

JUAN DEL ENCINA O LA HETERODOXIA EN LA CORTE DE LOS REYES CATOLICOS

Alí Viquez Jiménez*

1. Dos puntos de vista sobre Castilla y el teatro medieval

La Edad Media nos ha negado obras castellanas de teatro, si exceptuamos el pequeño fragmento conservado del *Auto de los Reyes Magos*. Esta carencia de literatura dramática se ha explicado, tradicionalmente, por una pérdida lamentable de las obras que debieron de existir, opinión de Moratín, de Menéndez Pelayo y, hasta cierto punto, de Lázaro Carreter¹. Y es que en el resto de los países europeos, el drama se deriva del ceremonial católico medieval, a través de himnos y diálogos intercalados en el rito. Paulatinamente, los elementos representados se aumentaron, se utilizaron lenguas vulgares y se añadieron jocosidades: del drama litúrgico se había pasado al drama profano.

El problema estriba en que, mientras en países como Francia, Italia e Inglaterra, estas explicaciones se sustentan en suficientes pruebas documentales, en el caso de España no se cuenta con dramas conservados en castellano. Recientemente, críticos como Humberto López Morales han sugerido que el ceremonial religioso imperante hasta el siglo XI, llamado el "rito mozárabe", no era proclive a la representación, y el hecho de que este rito se diera sólo en España marcó un rumbo diferente para la Península Ibérica². En el año 1080, el Concilio de Burgos suprimió el rito mozárabe de Castilla. Sin embargo, en opinión del mismo autor, tampoco bajo la influencia cluniacense surgieron representaciones

dramáticas ligadas a la liturgia, y España continuó sin producir teatro hasta la época de Gómez Manrique y Juan del Encina. El mismo *Auto de los Reyes Magos* tiene un autor gascón y por eso debería considerarse una "flor exótica".

Pero el mayor argumento de quienes proclaman que las obras teatrales primitivas sí existieron, primero ligadas a la liturgia y luego en forma independiente, y se perdieron, se encuentra en el texto de las *Partidas* de Alfonso el Sabio, del siglo XIII. La Partida I, título VI, ley 34, dice así:

"Los clérigos no deben ser facedores de juegos de escarnio, e si otros omes los ficieren, no deben los clérigos hi venir, porque facen muchas villanías e desaposturas. (...) Pero representación hay que pueden los clérigos facer, asi como de la naciencia de nuestro señor Jesucristo en que se muestra cómo el ángel vino a los pastores, e cómo los tres reyes magos le vinieron a adorar. E de su resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercero día: tales cosas como estas que mueven al ome a facer bien e a haber devoción en la fe, pueden facer..."

Ante esto, López Morales arguye que la prohibición de Alfonso el Sabio no implica que los susodichos "juegos de escarnio" ocurrieran en la península, pues el rey no escribe las *Partidas* para que sirvan de legislación en su patria, sino con el afán de recoger varias ramas de derecho provenientes de toda Europa.

Así pues, hay quienes consideran que *Juan del Encina* es sólo el primer nombre conocido, pues otros textos y otros autores se han escapado sin dejar rastro. No hallaríamos cumpliendo ahora los 500 años de teatro documentado en Castilla. Pero nuevas versiones sugieren que Gómez Manrique y Juan del Encina verdaderamente inician el teatro en la península, donde el género se da, como otras veces y en otros campos ha sucedido, a modo de "fruto tardío". Si lo

* Profesor en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica.

segundo es correcto, por estas fechas estaríamos conmemorando, entonces, los 500 años de la existencia del género dramático en Castilla, y podríamos decir que, hacia el final del siglo XV, España descubrió teatro.

2. Algunos aspectos generales sobre la producción dramática de Juan del Encina

Juan del Encina nació en Salamanca, en 1469, y escribió las *Eglogas* entre 1492 y 1513. Antes de estas obras, apenas puede considerarse como pieza teatral castellana la pequeña *Representación* de Gómez Manrique. Por eso, la tradición le ha dado a Encina el nombre de "padre" o "patriarca" del teatro español. Contamos, sí, con muchos ejemplos de textos dialogados escritos en Castilla; pero ninguno de ellos podría reconocerse como el teatro de la época en un sentido estricto, ya que carecen de representabilidad. Las églogas se montan, casi siempre, bajo la dirección del propio autor, quien suele indicar, en la publicación, las condiciones como se estrenaron sus piezas. De modo que su representabilidad no es casual.

Encina compuso catorce églogas, de extensiones y temas muy diferentes. Doce de éstas se publicaron en Salamanca, entre 1496 y 1509; dos églogas jamás ven la luz en España: la de "Cristino y Febea" y la de "Plácida y Victoriano", cuyas propuestas ideológicas parecen rozar la herejía. El público, ante el cual Juan del Encina estrena buena parte de las obras publicadas en la península, es la más alta nobleza; entre ésta, figura, incluso, el príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, que murió prematuramente. Juan del Encina llevó su teatro a Italia, donde obtuvo la protección del licencioso grupo cercano al papado: allí se representaron las dos églogas que jamás estrenó en España, tierra en donde pocos se hubieran arriesgado a promover el paganismo.

Las condiciones que rodean la aparición de las catorce églogas son, pues, desiguales. Entre la España de los Reyes Católicos y la Roma de los Bofias, se escriben las obras de teatro encinianas: los textos se encontrarán marcados por circunstancias de enunciación muy distintas.

3. Las églogas de España

A finales del siglo XV, hay dos corrientes ideológicas en pugna en España: medievalismo y renacentismo. Obviamente, el medioevo y el renacimiento son fenómenos mucho más amplios y exceden el ámbito estético; sin embargo, en esta ocasión, nos interesaremos sólo en la pugna ideológica que se manifiesta en los textos artísticos, y específicamente, en el teatro de Juan del Encina.

Antes, es necesario eludir un equívoco más o menos frecuente al respecto de la Edad Media y el Renacimiento: ni la primera fue uniformemente ortodoxa, desde el punto de vista religioso, pues en su interior aparecieron numerosos ejemplos de ideologías contestatarias, como pueden ser las que se manifiestan a través de la poesía gloriardesca (con la que guarda alguna relación, en el caso de España, el *Libro del Buen Amor*); ni el segundo significó necesariamente el abandono del cristianismo en aras de religiones paganas o del decidido ateísmo: al contrario, en términos generales, puede decirse que el humanismo renacentista tiende a ser cristiano.

Sin embargo, no puede negarse que el conservadurismo cristiano se impuso con mayor rigor durante la Edad Media que durante el Renacimiento, época ésta en la que surgió una corriente pagana contestataria de importancia.

Una parte de las églogas de Juan del Encina reproducen esquemas ideológicos propios del conservadurismo medieval. Son, en primer lugar, ciertos textos, en cuya génesis se encuentra una concepción teocéntrica del mundo, y que reafirman la tradición neotestamentaria. Tres de ellos se dedican al Nacimiento de Dios; dos tienen por tema la Pasión, Muerte, y Resurrección de Jesús. En estas piezas, de una extensión limitada, se siguen de cerca los evangelios canónicos, aunque pueden rastrearse elementos provenientes de evangelios apócrifos, entre los que destaca la aparición de Verónica. Esto no significa que podamos leer un conflicto ideológico, pues los elementos apócrifos se usan para reforzar el teocentrismo. No obstante, estas églogas (la primera, segunda, tercera, cuarta y novena) no son uniformemente sacras: las que se dedican al nacimiento se apegan menos al tema religioso e introducen estos tópicos, si bien en forma limitada.

Otras églogas, hacia el ámbito de la octava y la novena, esta poesía aparece presenta protagonistas modelo. Ciertamente es un caso; es indudable que Encina tiende a idealizar de églas cortesano que ha, embargo, viste italianas (la decimocuarta), e escena casi sin, que en los otros, pobre, rústico, variante más o rudeza del personaje se presenta mismo.

Las tres églogas de Juan del Encina trata del Auto de fe y de las églogas el primer caso, divierte con la p a quienes se aza esta pieza se h cuanto a las églogas son una sola na dramatización medieval de la Cuaresma, pero un ruego por la desata la batalla.

En síntesis reproducen es conservadores cuando incorporan no se apartan inscrito el medio.

4. Las églogas

Se ha se demasiado fe una doctrina f tema, el Ren exaltación del teóricamente,

paña

XV, hay dos corrientes en España: medievalismo y, ante, el medioevo y el os mucho más amplios ético; sin embargo, en emos sólo en la pugna ta en los textos artísti- el teatro de Juan del

ludir un equívoco más to de la Edad Media y imera fue uniforme- nto de vista religioso, ron numerosos ejem- tarias, como pueden a través de la poesía arda alguna relación, o del Buen Amor); ni lamente el abandono religiones paganas o ntrario, en términos el humanismo rena-

negarse que el con- mpuso con mayor lia que durante el la que surgió una de importancia.

de Juan del Encina gicos propios del n, en primer lugar, s se encuentra una ndo, y que reafir- aria. Tres de ellos Dios; dos tienen Resurrección de extensión limita- gelios canónicos, elementos pro- os, entre los que ca. Esto no sig- licto ideológico, s se usan para obstante, estas ercera, cuarta y sacras: las que egan menos al tópicos, si bien

Otras églogas de Encina apuntan más bien hacia el ámbito de la lírica trovadoresca, como la octava y la novena. El debate amoroso propio de esta poesía aparece, pero el tipo del pastor que se presenta protagonizando los debates se aleja del modelo. Ciertamente es que esto no ocurre en todos los casos; es indudable, con todo, que los pastores de Encina tienden a ser ya una versión del pastor idealizado de égloga renacentista, una especie de cortesano que habla con lenguaje de señor y, sin embargo, viste ropa campestre. En las églogas italianas (la decimoprimera, decimosegunda y decimocuarta), esta clase de pastor dominará la escena casi sin interrupción. Hemos de agregar que en los otros casos se presenta un pastor pobre, rústico, el cual habla en "sayagés", una variante más o menos literaria que demostraba la rudeza del personaje. A menudo este pastor rústico se presenta en escena para hacer mofa de sí mismo.

Las tres églogas más típicamente medievales de Juan del Encina no son de tema sacro: se trata del Auto del Repelón (égloga decimotercera y de las églogas quinta y sexta). Nos hallamos, en el primer caso, ante un "teatro escolar" que se divierte con la presentación de campesinos toscos a quienes se azota en escena; se ha dicho que en esta pieza se halla el origen del entremés. En cuanto a las églogas quinta y sexta, en realidad, son una sola narrada en dos momentos, se trata de dramatizaciones basadas en el viejo tema medieval de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, perdida por aquélla. Primero aparece un ruego por la paz, (égloga quinta) y luego se desata la batalla (égloga sexta).

En síntesis, las églogas escritas en España reproducen esquemas ideológicos cristianos y conservadores, típicamente medievales, y aún cuando incorporan elementos renacentistas, éstos no se apartan de la línea ortodoxa en que se ha inscrito el medievalismo anterior.

4. Las églogas de Italia

Se ha señalado que el Renacimiento no es demasiado fecundo en cuanto a la creación de una doctrina filosófica original. Más que un sistema, el Renacimiento hereda un principio: la exaltación del hombre. Este principio se sustentó, teóricamente, a través de una lectura distinta de

los textos de la Antigüedad: mientras la Edad Media leyó a los griegos y romanos desde la óptica del cristianismo, el Renacimiento experimentó con nuevas formas de lectura. Aparece una tendencia pagana que promueve una concepción de mundo donde el severo Dios cristiano ha sido sustituido o comparte su poder con los dioses más o menos festivos de la Antigüedad, y estos dioses no se hallan en el cielo, junto al Dios cristiano: son parte de la naturaleza del hombre mismo. Por eso el paganismo renacentista es una forma más de exaltar al ser humano.

En Juan del Encina, el paganismo se manifiesta de manera contundente. Algunos años antes de su estancia en Roma, el poeta y dramaturgo había escrito, en su *Arte de la poesía castellana*, dedicado al príncipe Juan, lo siguiente:

"(...) assi como Apolo Mercurio y Baco y las Musas según parece en las invocaciones de los antiguos poetas, de donde nosotros las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocando lo que sería gravísimo error y eregia: más por seguir su gala y orden poética: que es haber de proponer, invocar y narrar o contar en las ficiones graves y arduas: de tal manera que siendo ficción la obra es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación della. Mas cuando hazemos alguna obra principal de devoción o que toque a nuestra fe invocamos al que es la mesma verdad o a su madre preciosa o a algunos santos que sean intercesores y medianeros para alcanzar nos la gracia."

La proposición de Encina resulta que, sólo por una cuestión de estilo (a la que llaman "gala y orden poética"), se invocan dioses paganos, en aras de respetar un modelo estéticamente perfecto, como es el de los antiguos poetas. Pero cuando se trata de hablar sobre la religión misma (en una "obra principal de devoción o que toque a nuestra fe", según sus propias palabras) esto no se admite.

Ocurre, sin embargo, que dos de las églogas italianas son, sin duda, "obras que tocan a nuestra fe". ¿Cómo puede pensarse que no es así cuando una de ellas, la de "Cristino de Febea", representa la historia de un hombre que decide retirarse a las montañas para hacer vida cristiana asceta, y allá le manda el dios Amor a la bella Febea para que lo tienta? La obra termina con la victoria rotunda de Febea y la burla del ascetismo; así se plantea la discusión acerca de cuál dios es el dios al que el hombre ha de seguir, si el severo y ascético cristiano o el igualmente exigente pero hedonista Amor. Y la resolución es

asimismo inapelable: gana el Amor, quien apenas es un dios y más bien representa al hombre mismo. Cuando Cristino se plantea la interrogante de a qué Dios debe servir, la respuesta es el dios cristiano; pero la pregunta es a cuál dios puede, de hecho, servir, la respuesta es el dios Amor. El poder de la naturaleza del hombre, el cual se inclina al amor, es mayor que el poder de la religión. Dice así Cristino:

"Ya no quiero religión
ni quiero estar en convento."

A lo cual le responderán luego:

"(...) nunca son hermitaños
sino viejos de cien años
personas que son prescitas,
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene cachondez,
porque, mialfé, la vejez
es de terruño muy frío.

"Y es la vida de pastor
muy mejor,
de más gozo y alegría;
la tuya de día en día
yrá de mal en peor."*

¿Qué ocurre en la égloga de "Plácida y Victoriano"? Dos amantes ven rota su unión, ante lo cual ella prefiere el suicidio. Y cuando él, desesperado, está a punto de acabar con su vida también, Venus y Mercurio intervienen para resucitar a Plácida y que ella y Victoriano disfruten de su amor. De nuevo es imposible pensar que se trata de un asunto que "no toca a nuestra fe"; está sobre el tapete el tema de la resurrección. El cristianismo ha prometido la vida "post-mortem"; el texto de Encina no ofrece esa resurrección en el otro mundo, sino la permanencia en éste. He aquí las palabras de Mercurio:

"Cuerpo de elemento oscuro,
por mi poder soberano
te requiero y te conjuro
que de aqueste suelo duro
te levantes bevo y sano;
alma triste
que mis hechos ya bien viste
toma a tu cuerpo mundano."

La égloga decimoprimera, que forma parte del ciclo italiano, representa, sin embargo, una

vuelta ideológica parcial a Medioevo. En ella, se impone la muerte sobre el amor: los amantes terminan trágicamente. Sin embargo, no se trata de un castigo por pecar, como se planteaban según el medievalismo, que quería demostrar el pecado que conlleva la pasión, sino de una tragedia en la que las culpas no están claras. Menos ansiosa por moralizar, la égloga decimoprimera elude la irrefutable imposición de castigos. Por lo tanto, esta égloga no se compromete con una demostración medieval, aunque tampoco la rechaza.

5. Una égloga representada ante el príncipe Juan: la décima

Hasta aquí, podemos leer las églogas de Juan del Encina sin alejarnos demasiado de las circunstancias en que se enuncian: las obras escritas en España responderían, en su mayor parte, a una ideología teocéntrica, ortodoxa y medievalista, y las obras de Italia responderían -con excepción de una- a una ideología contestaria, heterodoxa, renacentista y de corte pagano.

Nos interesa, particularmente, la égloga décima: representada nada menos que ante el príncipe Juan, heredero de la corona unificada, pueden rastrearse en ella elementos problemáticos, que dan muestra de la infiltración ideológica de una heterodoxia renacentista en la ortodoxa y poco tolerante corte de los Reyes Católicos.

En la égloga décima, un pastor pelea con el dios Amor. Esta lo castiga atándolo a una pasión entre ridícula e imposible, luego intervienen otros personajes que, asimismo, son enamorados castos y desesperados: ese amor apunta a la Edad Media, pues es un sentimiento destinado al fracaso, el cual produce más sufrimiento que goce. Sin embargo, hay un problema: la intervención del dios Amor. Este no sólo interviene: al igual que en "Cristino y Febea", impone su voluntad a los hombres. ¿Su intervención podría justificarse de acuerdo con la "coartada" expuesta en el Arte de la poesía castellana y considerarse sólo una cuestión de estilo?. Creemos que no, en tanto el dios Amor de esta égloga asume la responsabilidad por el estado como se hallan los enamorados y los exime de culpa y de pecado. El texto establece que amar no es sino dejarse guiar por la naturaleza humana, que este dios personifica.

El amor i
más fuerte que
en la égloga dé
se ocupe en la s
Amor. La Eda
fatalidad (recu
las que ésta ob
bailar con ella
humildes); el
desde la perspe
ante la naturale
Así dice el pod

"Hago de
cortesano
y a los sin
y a los di
y a los gr

6. Conclus

El teatro
menos- en lo q
gado a la pugna
Renacimiento.
céntrica del m
Dios y la nece
otro lado, la e
el antropocent
apego a los
Encina, que s
diametralment
dad religiosa
laxitud de los
necesidad de
amparado a la
texto de la dé
revierte la con

Hay qu
hubiese Renad

Medioevo. En ella, se
amor: los amantes
embargo, no se tarta
omo se planteaban
quería demostrar el
asión, sino de una
as no están claras.
r, la égloga decimo-
composición de casti-
no se compromete
ieval, aunque tam-

tada ante el
tima

eer las églogas de
pmasiado de las cir-
r: las obras escritas
mayor parte, a una
y medievalista, y
-con excepción de
, heterodoxa, rena-

mente, la égloga
enos que ante el
corona unificada,
entos problemáti-
ración ideológica
en la ortodoxa y
s Católicos.

astor pelea con el
lolo a una pasión
intervienen otros
amorados castos
unta a la Edad
stinado al frac-
to que goce. Sin
intervención del
ne: al igual que
a voluntad a los
a justificarse de
ta en el Arte de
arse sólo una
no, en tanto el
la responsabili-
los enamorados
ado. El texto
arse guiar por la
ersonifica.

El amor iguala a los hombres: su poder es más fuerte que las jerarquías; por eso se declara en la égloga décima que no importa el lugar que se ocupe en la sociedad, siempre se es esclavo del Amor. La Edad Media solía "igualar" ante la fatalidad (recuérdense las danzas de la muerte, en las que ésta obliga a los más altos personajes a bailar con ella del mismo modo que lo hacen los humildes); el orden social se ve cuestionado, desde la perspectiva renacentista, por la "igualdad ante la naturaleza humana", que tiende al amor. Así dice el poderoso dios:

"Hago de los aldeanos
cortesanos,
y a los simples ser discretos,
y a los discretos perfetos,
y a los grandes, muy umanos."

6. Conclusiones

El teatro castellano, en sus inicios o -al menos- en lo que permanece de ellos, se halla ligado a la pugna ideológica entre el Medioevo y el Renacimiento. De un lado, una concepción teocéntrica del mundo, en la que priva el temor de Dios y la necesidad de huir de los pecados. De otro lado, la exaltación de la naturaleza humana, el antropocentrismo, la aceptación del amor y el apego a los placeres. El drama de Juan del Encina, que se enuncia en dos circunstancias diametralmente opuestas, como son la rigurosidad religiosa de los Reyes Católicos frente a la laxitud de los papas en Roma, supera, en parte, la necesidad de ceñirse al medio en que se da. Así, amparado a la coartada de la cuestión de estilo, el texto de la décima égloga se viste de paganismo y revierte la condición pecaminosa del amor.

Hay quienes han negado que en España hubiese Renacimiento, debido a que la poderosa

ortodoxia religiosa castellana lo impidió. Otros afirman (y hasta se ufanan de ello) que el Renacimiento español existió, pero prescindió del VK de poner en jaque las concepciones de mundo cristianas⁹. Sin embargo, tal vez sea hora de leer con más sospecha los textos castellanos de la época. Esto, al menos en el caso del teatro de Encina, ha sido provechoso, porque demuestra que España sí participó -aunque de lejos y con prevenciones y limitaciones- de una heterodoxia renacentista.

Notas

1. Véanse los siguientes textos: *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo III, de Menéndez Pelayo; *Orígenes del teatro castellano*, de Fernández de Moratín; *Teatro medieval*, de Lázaro Carreter.
2. Cf. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Humberto López Morales, Ediciones Alcalá, Madrid, 1968.
3. Texto citado por Humberto López Morales en *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Ed. Cit., p. 68.
4. Texto editado por Menéndez Pelayo en la *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo IV, Edición del "Consejo Superior de Investigaciones Científicas", Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, España, 1944, p. 32.
5. Juan del Encina, *Eglogas completas*, Ediciones Escelicer, Madrid, 1968, p. 233.
6. *Ibid.*, pp. 235-236.
7. *Ibid.*, p. 383.
8. *Ibid.*, p. 203.
9. Cf. *El Renacimiento Español*, de Aubrey F.G. Bell, Editorial Ebro, S.S., Zaragoza, 1944, pp. 3 ss.