por santamente acabar” (*Resurrección*, 195-198).

Hay que notar que desde las primeras obras se acota el inicio del villancico final, sin embargo, en esta segunda pareja, el villancico está en voz del ángel

y se inserta, al parecer, como parte del parlamento de éste, de manera que las indicaciones comunes de bailamos y cantemos que preceden a los villancicos de la obra enciniana son aquí inexistentes, y la marca textual parece ser sólo la indicación del cambio métrico que representa la inserción del villancico; género que Encina, como músico y poeta, cultivó ampliamente y que, de acuerdo con Tomassetti, fija.

Como adelantamos con el comentario de Stern al principio del apartado, en la última pareja de obras, las de carnaval, cambia mucho el tono, la temática pide que la seriedad de las obras precedentes, se transforme en la fiesta y juego propios de esta celebración. De nuevo encontramos una primera obra en la que se habla de los Duques y donde la ficción se sustituye por el aviso de la partida del Duque a la guerra con Francia, se trata nuevamente de una loa, en la que no se toca el tema central de la pareja anunciado en el título:

Égloga representada en la noche postrera de carnal, que dizen de antruejo o carnestollendas. Adonde se introduzen quatro pastores, llamado Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan, y començó mucho a dolerse y a cuitarse porque se sonaba 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.

La estructura, en esta primera obra, no presenta diferencia con las que la preceden, la entrada de personajes señalada en el título se marca dentro del diálogo con el saludo. Sin embargo, nos encontramos con un elemento de gran importancia que alejará ya estas obras del género precedente —teatro devoto—, acercándolas al que viene llegando: la denominación genérica en el título que ha pasado de “representación” a “égloga”. El tema lo pide, cierto, pues aunque se mantiene ligado al calendario litúrgico, ya no se

trata de un tema propiamente del rito, lo pide también la presencia de simples pastores, que ya no representan a los evangelistas como en las de Navidad, sino que se presentan como tales a lo largo de toda la obra. El cambio de denominación, sin embargo, es muestra de una conciencia genérica por parte de Encina, quien sabe que, si bien aún no da el paso completo y se adentra en la temática amorosa pastoril, ya está escribiendo algo diferente, una égloga, una representación en la que sus personajes son pastores, hablan como tales y cuya única conexión con la liturgia es la conversación que éstos tendrán, en la segunda de las obras, sobre la cuaresma, detalle que se indica, una vez más, desde el título:

Égloga representada la misma noche de Antruejo o carnestollendas. Adonde se introduzen los mesmos pastores de 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 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 plazer, dieron fin a su festejar.

Las marcas estructurales que encontramos en esta obra son mayores, aumenta el número de didascalias dentro del diálogo que hacen referencia a lo que los personajes realizan, asociadas, en este caso, a la comida, el acto de beber la leche, mucho más amplias que las marcas de entrada y salida o la deixis relacionada con el paño de la Verónica:

PEDRUELO: [...] Sorve, sorve tú primero,
Bras cabrero.
¡Cómo sorves, descortés!
BRAS: Sorva Beneito después,
qu'es vaquero
y dis Lloriente ovegero.
PEDRUELO: Yo quiero ser el postrero
por sorver

huertemente a mi prazer,
pues que yo traxe el apero.
LLORIENTE: Beneito, pues sos umano,
sorve llano.
PEDRUELO: ¡Hideputa! ¡Y cómo sorves!
BENEITO: Calla, calla. No me estorves
a mi mano.
No me habres tan temprano.
LLORIENTE: Daca acá, Beneito, hermano.
Sorveré,
que llugo se lo daré
a Pedruelo bueno y sano.
(*Antruejo*, 171-190)

Para terminar, quiero tan sólo hacer una breve anotación sobre las últimas dos obras que aparecen en el *Cancionero* de 1496, se trata también de una pareja, sin embargo, la motivación del autor de dividir un mismo argumento en el que participan los mismos personajes en dos obras resulta mucho más fuerte: ha pasado un año, como lo indica el diálogo de Mingo, quien retoma los sucesos de la primera obra y ubica temporalmente al lector-espectador en la segunda:

Oy haze, por mi dolor,
un año punto por punto
que me dexaste defunto
sin amiga y sin favor,
y te tornaste pastor
por tu provecho y mi daño.
(146-151)

Distancia temporal difícil de resolver dentro de una misma obra en este momento del desarrollo dramático, en que aún se mantiene la estructura con unidad temporal.⁴ Este lapso que se señala aquí es

⁴ Posteriormente, se utilizará un cambio de escena o de acto para marcar esta clase de saltos temporales. Lope de Vega, en su *Arte nuevo* aconsejará, hablando de la temporalidad de la comedia: “no hay que advertir que pase en el período / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la

necesario, como veremos, para la verosimilitud y desarrollo del tema principal de estas obras: el poder transformador del amor.

Será, además, hasta la segunda, que la deixis espacial tendrá gran relevancia pues los dos pastores llegan, no sólo a la Corte, sino al palacio de los Duques —la acción de la primera sucede en el campo— y al salón específicamente donde se encuentran y se está llevando a cabo la representación; de esta manera los primeros versos consisten en una introducción —una vez más prelude de la loa— en que se alaba a los Duques. De hecho, aparece aquí la primera marca paratextual de la producción enciniana, en dos breves acotaciones que indican que Mingo se dirige a los duques: “Mingo al Duque y la Duquesa”, con lo que se saca el fragmento —versos 81 a 97— de la ficción dramática, con la interpelación directa a los espectadores, tras lo cual se indicará de nuevo, en acotación: “Mingo a Gil”, volviendo al plano de la representación.

Vemos, entonces, cómo la evolución de la estructura dramática sigue una misma línea, a pesar del cambio de temática entre las obras propiamente devotas, las de carnaval y, finalmente, las amorosas. El paso a la temática del amor profano no altera la evolución del texto enciniano en cuanto a estructura, se aumenta la ficcionalidad y se introducen espacios externos al palacio, pero el diálogo sigue siendo simple y con pocas marcas acotativas y la acción muy reducida. Si continuamos con el análisis en la producción posterior de nuestro autor, veremos cómo, a la par que se desarrolla paulatinamente el nuevo tema del amor, se seguirá complicando la estructura, con mayores didascalias implícitas y la aparición paulatina de acotaciones externas al diálogo.

bajeza cómica; / pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos, o, si fuere fuerza, / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende, / pero no vaya a verlas quien se ofende” (vv. 188-200).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO, *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires: Revista de Occidente, 1946.
- COVARRUBIAS OROZCO, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonado, Madrid: Castalia, 1995.
- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001.
- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1991.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “Caracterización dramática de personajes en *La Celestina*”, en Sergio Fernández (coord.), *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 35-43.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, *El teatro en el siglo XVI*, Barcelona: Júcar, 1994 (R. de la Fuente (ed.), *Historia de la literatura*, 15).
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, “Estudio preliminar”, *Teatro medieval*, Madrid: Castalia, 1973.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, “Introducción”, Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 1991.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1976.
- SURTZ, RONALD E., *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid: Castalia, 1979.
- VEGA, LOPE DE, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid: Cátedra, 2006.
- ZUGASTI, MIGUEL, “Loa”, en Frank P. Casa *et al.* (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2002, 198-199.