

Algunos aspectos sobre la construcción del personaje en el teatro conservado de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)

Javier Espejo
Universitat de Lleida

Juan del Encina “manipula, codifica, combina los materiales recibidos de una tradición literaria y les hace franquear los límites que separan lo narrativo de lo teatral, la liturgia o el cancionero de la naciente escena castellana”¹, indica Hermenegildo. Diversos dramaturgos participan en este proceso de superación de la tradición medieval al asumir una creciente demanda de “diversión escénica”² que motiva un ensanchamiento de los tropos. El personaje irá ganando escenas y se irá proveyendo así de mayor dramaticidad. El bachiller Hernán López de Yanguas (1487-¿?), cuya producción se extiende en a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XVI, integra el grupo de inmediatos continuadores de las experiencias dramáticas del salmantino. En el presente estudio recorreremos algunos de los procedimientos utilizados por Yanguas en la construcción del personaje dramático. Nuestro objetivo es conocer si los personajes³ de las farsas y églogas del bachiller mantienen una dimensión únicamente textual, literaria, o bien comienzan en algún momento a proyectarse sobre un espacio escénico cualquiera. Delimitaremos en primer lugar la incidencia de

¹ A. Hermenegildo, “Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la Égloga de Cristino y Febea”, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, julio de 1994, pp. 91-113.

² R. Rodrigo Mancho, “La teatralidad pastoril”, Manuel Diago coord., *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, València, Institut Alfons el Magnànim, 1984, pp. 165-187.

³ Seguimos las nociones de *personaje*, *actor* y *rol* tal y como las define Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978, en especial pp. 119-124.

cuestiones antroponímicas en la creación del personaje, para adentrarnos posteriormente en el análisis de los argumentos que anteceden a las obras y las actuaciones escénicas, didascalias⁴ extradialogales en ambos casos. Mediante un ulterior acercamiento al texto dialogal cerraremos el análisis de los signos que emergen del texto y condicionan una eventual puesta en escena, es decir, las marcas de teatralidad que ponen de relieve el “programa semiótico”⁵ del personaje. Nuestra atención va a dirigirse principalmente hacia el pastor Mingo de la *Égloga de la Natividad*, el pastor Apetito de la *Farsa del Mundo y Moral* y, finalmente, el Turco de la *Farsa Turquesana*.

Es preciso advertir que no disponemos de registros de puesta en escena ni contamos con la garantía absoluta de atribución al autor de los signos de representación insertos en las *sueltas* en que se ha transmitido la obra. Ante la imposibilidad de analizar los signos de representación de una obra que cobra vida en un lugar, un espacio y unas condiciones irrepetibles, el momento de su realización escénica, tomamos cuanto nos ha quedado de ello, los textos. El corpus sobre el que vamos a trabajar está formado por el teatro conservado de Yanguas⁶. La producción del bachiller soriano, de difícil y controvertida datación⁷, sí es claramente clasificable en función del motivo que la origina. De modo operativo llamaremos primera producción dramática al bloque integrado por la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa de la Natividad*, la *Farsa Sacramental* y la *Farsa del Mundo y Moral*. Se trata de piezas de circunstancias, vinculadas estrechamente a la fiesta religiosa, celebración de la Navidad en los dos primeros casos, del Corpus en el tercero y de la Asunción de la virgen en el cuarto. Incluimos en la segunda producción a la *Farsa de la Concordia*, que celebra la

⁴ Siguiendo a A. Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Universitat de Lleida, Lleida, 2001, pp. 45-47, entendemos por didascalia “todo signo portador de una orden de representación”.

⁵ A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Oro Viejo, 1995. p. 18.

⁶ Para la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa del Mundo y Moral*, la *Farsa de la Concordia* y la *Farsa Sacramental* seguimos el texto de la edición de F. González Ollé, *Fernán López de Yanguas, Obras dramáticas*, Madrid, Espasa Calpe, 1967. Para la *Farsa de la Natividad*, M. A. Pallarés Jiménez, “Una pieza incompleta de López de Yanguas conservada en el Archivo Notarial de Zaragoza”, *Epos*, XIII, 1997, pp. 417-447. Para la *Farsa Turquesana*, Biblioteca del Escorial, sign. 32-V-29. En los dos últimos casos la numeración es nuestra.

⁷ Sobre las fechas de composición de las obras de Yanguas, véase la introducción de F. González Ollé, *op. cit.*, a las obras del bachiller. Para la *Farsa de la Natividad*, M. A. Pallarés Jiménez, *art. cit.*, pág. 417. Para la *Farsa Turquesana*, A. Mas, *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or. Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*, I-II, Paris, Centre de Recherches Hispaniques. Institut d'Études Hispaniques, 1967, pág. 57.

paz de Cambray entre España y Francia (1529) y a la *Farsa Turquesana*, que dramatiza la amenaza turca. En las obras de la segunda producción, desvinculadas del oficio litúrgico, Yanguas abandona la copla de arte mayor para adoptar la copla de cuatro versos y pie quebrado, además de incorporar la división en actos.

El nombre que reciben los personajes⁸ establece un horizonte de expectativas desde los argumentos iniciales. El lector o el público, *cautivo*⁹, cuenta con un código implícito que permite al autor resolver su vestuario y caracterización mediante la bisagra *como*¹⁰ unida al nombre; o bien identificar a un colectivo, *Correo (Farsa de la Concordia)* o *Hermitaño (Farsa del Mundo y moral)*. En el conjunto de la obra del bachiller encontramos nombres individualizados que la convención asimila con el entorno pastoril, como *Mingo* o *Benito (Égloga de la Natividad)*, o figuraciones históricas contemporáneas del autor, como el Papa *Clemente VII* o el Emperador *Carlos V (Farsa Turquesana)*. El componente onomástico puede también expresar la cualidad o defecto más significativo del personaje, como el correo *Diligente (Farsa Turquesana)*. La presencia constante en Yanguas del universo de las alegorías se traduce también en la nominación, como vemos por ejemplo en los personajes *Guerra*, *Paz* o *Tiempo (Farsa de la Concordia)*. El componente onomástico acumula en ocasiones planos diversos de significación. Así, en la *Égloga de la Natividad*, *Mingo*, *Benito*, *Gil* y *Pero* se corresponden “con otros tantos pastores eclesiásticos, tres santos fundadores, los santos Domingo, Benito y Gil y, el pastor de pastores, Pedro”¹¹. Del mismo modo, en la *Farsa Sacramental* los nombres de los personajes, *Hierónimo*, *Ambrosio*, *Gregorio* y *Hostín*, por *Agustín*, remiten a los cuatro padres de la Iglesia.

⁸ Françoise Maurizzi, *Théâtre et traditions populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix en Provence, Études Hispaniques, Publications de l'Université de Provence, 21, 1994, pp. 135-138 lista los nombres de los personajes en las obras de Juan del Encina, Lucas Fernández, Pedro Manuel Ximénez de Urrea y Gil Vicente. Comparados con los nombres que aparecen en la producción de Yanguas, sólo los utilizados en la *Égloga de la Natividad* cuentan con coincidencias con los referidos autores.

⁹ Sobre la consideración de público cautivo, véase, A. Hermenegildo, “Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XV, 3, pp. 429-51, y *El teatro español del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 17 y ss.

¹⁰ “El Mundo se ha de vestir *como* rey; *Apetito, como* pastor...”, *Farsa del Mundo y Moral*, argumento. “La personas entrarán desta manera: el Correo, *como* correo... El Tiempo y el Mundo, *como* viejos...” *Farsa de la Concordia*, argumento.

¹¹ Julio F. Hernando, “Escritura y teatro en el siglo XVI. Subtextualidad bíblica en la obra dramática de Hernán López de Yanguas (1487-¿?)”, *Helmántica*, XLVIII, 147, septiembre-diciembre 1997, pp. 453-66.

El pastor Mingo Sabido de la *Égloga de la Natividad* es el vehículo para la transmisión de la doctrina cristiana. Como su nombre indica *sabe cosas*¹². A través de Mingo, destinatario de la práctica totalidad de las preguntas del resto de pastores¹³, Yanguas transmite el discurso oficial. Los personajes de esta égloga son variaciones de un mismo modelo, el pastor, y se recurre a la designación como elemento diferenciador. Por ello, sobre uno de ellos recae el seña de *más instruido* según costumbre en este tipo de piezas, mientras que el resto adopta una característica bien relativa a un transfondo carnavalesco y grotesco, bien propia de un estereotipo pastoril que va adueñándose de la escena en las primeras décadas del siglo XVI: Gil Pata, Benit-illo, Pero Pança.

El pastor Apetito de la *Farsa del Mundo y Moral* aparece sujeto mediante designación lingüística a su “inclinación a las cosas corporales y sensitivas”¹⁴. Esa predisposición le convierte en víctima apetecible del Mundo:

Mundo: ¿Cómo te llamas?

Apetito: Apetito me llamo.

Mundo: Sea en hora buena, que buen nombre tienes.

(*Farsa del Munday Moral*, vv. 28-30)

Apetito se asusta cuando conoce el nombre de quien lo pretende como criado: “¡oh cuerpo del cuerpo del non Jesús,/ ni aun de sus sanctos y de sus sanctas! ¡Amén!” (vv. 39-40).

En la *Farsa Turquesana* encontramos personajes con sus nombres reales, como lo es el de la anécdota dramatizada, un intercambio de cartas entre los protagonistas de la obra, Solimán II, Clemente VII y Carlos V, el Emperador. Yanguas no llama Solimán a su personaje puesto que, como vimos, es encarnación del mal y por tanto es el innombrable. El Emperador y el Papa, por el con-

¹² *Dicc. Aut.*, ed. facsimilar, Madrid, Gredos, 1990. Por otra parte, Mingo, diminutivo de Domingo, “c’est le rustre par excellence” como apunta F. Maurizzi, *op. cit.*, pág. 139.

¹³ Gil: “¿Tu sabes Domingo Sabido/ la cuenta y quillitro del son que ha pasado?”, *Égloga de la Natividad*, vv. 81-2. Benitillo: “Quién tiene, Mingo, poder tan entero/ que pueda las armas vedar y malicia” (vv. 97-8). Benitillo: “¿Cuántos son, Mingo, la cuenta dispuesta,/ de aqueste linaje que cuenta de Dios? (vv. 256-7). Benitillo: “Pues tú, Mingo amigo, si quies, por tu vida/ .../ que digas, que apuntes quién es la zagala...” (vv. 348-50). Benitillo: “Yo, Mingo Sabido, saberlo quisiera, cómo ha quedado del parto perheta” (v. 384-5). Cuando el pastor Benitillo pregunta a Pero Pança por la casta del linaje de Jesucristo, si es “de nobres y buenos”, este le responde que es Mingo quien debe contestar: “No pienso yo quanto que puede ser menos,/ según es su madre de fresca y galana,/ más díganos Mingo de donde trasmana” (vv. 195-97).

¹⁴ *Dicc. Aut.*, ed. cit.

trario, sí cuentan con un nombre, el suyo propio. Dada la importancia que Yanguas otorga al nombre, su ausencia en el caso del turco nos muestra a un autor que se apoya en la innominación para crear un personaje de maldad infinita.

Contamos únicamente con el argumento de las obras que conservamos *in toto*: la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa del Mundo y Moral*, la *Farsa de la Concordia* y la *Farsa Turquesana*¹⁵. Yanguas utiliza indistintamente cuatro procedimientos diferentes de introducción de los personajes. *Pastores*, en la *Égloga de la Natividad*; *interlocutores*, en la *Farsa del Mundo y Moral*; *personas*, en la *Farsa de la Concordia* y, finalmente, en función del acto en el que intervienen, en la *Farsa Turquesana*, “El primero (acto) se introduce el Turco e su correo, llamado Mahometo. En el II el mismo Mahometo e dos pastores llamados Pelayo e Silvano...”.

En la *Égloga de la Natividad* el argumento informa del número de personajes que entra en escena *cuatro*, su adscripción social, *pastores*, su identificación nominal, *Mingo Sabido, Gil Pata, Benitillo, Pero Pança* y de las acciones principales que estos realizan: “informados de los ángeles cómo Cristo era ya nacido, vienenle adorar y ofrecen sus dones”. El número de personajes, la adscripción social, la identificación nominal y las acciones principales conforman la base de un argumento que Yanguas va a ir desarrollando en obras posteriores.

En la *Farsa del Mundo y Moral* el argumento indica el número de personajes que participa de la acción, *cuatro*, y anuncia su carácter alegórico. “El primero es el mismo Mundo; el segundo es un pastor llamado Apetito; el tercero un Hermitaño; el cuarto es la Fe”. El bachiller introduce indicaciones relativas a un vestuario real, reconocible por el lector o espectador: “El Mundo se ha de vestir como rey, Apetito, como pastor; el Hermitaño, como lo es; la Fe, como dama y un ramo verde en la mano”. Yanguas amplía el argumento fijando *a priori* los condicionantes morales decisivos sobre los personajes que va a presentar. Así, *cada uno de nosotros* es Apetito y gracias al Hermitaño, “que es la predicación y la religión”, nos arrimamos a la Fe.

En la *Farsa de la Concordia*, que inaugura la segunda producción, aparece por primera vez en la producción conservada de Yanguas la división en cinco actos. El número de personajes se dobla respecto a las obras precedentes, pasando de los tres ó cuatro de las primeras obras a los ocho. Yanguas ejerce un mayor control sobre la representación concretando las indicaciones escénicas

¹⁵ Para el argumento de la *Farsa Turquesana*, véase M. García Bermejo, *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Univ. Salamanca, 1996, p. 107. Vamos a referirnos únicamente a las cuestiones que, en dichos argumentos, remiten directamente a la construcción del personaje.

tanto en lo relativo al vestuario y el atrezzo como a los diferentes momentos en que debe producirse una entrada en escena:

Las personas entrarán de esta manera: el Correo, como correo, tañendo su corneta; el cual entra en tres partes de la obra, cada vez muy de prisa. El Tiempo y el Mundo, como viejos y en hábitos de pastores, salvo que el Tiempo llevará un instrumento para tañer, cual él quisiere. La Paz entrará muy bien ataviada, como gentil dama, y la Justicia también, salvo que la Paz llevará un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel, y la Justicia una vara. La Guerra entrará en hábito de romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. Descanso y Plazer entrarán como pastores mancebos, muy regozijados.

El argumento nos indicará también la inicial que identificará en cada parlamento a los personajes. “Por C. Correo, por T. Tiempo...”. Yanguas, como vemos, apunta detalles de caracterización que afectan a la edad de algunos personajes. Tiempo y Mundo son *viejos*, mientras que Descanso y Plazer son *mancebos*, en sintonía con los valores que traducen dramáticamente.

El argumento de la *Farsa Turquesana* aparece como máximo exponente de la utilización de las didascalias para dirigir la representación. Ejerciendo de *didascalos*¹⁶ Yanguas nos presenta ya una obra “muy ordenada e muy aplazible para representar”. El argumento incluye, en su grado de máximo desarrollo en el conjunto de la obra conservada, la identificación nominal de los personajes, las indicaciones sobre la actitud moral y escénica, la fijación del vestuario, el atrezzo y la inicial que identifica a cada uno de los protagonistas de la farsa:

El Turco entrará muy soberbio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa e su espada ceñida, la carta en la mano, hablando a solas; su correo ha de ser negro; los pastores, como pastores; el papa, como Papa; el Emperador, como Emperador; el alferez, a la

¹⁶ Entendemos por *didascalos* al enunciador de las didascalias, siguiendo a M. Débax y M. Martínez Thomas, “Las didascalias en la obra teatral de Diego Sánchez de Badajoz”, F. Casal, *Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo*, *Criticón*, 66-67, (1996), pp. 17-42.

salida cuando salga ha de salir delante con su vandera, según la obra lo dará bien a entender¹⁷.

En la *Farsa Tuquesana* el Turco se caracteriza por una actitud, la soberbia. Yanguas incide en ella a priori como elemento diferenciador, construyendo un personaje cuya maldad y ánimo guerrero son evidentes desde el argumento:

sobre la carta que escribió el soberbio Turco.

La materia desta obra es burlar de la soberbia del Turco.

El Turco entrará muy soberbio, vestido a la morisca con el brazo derecho desnudo, salvo que tenga manga de camisa e su espada ceñida.

Si bien la información que se nos proporciona mediante los argumentos en la segunda producción tiende a ser cerrada, “su correo ha de ser negro”, en algún caso aparece también abierta a interpretaciones. Así, el instrumento que llevará el Tiempo en la *Farsa de la Concordia* queda a elección, será “cual él quisiere”¹⁸. En la misma obra el ramo de la Paz podrá ser “de laurel o de olivo” y, finalmente, el Turco de la *Turquesana* llevará el brazo derecho desnudo “salvo que tenga manga de camisa”.

En los argumentos Yanguas nos habla directamente sin el tamiz de la ficción, en la que pretende sumergirnos. Existen también otras fórmulas de transición. La *Farsa del Mundo y Moral* viene precedida por una copla dicha por “el auctor a quien dirige la obra” (vv. 1-8), la condesa de Aguilar, doña Juana de Zúñiga, exponente de un auditorio cortesano que es el destinatario de la pieza y que queda así integrado en la representación. En la *Farsa Turquesana* son dos personajes quienes asumen la mediación a través del *introyto*, que por primera y única vez aparece en la producción del soriano.

En las seis obras conservadas del bachiller encontramos un total de cien¹⁹ acotaciones escénicas, si bien cuarenta y cinco son prácticamente iguales, un personaje

¹⁷ El texto dialogal no dará a entender la presencia de la bandera hasta los versos previos al villancico final.

¹⁸ Si bien no se precisa a quién corresponde tal elección, la lógica impone que quien decide es el propio representante. La indicación plantea el problema del sentido y destino de las copias conservadas, que parecen acercarse aquí a un cuaderno de dirección.

¹⁹ Procedemos a contabilizar todas las acotaciones como unidades, pese a que por la información que aportan pudieran considerarse como dobles o incluso triples. Debido a las limitaciones de espacio posteriormente consideraremos aquí sólo su función preponderante.

“prosigue” con su relato. La recurrencia de esta fórmula, que encontramos sólo en la primera producción dramática, inscribe estas piezas del bachiller en la declamación y constata una función esencial de las acotaciones de clarificación en la atribución de los parlamentos. No en vano en la primera producción de Yanguas el nombre del personaje que asume la enunciación de un parlamento es colocado por el editor en múltiples ocasiones en el lugar que tradicionalmente corresponde a las acotaciones escénicas. En la *Farsa de la Concordia* y en la *Farsa Turquesana* esa preocupación de Yanguas porque nada no se dude ni se yerre lleva a nuestro autor a indicar, mediante mesodidascalia de identificación del personaje al frente de cada acto²⁰, los “interlocutores” que van a intervenir en cada una de las partes de la obra. Esa clarificación conlleva una reducción drástica del número de didascalias en las dos obras de la segunda producción. La *Égloga de la Natividad* cuenta con treinta y cuatro acotaciones escénicas; veintiséis el fragmento conservado de la *Farsa de Natividad* y treinta y cinco la *Farsa del Mundo y Moral*. En la *Farsa de la Concordia* hay dos acotaciones y en la *Farsa Turquesana*, tres.

Las acotaciones escénicas muestran un claro predominio de las indicaciones con carácter enunciativo²¹. Sólo trece de las cien acotaciones incorporan información de carácter motriz. Las acciones llevadas a cabo por los personajes que se explicitan mediante acotación escénica son mayoritariamente lingüísticas y ponen de manifiesto el didactismo constante en la obra del bachiller: “decir”, “replicar”, “llamar”, “entonar”, “responder”, “proseguir”(diciendo), “preguntar”, “pedir” (albricias), “demandar”, “comparar”. Por el contrario, “entrar” o “llegar” en escena, “tañer”, “ver” y “ofrecer” son los únicos casos en que se desarrolla una acción no verbal. El número de acotaciones con carácter icónico es menor, apenas cuatro, todas ellas en la *Égloga de la Natividad* y relativas a los instrumentos que acompañan a los pastores: una gaita, Mingo Sabido, una guitarra, Gil Pata, un “arrabé”, Benitillo y un tamboril, Pero Pança.

En la *Farsa de la Natividad* la acotación escénica “Aquí entonan los ángeles la gloria y responden los pastores en canto de órgano y después de acabada dize

²⁰ Remitimos aquí de nuevo al cuadro taxonómico fijado por A. Hermenegildo, *Teatro...*, pp. 45-47.

²¹ Como ocurre también en la producción de Lucas Fernández o en las piezas del *Códice de Autos Viejos*. Para la obra de Lucas Fernández, véase A. Hermenegildo, “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, *Actas de VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Istmo, 1986, pp 709-721. Para el *Códice*, M. De los Reyes Peña, “Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*”, Manuel V. Diago y T. Ferrer, eds., *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español. Actas del Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, València, Universitat de València, 1991, pp. 13-35.

Esperanza”²² nos permite ver cómo los mayores índices de dramaticidad en las piezas de la primera producción están estrechamente vinculados a la ritualización de prácticas litúrgicas. La didascalia adquiere una función ordenadora. Mediante la deixis Yanguas fija el instante de plenitud de la representación. En el momento preciso los textos “denotan un pronunciamiento más específicamente espectacular”²³, como también vemos en una de las acotaciones de la *Égloga de la Nativida*, “Aquí llegan a donde ella (la Virgen) está y pide albricias Pero Pança porque la vee primero”.

La *Farsa del Mundo y Moral* se inicia con una acotación escénica, “El auctor a quien dirige la obra”, que da paso a una copla de dedicatoria a la condesa Doña Juana de Zúñiga, como vimos. Las acotaciones “Apetito a solas” y “El Mundo a solas”, con precedentes en el teatro de la época, son un antecedente del aparte. Es el teatro en el teatro²⁴. El autor pretende que un parlamento decisivo²⁵ llegue al espectador pero no al resto de personajes en escena.

En la segunda producción dramática de Yanguas los argumentos se desarrollan. El proceso es inverso para las acotaciones. En la *Farsa de la Concordia* encontramos, además del señalamiento del villancico, una acotación escénica, “Entra Justicia”, utilizada para adscribir el parlamento a este personaje al inicio del tercer acto y, también, marcar su presencia en escena. En la *Farsa dicha Turquesana* hay dos acotaciones escénicas además del señalamiento del villanuco, “Introyto y argumento, que dize un pastor, qualquier de los dos” y “El turco a solas”. La acotación relativa al *introyto* es abierta, su enunciación puede recaer tanto sobre Pelayo como sobre Silvano, los dos pastores de esta farsa, por lo que Yanguas parece de nuevo dejar la elección en manos de un director de escena.

Los personajes de las obras de tema navideño sirven a Yanguas para añadir a la base del *officium pastorum* un mayor desarrollo dramático con el fin de exponer la doctrina bíblica. De este modo, mediante la interpolación de escenas Yanguas acierta a “transferir los modelos de Juan del Encina y Lucas Fernán-

²² M. A. Pallarés Jiménez, *op. cit.* p. 442.

²³ E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 172.

²⁴ Sobre el teatro en el teatro, véase A. Hermenegildo, “Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la *Égloga* de Cristino y Febea”, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, julio de 1994. pp. 91-113 y *Juegos...*, *op. cit.* pp. 22-23.

²⁵ En el primer caso la expresión “a solas” da pie al monólogo que conduce hacia el mal a Apetito. En el segundo se corresponde con la confesión del Mundo acerca de sus verdaderos y malignos propósitos.

dez al calendario cristiano”²⁶. En la *Égloga de la Natividad*, Mingo acumula el mayor número de parlamentos y la mayor densidad versal, pues su función dramática es la exposición del discurso cristiano dominante.

| Personajes | Parlamentos (p) | Versos (v) | Densidad versal | % total (479 vv. sin villancico) |
|------------|--------------------|---------------|--------------------|-------------------------------------|
| Mingo | 24 | 195 | 8,1 (v/p) | 40,7 |
| Benitillo | 18 | 94 | 5,2 (v/p) | 17,32 |
| Gil Pata | 16 | 83 | 5,1 (v/p) | 19,6 |
| Pero Pança | 15 | 87 | 5,8 (v/p) | 11,48 |
| Virgen | 1 | 8 | 8 (v/p) | 1,62 |

La acción no avanza a través de los diálogos y la línea axial (emisor-receptor) del parlamento se establece entre el personaje y el espectador y no entre quienes están en escena. Excepto en la *Farsa del Mundo y Moral*, que trataremos más adelante, no existe en la primera producción del bachiller conflicto dramático que permita a los personajes proyectarse sobre las tablas. No hay apenas por tanto indicios de teatralidad.

En la primera producción dramática la diégesis gira en torno al *actor* pastor. Del total de treinta y seis personajes cuya aparición en una hipotética escena es segura en la obra de Yanguas, la mitad son pastores, presentes en todas las obras.

| Obra | Núm. personajes | Núm. Pastores |
|--------------------------------|-----------------|---------------|
| <i>Égloga de la Natividad</i> | 6 | 4 |
| <i>Farsa de la Natividad</i> | 6 | 3 |
| <i>Farsa Sacramental</i> | 5 | 4 |
| <i>Farsa del Mundo y Moral</i> | 4 | 1 |
| <i>Farsa de la Concordia</i> | 8 | 4 |
| <i>Farsa Turquesana</i> | 8 | 2 |
| Total | 37 | 18 |

La diégesis gira necesariamente en torno a los rústicos -nunca enamorados ni presuntos suicidas en Yanguas- en todas las obras excepto en la *Farsa Turquesana*, en donde no tienen incidencia decisiva en el desarrollo de la acción. En el teatro no vinculado a la fiesta religiosa el pastor comienza ya a ser subs-

²⁶ Como advierte B. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1953, p. 167.

tituido y abre paso a nuevos tipos²⁷. Pelayo y Silvano, los pastores de la *Turquesana*, quedan reducidos a una anécdota con transfondo carnavalesco²⁸.

Los personajes de la primera producción viven la celebración, la fiesta religiosa que origina la representación, del mismo modo que el lector o espectador de la pieza:

Apuesto que saben acá de esta fiesta,
(*Égloga de la Natividad* v. 27).
aquesta se llama fiesta de gracia, *Farsa Sacramental*.
tiene esta fiesta principio y cimiento..., *Farsa Sacramental*.
aparece otro zagal más instruido, llamado Gregorio, que se
presenta vestido de fiesta, *Farsa Sacramental*²⁹.

Los textos dejan claro que su realización escénica no tiene sentido en fechas diferentes a las que motivan su concepción. De ahí las constantes referencias a la alegría con que los personajes viven estos acontecimientos:

Alegre semeja que vienes, hermano
que vienes pintando con tu rabelito.
(*Égloga de la Natividad*, vv. 35-36).

Quiçás yo barrunto tu huerte alegría
de dónde revienta, Benito, carillo.
(*Égloga de la Natividad*, vv. 41-42).

Se trata de una actividad festiva de una comunidad que vive un acontecimiento que tiene lugar además un día concreto:

²⁷ La inserción del personaje en la estructura narrativa de las obras será objeto concreto de estudio en un próximo trabajo.

²⁸ Los propios pastores se inscriben en una tradición en su encuentro con Mahometo, con quien mantienen un debate de corte teológico. El correo turco les pregunta, “¿Qué hacéis en estos prados?”, a lo que ellos responden, “holgamos entre estas flores/ mientras pacen los ganados”, *Farsa Turquesana*, vv. 199-201.

²⁹ E. Cotarelo, *art. cit.* p. 254.

podemos carillos llamarnos muy bien oy
de los más dichosos que fueron ni son.
(*Farsa de la Natividad* vv. 651-2).

Porque hoy ha subido la Virgen y Madre
a do está su hijo, su esposo y padre.
(*Farsa del Mundo y Moral* vv. 622-3).

Cabe señalar que, a lo largo de la obra del bachiller, los personajes se enfrentan violentamente en varias ocasiones, tanto lingüística como físicamente. La dramaticidad de las piezas se asocia a estos momentos de liberación del ánimo colectivo, de comunión entre el espectáculo y el espectador, sea clímax del oficio o la pulla. La superación de la dimensión textual de los personajes se vincula, por tanto, a un teatro en el teatro que rompe la distancia entre el espectáculo y el espectador, como ocurre también con las diferentes fórmulas de mediación hacia la representación y, de modo análogo, con ciertas prácticas asimiladas, incorporadas rudamente a este teatro incipiente, como el baile o la música³⁰.

Yanguas, considerado por Bataillon, Asensio y Pérez Priego como introductor de Erasmo en España³¹, participa de la reformulación escénica de los ciclos religiosos tradicionales que acometen diversos dramaturgos en las primeras décadas del siglo XVI. El propio Pérez Priego identifica la gestación de un teatro “esencialmente didáctico, moralizador, inspirado en la doctrina evangélica y, en cambio, alejado ya del ritualismo litúrgico de las representaciones medievales y de la espectacular rememoración al vivo de los episodios de la vida

³⁰ Nótese que las obras conservadas se cierran con un villancico en el que se insta siempre a la participación de “todos”, práctica ésta común en el teatro de la época.

³¹ E. Asensio, “Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon”, *Revista de Occidente*, 63, (1968), pp. 302-19, nos dice que con su obra *Triunfos de locura*, Yanguas “se ha anticipado a todos en seguir y castellanizar a Erasmo”. M. Bataillon, “Un problème d’influence d’Érasme en Espagne: L’Eloge de la folie”, *Actes du Congrès Érasme*, Rotterdam, 27-29 oct. 1969, North-Holland Publishing Company, Amsterdam-Londres, 1971, pp. 136-147 se expresa en los mismos términos. F. González Ollé, *op. cit.* pp. XIV-XV, acepta la influencia de Erasmo pero la reduce a “algunas vetas” que identifica con un sentimiento de “pesimismo epicureista”. M. A. Pérez Priego “Algunas consideraciones sobre el erasmismo y el teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI”, *El erasmismo en España*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1986, pp. 509-523, advierte de la necesidad de rastrear más ampliamente la influencia erasmista en nuestro autor, puesta de manifiesto, por ejemplo, en la *Farsa de la Concordia*, en la que el crítico señala la presencia de la *querella pacis* del humanista holandés.

de cristo". Surge así un teatro que privilegia el diálogo doctrinal y la alegoría y que nace como reacción a las representaciones sacras que ofrecen un espectáculo "demasiado al vivo y con reprobable irreverencia, los hechos de la vida de Cristo, esto es, y sobre todo, los misterios y pasiones que poblaban los tablados europeos durante el último período de la Edad Media y buena parte del siglo XVI"³². Tanto la *Farsa de la Natividad* como la *Farsa Sacramental* se alinean con esta renovación. En la pieza navideña Yanguas reduce a tres el número tradicional de personajes pastores y, con el objeto de privilegiar y amplificar la transmisión de doctrina, se reparte la responsabilidad catequística. Así, Deseo expone la genealogía de Jesucristo siguiendo a San Mateo; Servicio hace lo propio siguiendo a San Lucas y Esperança toma la palabra para referir según el *Comentatorum in epistolis beatis Pauli Apostoli* (París, 1512) del Fabro. En la *Farsa Sacramental* el bachiller transfiere las estructuras dramáticas de las piezas navideñas al drama del Corpus, obteniendo uno de los primeros autos sacramentales en lengua castellana.

Apetito, el pastor de la *Farsa del Mundo y Moral*, es utilizado por Yanguas para presentar una oposición de campos axiológicos enfrentados (caballero-pastor, ciudad-campo), característica del primer teatro castellano³³. El bachiller se sirve de la alegoría -defendida por el principal modelo de nuestro autor, Juan del Encina, y utilizada por Francisco de Madrid en su *Égloga*³⁴- cuya presencia es constante en la obra dramática y no dramática de Yanguas. El Mundo, que como se nos dice en el argumento "se ha de vestir como Rey", y que como tal habita en una corte, ha topado con la más fácil de las presas: el pastor bobo, "un rústico y pobre pastor" (v. 112) caracterizado por la simpleza de sus habilidades y habitante en un medio rural, la aldea. En los versos iniciales el propio Apetito, en una situación típica del teatro primigenio, se nos presenta sujeto a un estereotipo carnavalesco³⁵:

¡Hao, ¿Quién quiere un moço zagal bien dispuesto
que salta, corre, que bien tira barra

³² M. Á. Pérez Priego, *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1988. p. 88.

³³ Sobre la oposición caballero-pastor, véase, entre otros, J. M. Díez Borque, *Aspectos de la oposición caballero-pastor en el primer teatro castellano* (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente), Burdeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Burdeaux, 1970.

³⁴ Como recuerda A. Egido, "Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de oro", *Criticón*, 30, (1985), pp. 43-77.

³⁵ Sobre el pastor carnavalesco en el teatro castellano, véase A. Hermenegildo, *Juegos...*, *op. cit.*

y pinta sambugas, rabés y guitarra
y haze otras cosas allende aquesto? (vv. 34).

Yanguas ofrece una lección espiritual con forma de sermón dramatizado, que enmarcará entre la fórmula religiosa básica, el “amén” (vv. 41-504). A la transmisión de doctrina, que llegará al final de la pieza le precede el *sermón* dramatizado a modo de *exemplum*. Se trata de un recurso dramático mediante el cual Yanguas rellena con didactismo una pieza aparentemente destinada a celebrar la ascensión de la virgen.

Apetito pide reflexionar su respuesta tras recibir el ofrecimiento de servir al Mundo: “Pensar quiero a solas un rato conmigo”. La introspección personal aleja a Apetito de los pastores de la *Égloga de la Natividad*, la *Farsa de la Natividad* y la *Farsa Sacramental*. Apetito inicia aquí un monólogo en el que su posición evoluciona desde la duda y recorre diversos estados anímicos hasta reconciliarse finalmente con la virtud. Así empieza ese camino:

No sé qué me escoja, yo estoy reperplejo
sobre este negocio; con todo mi acuerdo,
no sé si me gano, no sé si me pierdo
en vivir con el Mundo o en irme más lejos.
¿qué haré si me toma? Mas ¿qué si le dejo?
¿A dónde irá el buey que deje de arar? (89-94).

Al saber rico a su futuro amo, Apetito determina “con ti (el Mundo) me quedar” (v. 112). El Mundo tienta a Apetito con Venus, a la que ofrece por esposa, cuando su máxima aspiración era casar con *Benita o Pascuala* (v. 157). Apetito dice sentirse “tan contento, tan bien fortunado” (v. 171). El texto denota en el pastor una cierta “prisa erótica”³⁶ que denuncia su carácter grotesco. El paso al lado oscuro se dramatiza mediante un cambio de vestuario. Apetito pide “ir bien repicado” (v. 179) a ver a Venus. El Mundo le pide que deseche “ese traje” (v. 185), que le dará dinero para ponerse “galán” (v. 183). Plena-mente convencido por su nuevo amo, Apetito se presta a “dejar esta capa, dejar el çurrón” (v. 190). Con ello creará haber adquirido “gran gentileza”. El pastor reaccionará con agresividad ante el encuentro con un ermitaño, quien junto a la Fe asume la condición de actantes de la norma establecida. Vuelven a aparecer

³⁶ A. Hermenegildo, *Juegos... op. cit.* p. 84.

por ellos las dudas en Apetito: “Míe fe, padre, no puedo creello” (v. 398). El proceso finaliza con el retorno a la razón tras arrimarse a la Fe, a quien confiesa su error:

Yo soy un zagal
que el Mundo me tiene muy mal engañado,
y de sus cautelas he sido avisado
de aqueste *Hermitaño*, tu amigo leal (vv. 489-492).

La Fe acoge finalmente a Apetito. El texto reclama la comunión física-visible y didáctica- de los personajes:

Fe: Que yo te recibo y abrazo por mío.
Apetito: ¡oh, nunca en la tierra perezcas! ¡Amén! (vv. 503-4).

Apetito increpa a el Mundo, a quien reprende su actitud y le tira higos: “¡tomá estotro higo!”, práctica vinculada al banquete cortesano³⁷. El fruto de la naturaleza como símbolo del retorno a la pureza, a la aldea. Yanguas pone el punto y final al sermón dramatizado con un nuevo “Amén”. El espectador asiste a la caída y redención de Apetito. Del mismo modo que los pastores de las piezas navideñas recorren el camino de purificación tras recibir el beneficio de la revelación, Apetito se nos presenta como un *homo viator* que zarpa ignorante y llega a buen puerto guiado por la fe.

El Mundo, por el contrario, representa a “el cuerpo del cuerpo, el non de Jesús” (v. 39), su hermano “es Plutón, señor del infierno” (v. 450). Sus primeras palabras son mentira: “¡Mancebo, mancebo que buscas al amo! ¡Acércate, acércate! ¡Llega seguro!” (vv. 25-6), en oposición a la presentación de Apetito. “El enfrentamiento del Apetito con el Mundo, el ermitaño y la Fe -concluye Hermenegildo³⁸- va mucho más allá que el que hemos visto en las églogas de Encina y Fernández. La estructura narrativa de aquellas piezas sitúa al pastor como objeto, casi inerte e impotente, de la enseñanza religiosa. El Apetito de

³⁷ J. Oleza, “La transformación del fasto medieval”, L. Quirante ed., *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d’Elx 1990*, Instituto de Cultura Juan Gil Albert, Alicante, 1992, pp. 47-64.

³⁸ A. Hermenegildo, R. de la Fuente ed., *Historia de la literatura española*, 15, Gijón, 1994, p. 96.

Yanguas está sometido a un proceso de catequización de verdadera factura dramática”.

Los versos finales de la obra exponen el triunfo de la verdad dominante puesta en relación con los campos axiológicos:

Apetito: De aquí te suplico (Fe): por tuyo me ten,
pues en tu nobleza tan fuerte confío (vv. 501-2).

Apetito: Quedaos para loco (v. 545)³⁹.

Mundo: Aquellos que de fe se han vestido

Jamás he podido que sean mis vasallos (vv. 501-2).

Mundo: Hazen castillo de viva prudencia (v. 577).

Después de la exposición del conflicto, que Yanguas ha utilizado como relleno, el bachiller recupera el adoctrinamiento mediante la fe, personaje que inicia entonces el relato de la ascensión de la Virgen. Dicha narración, que cierra la pieza mediante largas tiradas de versos, no puede considerarse independiente, puesto que Yanguas insiste en la confirmación de la verdad doctrinal vencedora en el conflicto entre las diferentes fuerzas opuestas. Así, “llegada a la espera (sic) tercera, Venus las músicas y voces oyó... No hizo la virgen ningún caso de ella”; los reyes católicos “jactábanse... que habían siempre dado de coces al mundo, poniendo entre infieles bandera de fe” (vv. 833-35)⁴⁰. De ese modo, el relato de la Asunción ejerce una función análoga a la del villancico, en el que en las obras conservadas del bachiller se procede siempre a una vuelta de tuerca más en la confirmación y triunfo final del orden establecido.

El conflicto dramático adquiere mayores proporciones en *Farsa Turquesana*. La acción avanza a través de los diálogos de unos personajes que, tal y como se pone en evidencia en el *introyto* -“Porque (los personajes de esta farsa) son grandes señores/ y aun pastores/ y también aura correos”- gozan incluso de

³⁹ Como veremos más adelante el Turco de la *Farsa Turquesana* es identificado al igual que el Mundo muy significativamente como “loco”.

⁴⁰ Recuérdese que en la portada de la edición de 1524, la primera conservada, aparecen dos pequeños gravados que representan una bola del mundo rematada por una cruz, por una parte, y la virgen sostenida por cuatro ángeles, por la otra. Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas [aI] - aV; b[I] - bV. s.l. 1524.

reclamo popular. En la *Farsa Turquesana* los personajes creados por Yanguas, además, van a moverse en nuevas dimensiones espaciales y temporales⁴¹.

El Turco supone una amenaza real, que acecha a la cristiandad y el imperio, como queda claramente textualizado. Por ello es equiparado con la figura de Goliat (v. 510), “aquella bestia” (v. 567), “Antechristo contrechó (v. 548), “hijo de Satanás” (v.276), “es un nuevo Lucifer” (v. 267). Por el contrario, Carlos V es David (v. 512) y recibe atributos mesiánicos: “eres dedo/ de mano de Dios embiado” (vv. 919-20). El Papa, pese a las tan complicadas relaciones con el emperador -baste recordar el saqueo de Roma- no extiende y amplía los campos axiológicos enfrentados. Como el texto indica los pendones de Carlos V y Clemente VII son ya uno sólo, y por ello en el desfile que cierra la pieza “van juntos”.

Algunos elementos en esta obra del bachiller manifiestan la génesis de experiencias dramáticas más desarrolladas. La carta como eje sobre el que se estructura el conflicto en torno a los personajes juega un importante rol dramático en esta farsa⁴². El Turco aparece como personaje que urde una trama que degenerará en enfrentamiento. La acción se vehicula mediante procedimientos dramáticos. Así, al inicio de la obra el Turco pedirá “secreto” (v. 96) a su criado al darle a conocer su intención de conquistar Roma. Los personajes se conjugan con elementos escénicos. El innombrable habita en el reino de la oscuridad, un palacio sin luz. Cuando el Turco llama a su correo para que haga llegar al Papa la carta con la que le amenaza con invadir Roma, los personajes en escena apenas pueden verse:

Turco: Sea quien fuere
 el primero que viniere
 quiero embiar con la demanda
 ¡Ha, cursores!
Mahometo: ¿Qué nos quiere?
 Quiero yo saber qué manda.
Turco: ¿Dónde estáys?
Mahometo: ¿Qué es lo que señor mandáys?
Turco: ¿Quién eres tu?
Mahometo: Mahometo

⁴¹ La acción transcurre en el palacio del Turco en Belgrado, en las cercanías de Roma, en esta ciudad, en España y, finalmente, de nuevo en Roma; y deberían de transcurrir semanas si atendemos a los desplazamientos que se producen.

⁴² Los personajes leen además las cartas en voz alta para que lleguen al espectador.

Turco: No sé por dónde os andáys:
ven acá...(Acto I vv. 89-96).

Roma es la ciudad de la claridad, frente al reino tenebroso en el que los personajes en escena no se ven:

Mahometo: Sin carcoma,
Dezime dónde está Roma
E quán lexos podrá ser
Silvano: Dencima aquell otra loma
La podéys muy clara ver (Acto II vv. 227-31).

Mahometo: “Claras veo
las torres del Coliseo” (Acto III, vv. 390-391).

La luz deslumbra a todo aquél que habita en la oscuridad:

Mahometo: “porque es tan grande lugar (Roma)
quen forma en vello me ofusco” (vv.398-399).

Pese a que los autores dramáticos de las primeras décadas del siglo XVI presentan tipos dramáticos que debemos suponer que satisfacen las “expectativas dramáticas”⁴³ del espectador, el recorrido que hemos realizado, pese a no ser exhaustivo, nos ha permitido constatar que el personaje de la primera producción, exceptuando al pastor Apetito, permanece sujeto a una dimensión textual. Los antroponímicos resuelven la caracterización, generalmente acompañado de la bisagra “como”. Yanguas se sirve de forma recurrente de procedimientos literarios y de raigambre medieval como la alegoría para construir a los protagonistas de sus farsas. El bachiller ejerce de forma progresiva un mayor control sobre el argumento para ofrecer *a priori* los elementos que permitan la configuración del personaje. Las acotaciones escénicas cuentan con un carácter funcional y enunciativo que explica la recurrencia de la fórmula “prosigue”, que encontramos sólo en la primera producción dramática y que inscribe claramente las primeras piezas del bachiller en la declamación. Las acotaciones fijan además momentos concretos en los que prácticas litúrgicas, paralitúrgicas y cortesanas se unen. La pulla, el villancico o el clímax de la celebración religiosa

⁴³ J. Oleza, *art. cit.*, p. 64.

aparecen como el momento en que los tipos dramáticos parecen proyectarse sobre una escena. A partir de la *Farsa del Mundo y Moral*, los argumentos se desarrollan, lo cual requerirá de un progresivo aumento de marcas de representación que denota una mayor preocupación del bachiller como enunciador *a priori* de signos que van a condicionar la representación. Aparecen los campos axiológicos enfrentados y las acotaciones, en las funciones que nuestro autor les confiere, dejan de ser necesarias y prácticamente desaparecen. En la segunda producción el número de personajes se dobla y el pastor deja de ser el único vehículo conductor de la ficción. En la *Farsa Turquesana*, en donde no se respetan las unidades de tiempo y espacio, tanto la acción como el personaje comienzan ya a construirse mediante procedimientos más específicamente dramáticos.