

Espacio escénico y simbología religiosa en los albores del teatro cortesano

Aunque la escasez de noticias sobre el teatro español anterior al siglo XV hace muy difícil establecer las condiciones escénicas concretas que marcaban su desarrollo, de manera muy general, y de acuerdo con el carácter religioso o profano de estas piezas, podemos resumir la historia del teatro hasta el siglo XV en el marco de dos ámbitos escénicos fundamentales, aunque no únicos: la iglesia y la corte. Obviamente, el drama litúrgico, en latín o en lengua vernácula, se representaba normalmente dentro de la iglesia; allí se llevaban a escena las obras creadas sobre los antiguos tropos del *Officium pastorum* y del *Ordo Stellae*, en Navidad, o de la *Visitatio Sepulchri*, durante la Pascua, convirtiéndose en poco más que instrumentos efectivos para la exhibición de la glosa litúrgica o evangélica.

Bien es sabido que una de las escasas piezas navideñas que conservamos del siglo XV castellano es la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, compuesta por Gómez Manrique¹. La obra se elabora sobre el esquema evangélico del *quem quaeritis*, aunque ampliado con el anuncio del ángel a los pastores y la conversación que éstos mantienen antes de ir a Belén (*amplificatio* de origen también bíblico)², y variado mediante la inserción al comienzo y al final de la pieza de elementos ajenos al esquema tradicional y aun al evangelio mismo: las dudas de san José, al principio, y la ofrenda de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, la columna, la soga, los azotes, la

¹ Junto a ella contamos con el anónimo *Auto de los Reyes Magos*, el *Auto de la huida a Egipto*, también anónimo y el *Auto Pastoril navideño*, de fray Íñigo de Mendoza. El primero se encuentra en un códice de la Biblioteca del Cabildo de Toledo, hoy custodiado en la Biblioteca Nacional; fue dado a conocer por José Amador de los Ríos (1863), más tarde, en 1900, don Ramón Menéndez Pidal realizó la primera edición crítica, le dio el título con el que hoy lo conocemos y lo fechó en el siglo XIII. La segunda, hoy en la Biblioteca Nacional, procede del monasterio de monjas clarisas de Santa María de la Bretonera, en la provincia de Burgos (segunda mitad del siglo XV, puesto que el convento no fue fundado hasta 1446). La obra de fray Íñigo de Mendoza se trata en realidad de las «coplas pastoriles» incluidas en la *Vita Christi*, coplas que, por su relación con el teatro, han sido bautizadas como «auto» por algunos autores modernos, entre ellos A. M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro Medieval*, Madrid, 1990, 91.

² La fuente de este pasaje se encuentra en Lc 2, 8-17.

corona de espinas, la cruz, los clavos y la lanza), precediendo a la canción de cuna con que se cierra la obra³.

No es nuestro propósito analizar los posibles valores simbólicos de la figura de San José en la *Representación* de Gómez Manrique y en otras obras de la época⁴, como tampoco lo es el adentrarnos en el análisis del papel que desempeña la aparición de los símbolos pasionales en la creación de un determinado punto de vista dramático: la visión del nacimiento desde la perspectiva de la Pasión⁵. Sí conviene tener en cuenta, no obstante, que la introducción de esta simbología pasional en un auto navideño viene determinada, precisamente, por el ámbito de representación para el que la obra fue creada: recordemos que Gómez Manrique escribe la pieza para su hermana María Manrique, que profesaba en el convento de clarisas de Calabazanos, en Palencia; la *Representación* fue llevada a escena en el claustro del monasterio por las propias monjas, que se convertían así en actrices y destinatarias a un tiempo; no debe extrañar, por lo tanto, el gusto franciscano que la obra de Manrique muestra al presentar la dilogía gozo/dolor en el tratamiento de la natividad divina desde el punto de vista de la pasión⁶.

³ Bien es verdad que el episodio de las dudas de San José tiene su fuente en el evangelio de San Mateo (1, 18-25), sin embargo, su presentación como un personaje de edad avanzada y de inteligencia más bien escasa («O, viejo de muchos días, / en el seso de muy pocos, / el principal de los locos», ed. de A. M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro medieval*, 120; todas nuestras citas remiten a esta edición), así como el hecho de que salga de sus dudas a través de la presencia física del ángel y no por medio de un sueño o visión, nos remite a los evangelios apócrifos, a la cultura popular, e incluso nos puede hacer pensar en el influjo pictórico, que también parece dejarse notar en la aparición de los ángeles alrededor del pesebre o en la introducción de los elementos pasionales arriba indicados, tan grata al arte del siglo XV. Véase A. M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro medieval*, 109-110.

⁴ Desde luego no han faltado quienes han interpretado esta particular presentación de san José de una manera simbólica: para algunos se eleva sobre la simple actualización de una figura navideña tradicional para convertirse en símbolo generalizador del marido preocupado por la deshonra, casi al estilo lopesco o calderoniano del teatro posterior, para otros, el monólogo del personaje adquiere un valor más trascendente de negación de la divinidad de Cristo, y no faltan quienes, en sentido totalmente opuesto, piensan que la escena subraya la virginidad de María. Sea como fuere, el espíritu tridentino terminaría por obstaculizar la aparición de este tema en la escena, muy probablemente por el peligro que suponía una posible interpretación del personaje en el terreno simbólico. Véanse, entre otros, A. BALBUENA PRAT, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1950, 17, S. ZIMIC, *El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1419)*, in *Boletín de la Real Academia Española*, 57 (1977), 353-400

⁵ Perspectiva que ya había sido adelantada en la escena tercera por las palabras de la Virgen: «Mas este mi gran placer / en dolor será tomado, / pues Tú eres enbiado / para muerte padecer / por salvar los pecadores, / en la qual yo pasaré, / non menguándome la fe, / innumerables dolores. // Pero, mi precioso prez, / Fijo mío muy querido, / dame tu claro sentido / para tratar tu niñez / con devida reverencia, / e para que tu pasión / mi femenil corazón / sufra con mucha paciencia» (121).

⁶ Al hilo de lo dicho debemos recordar que el importante papel que las órdenes mendicantes concedieron a la predicación durante el siglo XIII, trajo como consecuencia el hecho de que la materia doctrinal comenzase a presentarse de modo sugestivo al público popular. Como señala A.

Pero tampoco debemos olvidar que Gómez Manrique, a diferencia de otros autores que tratan el tema desde una perspectiva semejante, es un cortesano, autor de un cancionero de poemas amorosos al uso y de composiciones doctrinales y morales escritas a la manera de Juan de Mena; es en este cancionero en el que se incluye la *Representación*, hecho feliz al que debemos precisamente el que la obra haya llegado hasta nosotros. Esta circunstancia ha llevado a relacionar esta pieza con las representaciones palaciegas, hasta el punto de ser calificado por algunos investigadores de teatro 'cortesano o de salón'⁷, pese a su temática religiosa de claros tintes franciscanistas, condicionada, sin duda, por el público y el ambiente concretos a los que iba dirigida.

Recordemos que la corte fue hasta el siglo XV el otro de los ámbitos que, junto a la iglesia, favoreció la aparición de las primitivas creaciones teatrales: casi todos los sucesos de la vida diaria (nacimientos, bodas, homenajes) eran susceptibles de ser teatralizados, aunque lo realmente importante en estos espectáculos teatrales o parateatrales era el artificio escénico y, en definitiva, el alarde visual más que el propio texto literario. De cualquier modo, no es extraño que pronto las clases nobles incorporasen a su ámbito las representaciones dramáticas de la iglesia y convirtieran esa práctica teatral en un espectáculo cortesano más que añadir a los que ya practicaban.

Hay noticias indirectas que nos informan de la existencia de estas prácticas escénicas cortesanas durante el siglo XV. En la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (compuesta hacia 1471) se nos da cuenta de una compleja obra navideña que tenía lugar en el palacio del Condestable en Jaén, denominada *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucrito*, escenificada al menos desde 1461⁸. Pero

M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, los franciscanos venían mostrando un claro empeño «en popularizar la instrucción religiosa del pueblo haciéndola accesible mediante comparaciones populares, ejemplos y dramatizaciones» en las que se hacía evidente «el gusto por la alegorización y los símbolos y la incorporación masiva de elementos costumbristas»; un ejemplo precioso nos lo ofrece fray Íñigo de Mendoza, cuyas coplas pastoriles incluidas en la *Vita Christi* (redactadas entre 1467 – 1468 e impresas en 1482), aunque no son específicamente teatrales, nos ofrecen un exponente claro de lo que debían ser las representaciones de este tipo (*Teatro medieval*, 25). No por casualidad los escasos testimonios que poseemos del teatro religioso de finales del siglo XV y comienzos del XVI tienen su origen en conventos de monjas clarisas: el *Auto de la huida a Egipto*, anónimo compuesto alrededor de 1500 procede del convento de Santa María de la Bretonera, en Burgos, y el también anónimo *Auto del día de la Ascensión* fue escrito hacia 1510 para el convento de Nuestra Señora de la Cruz, en Cubas (Toledo). Todas estas piezas, y alguna nueva descubierta recientemente por Pedro M. Cátedra, vienen a reafirmar la pujanza de las monjas franciscanas en el desarrollo teatral del final de la Edad Media (véase A. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, 87).

⁷ A. M^a. ÁLVAREZ PELLITERO, *Teatro medieval*, 108.

⁸ Véase A. GÓMEZ MORENO, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, 1991, 96–97.

será en el siglo XV cuando este tipo de teatro religioso conozca un gran auge gracias a figuras como Juan del Encina (en la corte ducal de Alba, en Salamanca), Pedro Manuel de Urrea (en la corte aragonesa de los Condes de Aranda), o Gil Vicente (en la corte real portuguesa).

El círculo cortesano traerá innovaciones importantes al teatro religioso, más allá de las que ya había introducido Gómez Manrique para las monjas de Calabazanos. Si hasta entonces la obra había funcionado casi exclusivamente como glosa del texto evangélico escenificada en el templo y ampliada con elementos propios del ambiente en el que nace y en el que se difunde, ahora el antiguo esquema bíblico del nacimiento o de la pasión se ampliará notablemente, e incluso se sustituirá por otros elementos, algunos de origen bíblico y otros totalmente ajenos a la letra sagrada. Dando un paso más en la evolución del teatro cortesano, observamos el tratamiento dramático de cuestiones religiosas ajenas a la tradición procedente de los antiguos tropos medievales (como la defensa de la vida ascética, por ejemplo), e incluso su presencia en obras en las que, al menos en principio, predomina un claro carácter profano, dando lugar así a una suerte de hibridismo temático que solo podía surgir en el ambiente laico (ejemplo claro es la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina o la *Nave de seguridad* de Pedro Manuel de Urrea)⁹.

Todas estas innovaciones responden a la búsqueda de una mayor complejidad tanto temática como retórica, en detrimento, por lo general, del movimiento dramático, muy en la línea del resto de las manifestaciones teatrales o pseudo teatrales de corte. Este artificio retórico y argumental en muchas ocasiones se traduce en la variedad simbólica que, al mismo tiempo que permitía la exhibición de más referentes, y por lo tanto insistía en el conceptismo típico de las composiciones cortesanas, colaboraba en la creación de un espectáculo esencialmente visual, tan del gusto del público noble.

El símbolo se multiplica y se complica en el teatro religioso de corte. En algunas ocasiones se introduce en la obra como uno más de los elementos que, realmente presentes en la escena, colaboran en el desarrollo de la representación; en otras, su existencia en el devenir dramático quedaba confiada únicamente a la evocación por medio de la palabra. La presencia o ausencia física del símbolo en el espacio escénico dependía de varios factores, aunque tal vez uno de los más decisivos era el lugar en el que se representaba la obra. Según los datos explícitos que los autores nos ofrecen en los «argumentos» de las piezas, en unos casos, o gracias a las acotaciones implícitas en los

⁹ Aunque no podemos olvidar el influjo de la pastoral virgiliana en este tipo de teatro. Sobre el tema véanse J. LAWRENCE, *La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista en la «Traslación de las Bucólicas de Virgilio de Juan del Encina»*, in *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (ed. de Javier Guijarro Ceballos), Salamanca, 1999, 101–122, y F. LÓPEZ ESTRADA, *La comedia pastoril en España*, in *Convegno di Studi. Origini del Drama Pastorale in Europa* (ed. de M. Chiabò & F. Doglio), Viterbo, [1985] 235–256.

parlamentos de los personajes, en otros, sabemos que la puesta en escena solía producirse en la capilla o en la sala del palacio¹⁰.

En el primero de los casos, la escenificación podía beneficiarse fácilmente de los elementos religiosos, y aún simbólicos, presentes en la iglesia únicamente mediante su incorporación en el movimiento dramático: desde tapices, frescos o esculturas diversas, hasta instrumentos propios de la liturgia¹¹. En este caso, los símbolos, tanto si eran objetos como si se trataba de espacios, no necesitaban ser llevados físicamente a la escena, ni siquiera ser evocados lingüísticamente, puesto que existían realmente en el espacio de representación, formando parte del mismo como referentes ya de por sí simbólicos y, por lo tanto, de fácil interpretación para el público. Parece lógico suponer que, en estos casos, la obra literaria, o al menos su escenografía, se creaba desde buen principio condicionada por el lugar en el que iba a ser representada.

Recuérdense obras como el *Auto da Barca da Glória* o el *Auto da História de Deus* de Gil Vicente, en los que la visión del infierno apuntada por el diablo a los distintos personajes podría estar apoyada sobre algún soporte pictórico existente en la iglesia de Almeirim, ya fuera un cuadro, ya fuera un fresco pintado en una de las paredes; en la segunda de las obras los espectadores contemplaban a un Cristo muerto que bien pudiera ser alguna escultura de Cristo yacente, en lugar del actor que hasta ese momento había representado el papel divino. En el caso del *Auto da fe* resulta aún más evidente esta recurrencia a elementos propios del espacio de representación, puesto que en esta obra la fe adoctrina a los pastores mediante la explicación de los objetos litúrgicos que había en la capilla¹².

¹⁰ Sobre espacios escénicos, véanse los trabajos de N. D. SHERGOLD, *A History of Spanish Stage*, Oxford, 1967; A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, 1971; H. REY FLAUD, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rod à la fin du Moyen Age*, París, 1973; F. MAROTTI, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche*, Roma, 1974; E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, París, 1980; F. CRUSCIANI, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, 1992.; y T. FERRER, *El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía*, in *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, 1992, 307-322.

¹¹ L. QUIRANTE SANTACRUZ escribe que ya las monjas «dentro del templo [...] se esfuerzan por hacer fluida la dinámica entre un espacio escénico – el espacio de la ficción – que debe aparecer nítido ante los ojos de los espectadores porque en él transcurre el “argumento”, y un espacio teatral – el templo mismo – que no renuncia a impregnar a aquél con su potente simbología», *De «Les Torres dels Serrans» a la «Seu» y viceversa: relaciones entre teatro religioso y entradas reales en la Valencia del siglo XV*, in *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1994* (ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez & Rafael González Cañal), Almagro (Ciudad Real), 1995, 9-23 (11).

¹² Sobre este tema se extiende J. CAMÕES, *El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente. Invención e integración*, in *Los albores del teatro español... 155-173*. Añade que también se debió de usar un pesebre pintado o esculpido en el *Auto Pastoril Castelhana*, en el *Auto dos Reis Magos*, y en el *Auto dos Quatro Tempos*, representados los tres en el paço de Alcáçova, en Lisboa (171).

Sin embargo, cuando la pieza era representada en la sala de los palacios, el espacio escénico, convertido solo temporalmente en recinto de exhibición religiosa, limitaba bastante la utilización de ciertos elementos. En el caso de los objetos simbólicos su introducción en la obra como parte del *atrezzo* teatral no revestía, en la mayoría de los casos, demasiados problemas (las llaves de San Pedro, el paño de la Verónica, etc.). Por el contrario, resultaba del todo imposible incluir materialmente los espacios simbólicos en la escenificación (es el caso de los infiernos, las ermitas, o el paraíso, que difícilmente se encontraban en las paredes de una sala palaciega), por lo que únicamente la palabra de los personajes de la pieza, quizá con el apoyo de un decorado rudimentario, podía introducirlos en el desarrollo teatral, a veces haciéndolos coincidir con el espacio de representación, transfigurándolo (la sala se convierte entonces en el espacio simbólico en el que se desenvolverá la acción) y otras veces dejándolos al margen de la escena, aunque nunca fuera del desarrollo textual¹³.

En contra de lo que pudiera parecer en un principio, la ausencia material del símbolo en el espacio de representación, lejos de empobrecer la obra, favorecía enormemente la mayor complejidad del teatro cortesano con respecto al litúrgico, puesto que enriquecía las posibilidades temáticas de la pieza (todo se puede crear mediante la evocación), y con ello la recurrencia a los saberes de un público que se suponía culto y capaz de interpretaciones complejas de símbolos que, fuera de las paredes del templo, resultaban menos evidentes; al mismo tiempo, la evocación favorecía la creación de símbolos dentro de la propia estructura dramática, frente a aquellos cuyo valor quedaba perfectamente establecido en el texto evangélico y que el teatro se limitaba a incorporar sin variaciones de ningún tipo. Además, esta ausencia material del símbolo permitía el hibridismo temático del que antes he hablado, puesto que se podían crear ambientes escénicos diversos, y por lo tanto líneas temáticas diferentes, en un mismo espacio de representación¹⁴.

Ejemplos preciosos de esta utilización simbólica encontramos en el teatro de Juan del Encina. Recordemos que el salmantino es el que concede mayor desarrollo textual al teatro religioso cortesano, elevando notablemente con ello su tono literario. Su obra es, tal como señala Ana María Álvarez Pellitero, una clara muestra de la frontera entre lo puramente ceremonial,

¹³ Es el caso, como veremos, de la *Nave de seguridad* de Pedro Manuel de Urrea, donde uno de los personajes señala el mar a lo lejos, que, aunque fuera de la escena en que se desarrolla la acción, es visible para los personajes.

¹⁴ De nuevo hemos de mencionar la *Nave de seguridad*, donde aparece el mar en el que se sitúa la nave de san Pedro y el *locus bucólico* en el que se tratan asuntos amorosos: el primero de ellos evocado y al margen de la escena, y el segundo como espacio simbólico en el que se crea la representación. La contraposición de ambas líneas temáticas es las que dan el sentido último a la pieza.

vinculado al antiguo teatro litúrgico y cuya estructura narrativa no se crea en la obra, sino que se encuentra en los textos evangélicos, y los gustos cortesanos¹⁵.

Dos de las obras escritas para la corte de los Duques de Alba están claramente relacionadas con la tradición de las ceremonias dramatizadas en la Navidad: la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Señor*, y la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*; ambas fueron escenificadas ante los duques en la sala del palacio, como nos indica el propio autor en los argumentos incluidos al comienzo de las piezas:

y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan (97).

Y estando éstos [Juan y Mateo] en la sala [...] entraron otros dos pastores, que Lucas y Marco se llamavan (107).

En las dos piezas los protagonistas son pastores, de acuerdo con la antigua tradición navideña del *Officium pastorum*; sin embargo, aquí los personajes son en realidad la representación de los evangelistas, lo que supone ya una importante alteración del tropo antiguo, que, por otra parte, permitirá introducir mayor complejidad textual, como veremos. No obstante, hay que indicar que en la primera de ellas esta identificación se produce únicamente por el nombre propio asignado a los personajes: Juan y Mateo; esta primera égloga, además, se aleja visiblemente del *Officium*, puesto que la temática poco tiene que ver con la fecha señalada del nacimiento divino, que Encina solo utilizó como pretexto para la exhibición ante los Duques de cuestiones personales, tales como su situación en la corte, sus valores literarios, el ataque a los maldicientes y su intención de publicar la compilación de todos sus escritos¹⁶. Los pastores,

¹⁵ A. M.^a ÁLVAREZ PELLITERO, *Tradicón y modernidad en el teatro de Juan del Encina, in Humanismo y literatura...*, 15-26. Como ya ha sido señalado en alguna ocasión, en sus creaciones al servicio de los duques de Alba, Encina aprovecha la situación teatral que venía produciéndose en la corte desde al menos mediado el siglo, tal como nos indica la ya mencionada *Crónica del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, aunque ahora, una vez terminada la Reconquista, los del palacio de Alba podían entregarse aun con mayor abandono a las «artes de la paz», lo cual hacía más propicio el ambiente para el desarrollo de las actividades dramáticas (M. A. PÉREZ PRIEGO, ed., *Juan del Encina, Teatro completo*, Madrid, 1991, 43. Todas nuestras citas de las églogas de Juan del Encina provienen de esta edición, por lo que nos limitaremos a indicar la página entre paréntesis).

¹⁶ La temática de la pieza y las intenciones de Encina con su composición son evidentes en el 'argumento': «Égloga representada en la noche de 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 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, començose 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 corrumpan y porque no pensassen que toda su obra era pastoril, según

pues, son sólo los vehículos transmisores de cuestiones ajenas al oficio navideño, pese a haber sido enriquecidos con la superposición de los evangelistas, superposición que pierde su potencial significativo al ser convertidos después en portavoces de Encina y de los maldicientes. Curiosamente, nos hallamos ante una actitud nueva y contraria a la que cabría esperar y que, de hecho, veremos en otras obras del propio Encina y de otros autores: me refiero al uso del envoltorio religioso para el tratamiento de asuntos profanos.

Más interesante para nuestros propósitos resulta la segunda de las piezas, íntimamente relacionada con la primera, de la que incluso parece ser una continuación, como ya se advierte en el argumento inicial¹⁷. Sin embargo, aquí Encina abandona del todo sus intereses particulares para regresar al terreno religioso: las relaciones directas con el autor y con los que critican sus obras desaparecen por completo; en su lugar, hallamos la indicación explícita de que son los evangelistas mismos, esta vez los cuatro, quienes, individualizados dramáticamente y bajo el disfraz de pastores, se encargarán del desarrollo dramático, que no será otra cosa que el diálogo previo a la partida hacia Belén elaborado sobre la base de pasajes procedentes de sus respectivos evangelios, aunque no siempre correspondientes a la narración del nacimiento, lo cual supone una ampliación considerable con respecto al antiguo relato del oficio navideño¹⁸.

algunos dezían, mas antes conociessen que a más se estendía su saber» (97). Dada la costumbre de los autores de la época de introducirse ellos mismos como actores en la representación de sus obras, es muy probable que el propio Encina, representando el papel de Juan, su homónimo, fuese el encargado de poner en escena todos estos asuntos, que respondían a las ambiciones de medro que mostró a lo largo de toda su vida.

¹⁷ «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» (107).

¹⁸ Sirvan como ejemplo los siguientes: «MATEO ¿Qué esperavas? Di, zagal, / por tu salud, habra, habra. / JUAN Que Dios, que era la palabra, / decendiesse a ser carnal» (108) (Cf. «Et Deus erat Verbum [...] et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis», Io 1, 1 y 14). «LUCAS Embió Dios embaxada / a la Virgen con Graviel / para en ella venir él, / y luego quedó preñada. / Dizen que estava turbada / del message nunca visto, / más quedó muy confortada, / que esperaba ser llamada / la madre de Jesucristo» (109) (Cf.: «In mensem autem sexto, missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth, ad virginem desponsatam viro, cui nomen erat Ioseph, de domo David, et nomen virginis Maria. Et ingressus angelus ad eam dixit: Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus. Quae cum audisset, turbata est in sermone eius, et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei: Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum [...] Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum» Lc 1, 26-30 y 38). «MATEO Él es hijo de David, / de David y de Abrahán» (109) (Cf.: «Liber generationis Iesu Christo filii David, filii Abraham» Mt 1, 1-16). «MATEO Míafé, con Él nos uñamos, / que su yugo es muy suave / y su carga no es muy grave, / mas muy leve, si miramos: / si de gana la tomamos, / gran gasajo sentiremos» (111) (Cf.: «Tollite iugum meum super vos, et discite a me, quia mitis sum, et humilis

La primera referencia simbólica que encontramos en la obra, puesta en boca de Juan, es la alusión a la Iglesia como rebaño reunido por Cristo pastor, que después será conducido por san Pedro, portador de las típicas llaves y del pastoril caramillo:

JUAN Y después ha de dexar
 a Pedro, nuestro carillo,
 las ovejas a guardar
 y las llaves del lugar,
 y su hato y caramillo (111)¹⁹.

Todos los elementos simbólicos (el rebaño, el caramillo, las llaves) aparecen evocados en la obra, pero no forman parte de su desarrollo dramático como elementos de escenificación (en este caso ausentes en el espacio escénico), puesto que todos ellos se estructuran y tienen sentido completo en el evangelio mismo, que los pastores aquí únicamente citan y actualizan frente al público (procedimiento idéntico al del teatro litúrgico medieval); el referente simbólico, pues, no se crea en la estructura dramática de la pieza.

Otra cosa muy distinta es que nos sugieran una clave simbólica para la lectura de toda la égloga, en cuyo caso los personajes y su forma de vida pastoril funcionarían como tipo o figura del Cristo pastor, distanciándose así de los típicos pastores rústicos del antiguo teatro²⁰. Este plano simbólico es ignorado por los propios personajes, que no son conscientes de su transcendencia significativa, por lo que nunca la hacen explícita en la obra, a diferencia de la interpretación que ofrecen de San Pedro o de san Juan Bautista²¹: la comprensión simbólica o figural queda confiada al público, que cuenta con los referentes internos ya mencionados y con la identificación de los pastores con los evangelistas, técnica con la que Encina nos adelantaba desde buen principio que los pastores poco tendrían que ver con los que hasta ahora habían aparecido en el teatro navideño.

Probablemente, algo parecido sucede en el villancico final que los personajes entonan cuando marchan hacia Belén:

corde: et inveniatis requiem animabus vestris. Iugum enim meum suave est, et onus meum leve» Mt 11, 29-30).

¹⁹ Cf.: «Cum ergo prandissent, dicit Simoni Petro Iesu: Simon Ionnis, diligis me plus his? Dicit ei: etiam Domine, tu scis quia amo te. Dicit ei: Pasce agnos meos» (Io 21, 15); «et tibi dabo claves regni caelorum» (Mt 16, 19).

²⁰ Véase J. LAWRENCE, *La tradición pastoril antes de 1530: Imitación clásica e hibridación romancista...*, 112.

²¹ La de San Juan aparece unos versos más abajo: «MARCO Deste son las profecías / que dizen que profetaron / aquellos que pernunciaron / la venida del Mexías, / cuyas carreras y vías / antes d'Él aparejava / el hijo de Zacarías, / la boz que tú, Juan, dezías / que en el desierto clamava. Aquel que nos predicó» (111).

Gran gasajo siento yo.
 ¡Huy, ho!
 Yo también, soncas, ¿qué ha?
 ¡Huy, ha!
*Pues Aquel que nos crió
 por salvarnos nació ya.*
 ¡Huy, ha! ¡Huy, ho!
Que aquesta noche nació.
 Esta noche, al medio della,
 quando todo estava en calma,
 por nos alumbrar ell alma
 nos nació la clara estrella,
 clara estrella de Jacó.
 ¡Huy, ho!
 Alegrar todos, ahá.
 ¡Huy, ha!
*Pues Aquel que nos crió
 por salvarnos nació ya.*
 ¡Huy, ha! ¡Huy, ho!
Que aquesta noche nació
 [...] (114–116)

Como ya ha sido indicado en alguna ocasión, bajo el aparente canto pastoril con sentido únicamente musical («¡Huy, ha! ¡Huy, ho!») late el símbolo de la divinidad de Cristo, el *alfa et omega, a et o*, popularizado en los breviarios, adonde llega desde el Himno IX «Hymnus Omnis Horae» de Prudencio en su *Cathemerinon*²². De nuevo, los pastores no muestran ser conscientes en ningún momento del valor simbólico de su canto, que sirve al autor para recurrir una vez más a los conocimientos del espectador.

Sea como fuere, ambos elementos simbólicos tienen sentido completo fuera de la pieza dramática; los personajes recurren a ellos mediante la cita, pero en ningún momento se representan en la escena, solo se mencionan, proporcionando así una clave de lectura a toda la obra, cuya dilucidación queda confiada al público.

Junto a estas piezas navideñas, escribió Encina una *Representación a la muy bendita Pasión y muerte de Nuestro precioso Redentor*. En ella narra la conversación entre dos ermitaños, que son trasuntos del Padre y del Hijo, mientras caminan hacia el Santo Sepulcro; a su llegada se encuentran con la Verónica, que porta el paño santo con la imagen del rostro sagrado; estando en

²² Véase J. SAN JOSÉ LERA, *Juan del Encina y los modelos exegeticos en la poesía religiosa del primer Renacimiento*, in *Humanismo y literatura...*, 183–204 (186 y nota).

conversación los tres personajes, aparece un ángel ante ellos que les anuncia la pronta resurrección de Cristo:

Representación a la muy bendita Passión y Muerte de Nuestro precioso 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 alimpiiar 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 resurección (117).

El argumento, como vemos, se crea sobre la base de la *Visitatio Sepulchris*, aunque se altera mediante la introducción de otros lugares bíblicos, así como de textos apócrifos y tradiciones populares diversas. En primer lugar, se sustituyen las figuras de María y los discípulos por otras atemporales, las del Padre y el Hijo, que confieren un tono más elevado o, si se prefiere, más doctrinal, a las consideraciones sobre la Pasión de Cristo. Por otra parte, la conversación que mantienen convierte el espacio escénico, mediante la evocación, en «valle desierto» o en «yermo», símbolo del que encontramos precedentes en el texto bíblico²³, pero que aquí no se introduce para ser glosado, sino como parte fundamental de la estructura dramática.

HUJO Que yo, cierto, allá camino
por este valle desierto (118)

VERÓNICA ¿Cómo tan tarde venís
a ver, hermanos benditos,
los tormentos infinitos
desde señor que dezís?
Mal oís.
¡No aver oído los gritos
en el yermo do bivís! (120-121).

En el marco de este símbolo presente en la escena mediante la evocación se citan los pasionales (los azotes, la corona de espinas y la cruz), que, de nuevo,

²³ Recuérdese que en la *Biblia* el desierto se presenta en ocasiones como una tierra seca y tenebrosa (Ez 19, 13; Os 13, 5; etc.), oscura (Ier 2, 6-31), insegura (Ps 55, 8; Lam 5, 9), espantosa, poblada de animales temibles y vestiglos (Iob 24, 5; 39, 5-6); véase H. HAAG y A. VAN DEN BORN, *Diccionario de la Biblia*, traducción española de S. de Ausejo, Barcelona, 1987. De ahí se convirtió en un símbolo tradicional, junto con el *lacrymarum valle*, para representar el mundo terrenal.

son ajenos al desarrollo escenográfico, sirviendo únicamente como exposición actualizadora de la narración evangélica:

PADRE Al lugar do le llevaron
 el rastro nos llevará.
 Que iva sangre corriendo,
 muy cruelmente açotado
 y de espinas coronado,
 cien mil injurias sufriendo,
 y gimiendo,
 la cruz a cuestras cargado,
 arrodillado y cayendo (118).

El momento en que el Padre y el Hijo llegan ante el Sepulcro se marca de forma clara mediante una didascalia implícita en las palabras del segundo, lo que nos hace pensar que tal vez este elemento, a diferencia de los antes mencionados, sí formaba parte de la escenografía:

HIJO Según que se me figura
 y según lo qu'él merece,
 aquesta que aquí parece
 deve ser su sepultura (120).

Según parece, la obra debió de ser representada en la capilla del palacio ducal, por lo que el sepulcro bien podía aparecer realmente en la escena, ya que este era uno de los elementos que se utilizaban en ceremonias litúrgicas de Pasión y Resurrección, como bien documentó Víctor García de la Concha en diversas noticias sobre dramatizaciones litúrgicas pascuales celebradas en Aragón y Castilla durante la Edad Media²⁴.

A partir de este momento, el autor recurre a la tradición apócrifa para continuar con el desarrollo textual. Recordemos que el Padre y el Hijo se encuentran ante el santo sepulcro con Verónica, que sustituye al ángel de la tradición canónica (aunque aparecerá después). «La presencia de ésta en escena» según indica Miguel Ángel Pérez Priego «permite, sin embargo, la narración patética de la Pasión por un testigo directo y la incorporación de un sugestivo elemento escenográfico, como es el del velo en que se imprimió la faz de Cristo, cuya exhibición tratará de mover a piedad al espectador»²⁵. No creo, sin embargo, que la función única de este personaje sea la de fomentar el patetismo y mover a la pasión.

²⁴ *Dramatizaciones litúrgicas pascuales en Aragón y Castilla en la Edad Media*, in *Homenaje a José María Lacarra de Miguel*, V, Zaragoza, 1982, 153-175.

²⁵ En su introducción a Juan del Encina, *Teatro completo*, 47.

Verónica menciona en su discurso los consabidos símbolos pasionales integrados en un lamento muy en consonancia con los que aparecen en otras obras parecidas, aunque puestos en boca de María o de San Juan, a ellos añade otro tomado de la procesión del Viernes Santo: el pendón o estandarte con la cruz y las cinco llagas²⁶, para terminar con la referencia al paño en que quedó impreso el rostro de Cristo.

Si antes las figuras del Padre y del Hijo en su conversación camino del Sepulcro ya habían introducido algunos de estos elementos como apoyo de la narración, ahora, puestos en boca de Verónica adquieren un valor bien diferente. En un artículo publicado recientemente, Miguel García-Bermejo cuestionaba la iconización verbal extrema que aparentemente hay en este parlamento, lo cual incidiría en el supuesto antidramatismo de la pieza²⁷. Sin embargo, según el investigador, en la capilla en la que la obra fue representada debía haber necesariamente una cruz, por lo que muchos de los elementos mencionados (los clavos, la corona de espinas, la lanzada, etc.) no serían simples referentes verbales; como tampoco debía de serlo el santo sepulcro, según lo que indiqué más arriba, ni el pendón procesional.

Las continuas llamadas del personaje a la visión de estos elementos («qué gran lástima de ver / tan gran señor padecer», «¡Mirad cómo le tratava / aquella gente cruel!», «Y dexóme aquí imprimida / en el paño su figura», «y ésta es su sepultura») nos remiten a una forma de oración que, iniciada en la contemplación y a través de la meditación culminaba en un proceso de aproximación a Dios. No olvidemos la importancia que el componente visual tiene en la religión católica, que alimenta las iniciativas de contemplación incluidas en los sermones o en obras de espiritualidad al uso, de donde muy bien pudo aprenderlas Encina y llevarlas a escena dirigiendo la mirada del espectador hacia diversos objetos que, presentes en la escena, servirían de punto de partida para la oración contemplativa. Esta función de los símbolos parece evidente en las palabras con las que Verónica muestra al Padre el paño con el rostro de Cristo:

VERÓNICA Veis aquí donde veréis
 su figura figurada,
 del original sacada
 porque crédito me deis.
 Si queréis,
 su pasión apasionada
 aquí la contemplaréis (124).

²⁶ Estas procesiones son descritas en M. A. PÉREZ PRIEGO, ed., Juan del Encina, *Teatro completo*, 47-48.

²⁷ M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *La pasión según Juan del Encina*, in *Humanismo y literatura...*, 345-356.

De muy distinto cariz es la *Égloga de Cristino y Febea*, compuesta por Encina tras su viaje a Italia iniciado en 1499:

Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina, adonde se introduze un pastor que con otro se aconseja, queriendo dexar este mundo y sus vanidades por servir a Dios; el qual, después d'averse retraído a ser hermitaño, el dio d'Amor, muy enojado porque sin su licencia lo avía fecho, una ninpha embía a le tentar, de tal suerte que forçado del Amor dexa los ábitos y la religión (237).

La pieza une la tradición ascética medieval con el espíritu mundano, hasta el punto de convertirse en una exposición de los valores religiosos y amorosos que, lejos de entrar en conflicto, se conjugan de manera muy acorde con el espíritu renacentista. Para Alfredo Hermenegildo «supone la humanización de la vida religiosa, de la dramatización de un camino que evita la clericalización y propone la vivencia de la búsqueda de Dios como un hecho propio del ser humano en general y no característico del hombre o de la mujer consagrados a Dios»²⁸, y desde luego es fácil llegar a esta conclusión después de leer las palabras que la ninfa Febea dirige a Cristino, el pastor-ermitaño, la primera vez que se presenta ante él, o las que el pastor Justino pronuncia ante el cambio de actitud de su compañero:

FEBEA No todos los religiosos
 son los que suben al cielo.
 También servirás a Dios
 entre nos,
 que más de buenos pastores
 ay que frailes, y mejores
 y en tu tierra más de dos.
 [...] (246)

JUSTINO Bien lo creo, juro a nos,
 según sos,
 Cristino, regozijado,
 aun quiçás con el ganado
 servirás mejor a Dios (251).

El espacio escénico coincide en este caso con el espacio representado: al comienzo y al final de la pieza es el *locus* bucólico en el que se desarrolla la vida de los pastores. Sin embargo este *locus* bucólico no funciona únicamente

²⁸ *Personaje y teatralidad: una experiencia de Juan del Encina*, in *Los albores del teatro español...*, 89-114 (95).

como marco espacial en el que enmarcar la acción dramática, sino que a lo largo de toda la obra se eleva a la categoría de símbolo cuyo referente es distinto de acuerdo con los personajes y con el momento de la acción: al principio para Cristino representa la vanidad y la caducidad de la vida, mientras que para Justino adquiere un valor totalmente contrario:

CRISTINO Ya sabes, Justino hermano,
 quán liviano
 y cuán breve es este mundo,
 y esto por razón me fundo:
 que es como flor de verano,
 que si sale a la mañana
 fresca y sana,
 a la noche está ya seca,
 que muy presto se trastueca
 y más pierde quien más gana.
 También sabes los ventiscos,
 los pedriscos,
 los tormentos, los nublados,
 que por mí son ya passados,
 los peligros, los arriscos (239).

JUSTINO Seguir las santas pisadas
 y sagradas
 es muy bueno quando tura,
 mas, cierto, cosa es muy dura
 dexar las cosas usadas.
 ¿Cómo podrás olvidar
 y dexar
 nada destas cosas todas,
 de bailar, dançar en bodas,
 correr, luchar y saltar?
 Yo lo tengo por muy duro,
 te lo juro,
 dexar çurrón y cayado,
 y de silvar el ganado
 no podrás, yo te seguro.
 ¡O qué gasajo y plazer
 es de ver
 topetarse los carneros
 y retoçar los corderos
 y estar a verlos nacer!
 Gran plazer es sorver leche

que aproveche
 y ordeñar la cabra mocha,
 y comer la miga cocha
 yo no sé quien lo deseche.
 Pues si digo el gasajar
 del cantar
 y el tañer de caramillos
 y el sonido de los grillos,
 es para nunca acabar (240–241).

Al final, sin embargo, este espacio bucólico se convierte en lugar de regocijo para ambos pastores, en claro contraste con el aburrimiento que supone la vida retirada representada por la ermita:

CRISTINO más huelgo una hora entre cabras
 que en hermita todo un mes (251).

En la parte central de la obra, donde se relata el encuentro entre Febea y Cristino, el espacio representado y el escénico coinciden también, si bien el primero de ellos ahora es diferente: se trata de la ermita en la que se encuentra el pastor recién convertido. Este cambio de ambientación viene señalado únicamente por las palabras del personaje, quien nos especifica, además, que el encuentro sucede en el espacio interior:

CRISTINO yo bivaría seguro
 metido tras este muro
 si tú no me perturbasses (248).

Gracias al mismo procedimiento, el de la evocación lingüística, sabemos que, tras la marcha de la ninfa, Cristino sale fuera de la ermita, desde donde divisa, a lo lejos, a Justino, quien viene para convencerle de que abandone los hábitos y con ellos el escapulario, las cuentas y el breviario (es decir, que se despoje de todo lo que le une a la vida religiosa) antes de llevarle de vuelta a los campos:

CRISTINO ¡O, si fuese aquél Justino,
 que viene por el camino
 allí junto cabe el seto!

JUSTINO ¡A, Cristino, Deo gracias!
 Bien te espacias,
 yo no sé cómo te ha ido.
 [...]
 Vámonos para el lugar

sin tardar,
 dexa los ábitos ende,
 dalos por Dios o los vende,
 no los cures de llevar.

CRISTINO

De los ábitos, te juro,
 no me curo.
 Tú, Justino, me los quita;
 allí dentro en el hermita
 quedarán, yo te seguro (250–252).

Como vemos, en esta pieza los símbolos de la ermita y del campo no solamente sirven como instrumentos para dar el sentido último a la pieza (el planteamiento y confluencia de dos formas de vida), sino que también se utilizan como divisores entre lo que hoy llamaríamos «escenas» de la obra; gracias a la palabra, que los evoca y los crea en un mismo espacio de representación, el decorado cambia y dota de cierto movimiento dramático a la acción, que contrasta con el estatismo general dominante en los albores del teatro español.

De semejante cariz temático es otra pieza compuesta por uno de los más tempranos imitadores de Encina, el aragonés Pedro Manuel de Urrea. Se trata de la *Nave de seguridad*, publicada por primera vez en 1516²⁹. Aunque no podemos calificar esta obra de estrictamente religiosa, en ella conviven lo religioso y lo profano en una simbiosis muy particular, que poco tiene que ver con la manera en que ambos aspectos confluían en la *Égloga de Cristino y Febea*, pese a las semejanzas argumentales que existen entre ellas. Si en el salmantino se conjugaban dos formas de vida en consonancia con el espíritu renacentista, en la de Urrea existe un claro conflicto entre la vida consagrada a Dios y la dedicada a los placeres del mundo, especialmente al amor.

La obra nos presenta al pastor Mingo dirigiéndose a un desconocido y ausente «patrón de la nave», a quien narra los desconsuelos y males del mundo, representado en la vida pastoril; en ese momento llega Bertol, que escucha, sin entender demasiado, las razones de su amigo. Llegados a este punto aparece en escena un marinero, a quien Mingo descubre sus deseos de embarcarse con él en la *Nave de Seguridad*; tras una breve conversación, el marinero le acepta. A partir de este momento la temática de la pieza cambia bruscamente y deriva hacia la esfera amorosa, sin apenas guardar relación con lo ocurrido hasta aquí, que solo sirve como punto de partida para la nueva orientación: Bertol queda solo hasta que aparece Benito, hijo del recién embarcado; al conocer la partida

²⁹ De ese año data la segunda edición de su *Cancionero*, donde se recogen las obras completas del autor conservadas hasta ahora. Todas nuestras citas de los textos de Urrea proceden de nuestra edición, *El «Cancionero» de Pedro Manuel de Urrea. Edición crítica y estudio*, Zaragoza, en prensa.

de su padre, se desmaya, llaman al médico y éste, siguiendo el principio según el cual «contraria contrariis curantur», decide que, puesto que una tristeza ha provocado el desmayo, solo una alegría puede recuperarle; por eso llaman a la enamorada del joven, que, con sus palabras, consigue devolverle la salud³⁰.

Toda la acción se desarrolla en el campo, aunque junto a este espacio representado, coincidente con el escénico, se crea otro, también simbólico, mediante la evocación: el mar, situado fuera de la escena. Estos dos ambientes tan solo adquieren valor simbólico desde la perspectiva de uno de los personajes Mingo, cuyos parlamentos ofrecen desde el principio y de forma muy clara la identificación de la tierra y el mar con el plano mundano y el plano sagrado, respectivamente:

Patrón que navegas en mar tantos años,
aunque cossarios y vientos den guerra,
no vendas la nave por salir a tierra,
porque hallarás mayores engaños:
verás los ganados, muy grandes rebaños,
los lobos y perros venir contra ellos,
y aun los que los guardan mandenerse dellos,
y los dueños y amor venir muy estraños.

[...]

Y, pues que conosco la poca verdad,
la mucha malicia nunca castigada,
acuerdo mudarme de aquesta morada
por otro elemento de más calidad.

Tomaos la tierra, la mar me dexad
por do Dios anduvo, San Pedro y los sanctos;
porque en la tierra ay trabajos tantos,
entro en la Nave de seguridad.

En la última estrofa Urrea establece claramente el contraste entre el mundo desordenado, representado por la tierra, y la nave, que, aunque es real para el resto de los personajes de la obra, se puede identificar con la Iglesia. Es

³⁰ «Primeramente entró un pastor llamado Mingo comenzando de dezir los males deste mundo; entró luego otro pastor que se llamava Bertol; y esto estuvieron los dos razonando, hasta que entró un marinero, que estava cerca de allí la mar. Y el primer pastor llamado Mingo se fue con él. Después, quedando su compañero Bertol solo, estava triste quexándose. Vino luego Benito, hijo de Mingo; y, demandando por su padre, quando supo que se avía ydo, tomó tal alteración, que cayó amortescido en tierra. El otro, hallándose turbado, acordó de yr a buscar un físico al lugar; y vino luego el físico con él. Y, visto cuál estava, paresciéndole que no avía otro remedio sino alegría para su turbación, dixo que viniesse su amiga, si estava enamorado; y fueron a traerla, que se llamava Menga. La qual viniendo, tales palabras le dixo, que él estuvo bueno y se levantó. Y todos muy alegres se fueron cantando el villancico que está al cabo».

muy posible que el autor conociese la alegoría de la nave de la Iglesia o nave de San Pedro que lleva a las almas al camino de la salvación, tan extendida como estaba en la literatura y en la iconografía, incluido el románico aragonés, desde la Edad Media. La familiaridad con esta simbología le eximía de mayores concreciones.

Pese a todo, este plano figurado parece ser totalmente desconocido para Bertol, que, con mucha razón, considera a su compañero un predicador más que un pastor simple:

BERTOL ¡Qué pensamiento tan alto es el tuyo!
 ¡Es ésa materia de predicación!
 Aburre las cosas de grande intención,
 que yo contra eso ni entiendo ni arguyo.

Evidentemente estamos lejos del pastor rústico primitivo, pero también de la figura enciniana de Cristino. Mingo no se limita a hacer un alegato de la vida religiosa, sino que opta por esa forma de vida como la única posible, en total conflicto con la de pastor, aquí entendida en realidad como vida laica; este cambio de vida se escenifica en la obra mediante el despojo de todos los atributos pastoriles: las ropas, el zurrón, la yesca, el pedernal, el cayado, el rabel, etc., de modo parecido a como Cristino se despojaba de los atributos religiosos. Por otra parte, las consideraciones del personaje de Urrea presentan mayor carga figurativa que las del enciniano, puesto que se hacen a través de un símbolo concreto, como la ermita, sino que tienen su explicación en un programa alegórico mucho más complejo.

Pero sin duda alguna, el simbolismo alcanza su máxima expresión dramática en otra de las piezas de Urrea, la *Égloga sobre el nacimiento de Nuestro Salvador Jesús Christo*, tal vez una de las creaciones más originales del primer teatro español. El argumento inicial, en este caso, nos da las claves básicas, y no solo argumentales, para interpretar la obra:

«Los quatro evangelistas entrarán primero: luego entra San Juan y después Lucas y Mattheo y Marco. Cada qual llevará en la mano, pintada en un papel, su figura para ser conocidos: san Juan, una águila; san Lucas, un toro; san Mattheo, un ángel; san Marco, un león. Y, porque cada uno habló de su manera de lengua diferenciados y vinieron a dezir todos una cosa, por mostrar que era mucho de Dios, assí también hablan aquí cada qual de su arte: uno en prosa, otro en metro, uno de arte real, otro de arte mayor. Y, después que todos quatro abrán hablado sobre el nascimiento de nuestro Salvador, entra san Pedro con las llaves del parayso, y razonando con ellos hará que se pongan todos quatro en cruz; y él se porná en medio dellos. Y, loando el nacimiento de nuestro Redemptor, después de aver passado muchas razones en loor del hijo de Dios,

dirán que quieren yr a velle. Y yrse an todos cinco can[t]ando el villancico que está al cabo».

Eugenio Asensio apuntó a la égloga II del nacimiento, de Juan del Encina, como precedente inmediato del pastor-evangelista, sin embargo tenemos que reparar en que allí los pastores actuaban en nombre de los evangelistas, sin tener plena conciencia de ello y manteniendo aún rasgos propios del *officium pastorum*. Urrea, en cambio, los sustituye por los mismos evangelistas, que, además, aparecen en escena claramente identificados y diferenciados, no solo por el tipo de metro o la prosa que utiliza cada uno, sino también por los papeles donde se dibujan sus símbolos. Esta individualización, por lo tanto, no se limita a dar a cada uno de ellos su propio sentido dramático: responde, realmente, al sentido simbólico religioso ya marcado de antemano fuera de la escena. En consecuencia, Urrea, lejos de avanzar en la evolución del personaje dramático mediante la caracterización diferenciada, le hace casi desaparecer en favor de la representación de un símbolo o, si se prefiere, de la exposición glosada de un principio religioso, aunque para ello utilice una técnica diferente y novedosa.

En la obra, como ya hemos indicado, desaparece casi por completo la acción. La característica más importante es tal vez el estatismo de los personajes, que termina convirtiéndose en puro hieratismo cuando los cuatro se colocan en cruz. En este momento el espacio de representación queda ocupado con la figura del tetramorfos, un símbolo de mayor complejidad en relación con los que hemos visto, y con una carga doctrinal importante que ya había sido explicada antes por los propios personajes. De esta manera el escenario todo se convierte en símbolo plástico, casi en imagen iconográfica, y la obra entera en una especie de exégesis³¹.

El poeta cortesano se disfraza de predicador y elabora una obra en la que el sermón está presente: se cita y se parafrasea la palabra evangélica, se explican los misterios del nacimiento, los símbolos, se hace referencia a lo inefable del asunto, del que ellos son simples «secretarios y escribanos», etc. Esta característica resulta especialmente evidente en el parlamento inicial de San Juan, de claro tono homilético³²:

³¹ Por otra parte, en la elaboración de esta imagen final del tetramorfos, además de la iconografía quizá influyera también la alegorización mímica que se exhibía en las procesiones del *Corpus Christi*, donde los bailes a lo divino conformaban cruces, cálices y otros anagramas. Sobre el tema pueden verse F. G. VERY, *The Spanish Corpus Christi Procession. A Literary and Folkloric Study*, Valencia, 1962 y A. EGIDO, *Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea*, in *Primer curso sobre lengua y literatura en Aragón: Edad Media* (ed. de J. M^a. Enguita), Zaragoza, 1991, 217-255 (239).

³² Nótese, además, que el parlamento está escrito en prosa, algo totalmente ajeno al teatro del Quinientos, si exceptuamos las comedias de raíz humanística.

JUAN La palabra que dio Dios en la ley de Moysén en el monte Sinay con diez mandamientos escritos en dos tablas, en la una tres y en la otra siete; todo lo que por palabra offresció, ya es cumplido. La qual estava por figuras escrito, de manera que se podía bien entender lo que agora se vee. Porque como en un *Evangelio* se dize: «En el principio era la Palabra», que era Christo, «y la Palabra estava cabe Dios, y Dios era la palabra», luego Dios era Christo. También se á de saber que ante que fuesse ninguna cosa hecha, en siendo Dios en Trinidad, fue nuestra Señora. Y no de la manera que algunos con philosophía de poca fe creyeron, que qualquiere hombre fue también hecho en la voluntad de Dios, porque todo hombre está hecho *ab inicio*, que ante que sea hecho está sabido por Dios. Mas esto es quanto la fuerça que tiene Dios sobre naturaleza para la salvación de la gente; pero no que sea escogido ninguno para donde Dios avía de estar, que cada qual nasce para poder salvar a [s]í mismo; y la bendita madre de Dios nació para salvar a todos con este virginal parto de la encarnación del verbo divino, palabra de Dios, que quiere dezir hijo de Dios. Este mysterio es tan alto y tan incomprehensible, que no se dexa entender con la sciencia, en lo qual muestra ser de Dios, el qual quiere que se salven más con las obras que con las palabras; para lo qual viene a la tierra oy en este sanctíssimo día de su nascimiento: para visitar su pueblo y salvar su gente, como señor que muestra parte de divinidad y humanidad, dando enxemplo para que, quando nos juzgare, con esto que á hecho, ninguno podrá mostrar ygnorancia ni esconder culpa. Su nascimiento es de tanto mysterio, que se deve más pensar con los ojos del entendimiento y con obras buenas, que disputar con lengua de sabiduría y palabras philosophales; de manera que su nascimiento quita nuestra muerte.

En perfecta simbiosis con este tono claramente sermonario, en la presentación final de los evangelistas asoman rasgos propios de las fiestas cortesanas en las que se desarrollaban formas teatrales o parateatrales y donde lo importante era, sobre todo, el espectáculo visual. Nos referimos a la exhibición de letras e invenciones, que consistían en la presentación de un dibujo o figura acompañada de una breve explicación literaria de su sentido; tal vez Urrea encontró en esta práctica cortesana el molde perfecto para presentar el simbolismo de sus evangelistas, pero esta vez no con la intención única de mostrar sus dotes artísticas y su capacidad para entretener en las salas de palacio, sino con un cierto sentido didáctico.

En definitiva, después de este rápido repaso a algunas de las obras dramáticas religiosas de la primera mitad del siglo XV, parece que el simbolismo del antiguo teatro litúrgico se transforma de manera notable en el ámbito de la corte, dotando al teatro de nuevos sentidos, enriqueciendo su

puesta en escena y permitiendo, en fin, la pericia creadora de sus autores, que a veces se traduce en creaciones originales, aunque con raíces en formas artísticas ya asentadas en la tradición cortesana.

María Isabel Toro Pascua

Abstract:

*The symbolism of the early liturgical drama suffered profound changes when it was first played in the court, bringing to the dramatic performance new features that reflected the specific characteristics of life in court. In this article, the author analyses the religious plays written by Juan del Encina and Pedro Manuel de Urrea, paying particular attention to the presentation on stage of religious elements: from those present in the performing area itself, the court chapel which is a central element of the performance, to those brought into the stage, either as part of the atrezzo, or the didactic through which the words created the physically absent symbol; the author also analyses the particular case of Pedro Manuel de Urrea's play, *Écloga del Nacimiento*, in which the players place themselves on stage forming the symbolical image in prejudice of the dramatic performance, a technique that is clearly associated to artistic displays based on tradition, such as the iconography and the court invention.*