



**HAL**  
open science

# Métrica y tensión dramática en la "Comedia de Bras Gil y Beringuella", de Lucas Fernández

Andreu Coll Sansalvador

► **To cite this version:**

Andreu Coll Sansalvador. Métrica y tensión dramática en la "Comedia de Bras Gil y Beringuella", de Lucas Fernández. 2006. hal-00194192

**HAL Id: hal-00194192**

**<https://hal.science/hal-00194192>**

Preprint submitted on 5 Dec 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Métrica y tensión dramática en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, de Lucas Fernández

Andreu COLL SANSALVADOR  
Lemso-Framespa  
(Université de Toulouse)

¿Qué mejor marco que el de una jornada dedicada al estudio del placer de las formas y a la relación entre métrica y teatro para abordar algunos problemas de dramaturgia que levanta (plantea?) la obra de Lucas Fernández? En efecto, la crítica ha subrayado en numerosas ocasiones los lazos que unen a este dramaturgo y a su mentor y rival Juan del Encina con la lírica de Cancionero, en cuyos temas y formas hallarán ambos abundante inspiración. De entre todos los eruditos que en la estela de Crawford<sup>1</sup> han recalcado la herencia cancioneril, el más vehemente es sin duda Antony van Beysterveldt's, que en su ensayo *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina* llega a afirmar que el único mérito del salmantino fue adaptar a las tablas la poesía amorosa, «casi sin retocarla»<sup>2</sup>, negando al dramaturgo cualquier dote de invención. También Robert Hathaway dedica su apasionante estudio *Love in the early Spanish Theater*<sup>3</sup> al análisis de la herencia cancioneril, aunque sus conclusiones son más clementes y matizadas. Sin embargo, ¿puede realmente concebirse tal cambio genérico sin una transformación de la materia lírica mucho más importante que los pocos retoques que reconoce Van Beysterveldt?

De sobras es sabido que el problema de la adaptación al escenario de la materia épica o lírica preocupa a preceptistas y dramaturgos desde Aristóteles. En la *Poética*, el filósofo critica la opinión de Arifrades, que se burla del

---

<sup>1</sup> Vid. J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1922.

<sup>2</sup> «El mérito de Juan del Encina consiste en haber sacado fuera del armazón cancioneril esa poesía amorosa para darle un soporte escénico y encarnar en personajes de carne y hueso los conceptos y los efectos del amor cortesano. En esto se resume lo poco y lo mucho que ha hecho el “padre del teatro español” : mucho por haber creado un género nuevo; poco, porque ha trasladado la materia poética de Cancioneros, sin renovarla y casi sin retocarla, a sus églogas» (A. Beysterveldt, *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972, p. 211). La cita se centra exclusivamente en la obra de Juan del Encina. Sin embargo, el autor anuncia desde su introducción que sus conclusiones son extensibles a la de Lucas Fernández: «Sin duda a causa también de esta falta de un serio estudio interpretativo de su teatro [el de Encina] no disponemos de criterios adecuados para valorizar la obra de Lucas Fernández, dramaturgo tan próximo a Encina» (*ibid*, p. 11).

<sup>3</sup> R. Hathaway, *Love in the early Spanish drama*, Madrid, Playor, 1975.

lenguaje teatral por usar expresiones demasiado elevadas que nadie emplearía en una conversación. Aristóteles defiende en cambio el empleo de una lengua elevada y rítmica, pero admite sin embargo que la métrica se adapte a un tono más próximo a la conversación:

[...] pero al evolucionar la forma dialogada, la naturaleza misma encontró el metro apropiado; pues, en efecto, el yambo es el metro más apropiado para conversar. Prueba de ello es que, al hablar unos con otros, proferimos una gran cantidad de yambos, y en cambio, raras veces empleamos hexámetros y solamente saliéndonos del tono conversacional<sup>4</sup>.

Esta polémica en torno a la verosimilitud del diálogo teatral en verso parece hoy en día secundaria, o más bien subordinada a otra problemática más general, a saber, las diferencias que oponen la métrica dramática a la métrica lírica, tanto en su esencia como en su finalidad. El título que se ha escogido para la jornada de hoy, «el placer de las formas», orienta el análisis hacia la función poética del lenguaje, de la que Jakobson nos da su conocida definición:

L'accent mis sur le message pour son propre compte [...]. Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets<sup>5</sup>.

La métrica lírica aparece así como uno de los mecanismos literarios que obligan al lector a detenerse y a apreciar la forma sensible de un texto, su opacidad, y le impiden atravesarlo como un signo transparente. Así definida, la función poética parece difícilmente compatible con los imperativos dramáticos. En efecto, el fundamento del lenguaje dramático reside en la función comunicativa de la lengua, en su capacidad para actuar sobre el entorno, y no en sus propiedades sensibles. Al escribir, el dramaturgo debe privilegiar la eficacia de una réplica a su belleza formal, buscando la mejor manera de modificar la situación dramática y de captar la atención de un espectador. La admiración que causan el estilo y la belleza de un verso parece alzarse como un obstáculo a la vez a la ilusión teatral y a la eficacia dramática<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Aristóteles, *Poética*, traducción de A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004, pp. 44-45.

<sup>5</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 218.

<sup>6</sup> A propósito de la eficacia dramática, concepto central para Larthomas, y de su relación con la métrica, consultar el capítulo «De quelques formes du langage dramatique» (P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1972, p. 399-405), con su análisis de esta hermosa cita de Stendhal: «Une des choses qui s'opposent le plus à la naissance de ces moyens d'illusion, c'est l'admiration, quelque juste qu'elle soit d'ailleurs, pour les beaux vers d'une tragédie».

Y sin embargo, la abundante producción de teatro en verso y el innegable placer estético que nos produce atestiguan lo contrario. La pregunta que inevitablemente se desprende de tal constatación es cómo consiguen conciliar los dramaturgos el imperativo de eficacia dramática y el rigor de la métrica. Para esbozar un intento de respuesta, difícil encontrar mejor materia textual que la obra de Lucas Fernández, al que llaman co-padre del teatro en lengua castellana, y a quien en virtud de su formación de músico, y de la herencia cancioneril, el problema espinoso de las relaciones entre métrica y teatro debió de aparecer en toda su complejidad. De su obra relativamente breve, hemos escogido analizar la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, farsa que, si nos fiamos de las cuentas de la Catedral de Salamanca, fue representada durante las festividades del Corpus de 1501, aunque pudo ser escrita con anterioridad. La intriga, bastante rudimentaria, gira en torno a los amores de los dos pastores que dan título a la obra. El atormentado Bras empieza por recitar un introito en el que, en clave cómica, expone los mil calvarios que padece por Beringuella. La oportuna aparición de la pastora permite que el enamorado entable una insistente ruego de amores y acabe doblando la voluntad de la amada. Aquí no se termina la obra sin embargo, ya que en ese momento irrumpe enfurecido el abuelo de la joven, Juan Benito, acusando a Bras de deshonorarlo e intentando llevarle ante un tribunal. Ambos hombres se enzarzan en una larga pulla, hasta que llega Miguel Turra, personaje mediador, y resuelve el conflicto desposando a los dos jóvenes.

La farsa, de mediana extensión, cuenta con 632 versos. Con la excepción de un corto villancico hexasílabo, la gran mayoría se organizan en coplas castellanas compuestas por parejas de redondillas octosílabas, con tres rimas abba acca. La elección del octosílabo obedece a una doble lógica. Por un lado, respeta la lógica cancioneril. En efecto, el tema y los personajes poco elevados de la obra tienden a imponer este verso, que según los tratadistas contemporáneos, desde Encina y su *Arte de la poesía* hasta el bastante posterior Rengifo, era de marcado origen popular, a pesar de sus empleos eruditos<sup>7</sup>. Por otro lado, con su sorprendente traducción en Arte Menor de las *Bucólicas* de Virgilio y, en particular de los diálogos de pastores, Encina ha descubierto las potencialidades dramáticas del octosílabo. El salmantino abre así el camino para que el teatro primitivo explote la flexibilidad del octosílabo y sus distintas combinaciones estróficas, intentando romper con la regularidad algo monótona y muy poco dramática de la poesía de Cancionero.

Sin embargo, la ruptura con los esquemas métricos de los Cancioneros aparece, en un principio, bastante tímida. En el teatro de Lucas Fernández en

---

<sup>7</sup> «El verso español por excelencia es el octosílabo. Como Italia tiene su endecasílabo en la poesía culta, y su heptasílabo en la popular, y Francia el alejandrino y el eneasílabo, nosotros alcanzamos la más típica expresión del arte popular y -¿por qué ocultarlo?- también del arte erudito en el verso octosílabo» (E. Díez Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, C.S.I.C.,1970, p. 195).

general, y en la obra que nos ocupa en particular, el signo más evidente de lo inacabado de esta ruptura es sin duda la importancia que otorga el dramaturgo a la estrofa, percibida no sólo como unidad métrica sino como verdadera unidad dramática. María Josefa Canellada, al preparar su meticulosa edición de las *Farsas y Églogas*, lo intuye perfectamente. En vez de la disposición tipográfica habitual en los textos de teatro, con blanco entre las réplicas, la especialista escoge una disposición que marca claramente la unidad estrófica, con blanco únicamente a cada cambio de copla. Esta elección parece respetar la intención de Lucas Fernández. En efecto, en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, el dramaturgo emplea de modo patente varios mecanismos de escritura para reforzar la coherencia interna de la copla. Para empezar, la distribución y la extensión de las réplicas están subordinadas a la división en estrofas. Si exceptuamos los cinco monólogos de la farsa, de los 73 cambios de estrofa de los que consta el diálogo<sup>8</sup>, sólo 11 se producen durante una réplica. A ello hay que añadir que en los once casos restantes, en los que no hay cambio de réplica, el cambio de estrofa conlleva casi sistemáticamente una ruptura en el discurso del personaje. Puede tratarse de un cambio sustancial de tema, como en este pasaje en el que Bras, tras obtener el sí de Beringuella, sella la unión con un regalo<sup>9</sup>:

BERINGUELLA	No quieras nada hazer, que de ti contenta esté.
BRAS GIL	Que no puedo, ¡mía fe, no!, con gasajo en mí caber.
	 Pues verás, mira, carilla, que se me auía olvidado, qué te traxe del mercado dijueues allá de villa. (vv. 157-164)

El cambio de estrofas no coincide como de costumbre con un cambio de réplica, pero sí con un cambio de secuencia. En su calidad de hombre, Bras se otorga el derecho de cerrar la larga secuencia de la recuesta de amores y de abrir la nueva secuencia del intercambio de regalos.

De las once excepciones que he contabilizado, en cuatro el cambio de estrofas se acompaña de una modificación del sistema de enunciación interno de una réplica, que ocurre cuando el personaje que tiene la palabra cambia repentinamente de interlocutor. El enfurecido abuelo Juan Benito lo hará en dos ocasiones. En una de ellas, el anciano empieza concluyendo el estéril

---

<sup>8</sup> Opongo en la farsa el diálogo a los dos villancicos para cantar y bailar, que suman siete estrofas suplementarias.

<sup>9</sup> Para facilitar la lectura, en éste y en los siguientes ejemplos, no cito las dos coplas en su totalidad.

interrogatorio al que sometía a su nieta, y prosigue entablando un segundo interrogatorio con Bras:

JUAN BENITO	Di ¿qué hazíades aquí?
BERINGUELLA	No, nada, triste de mí.
JUAN BENITO	No's escuséys con palabra.
	Y vos, don llobo rabaz, mucho os mostráys mesurado.
BRAS GIL	¡O, cuán crudo hu mi hado!
JUAN BENITO	Vos sos vn gran lladrobaz. (vv. 279-285)

Poco antes, Juan Benito ya había interrumpido de forma un tanto brutal el interrogatorio de su nieta, al empezar a hablar consigo mismo:

JUAN BENITO	Dime, dime cómo fue. dime si te sobajó.
BERINGUELLA	N'os digo que aora llegó?
JUAN BENITO	Dilo, dilo, ¡dilo ahé!
	Verá la cara de cabra rabiseca y sobollona, la cachinegra y putona y no echa de sí habra... (vv. 270-277)

Se trata evidentemente de un falso monólogo, cuyo destinatario implícito es Beringuella. Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente gramatical, en la segunda estrofa Juan Benito se refiere a su nieta usando la tercera persona, excluyéndola así del marco comunicativo.

También Miguel Turra, en su calidad de personaje mediador, va a atribuirse el derecho de distribuir los turnos de palabra. Para conseguir separar a los pastores, empieza por dirigirles sucesivamente la palabra a cada uno de ellos, continuando su réplica más allá de la pausa estrófica:

MIGUEL TURRA	Vos, que auéys de dar consejo, ¿estáys más enterríado?
	Por la vírgene de Dios, calla tú, pues que eres moço. (vv. 392-395)

El cambio de destinatario es aquí particularmente visible, puesto que se acompaña de un cambio en el tratamiento: Miguel Turra vosea a Juan Benito y tutea a Bras Gil. Una vez llegado a un acuerdo, Miguel Turra sigue

decidiendo a quién le toca hablar, como en la secuencia donde se fijan los asuntos materiales de la boda:

JUAN BENITO	y aun, si quieres más alhajas, también les daré las pajas.
MIGUEL TURRA	No, que harto les as dado.
	Tú, ¿qué donas le darás? Di, BrasGil, no estés en calma.
BRAS GIL	Éste mi cuerpo y el alma. (vv. 519-524)

En los cuatro pasajes citados, el cambio de destinatario se realiza al cambiar de estrofa, lo que demuestra la doble preocupación del dramaturgo por respetar la coherencia interna de las coplas, y por aprovechar a la vez las posibilidades dramáticas que suponen las variaciones en el sistema de enunciación.

Para reforzar el esquema estrófico, Lucas Fernández también explota los diferentes ritmos acentuales que permite el octosílabo. El dramaturgo muestra una preferencia particular por marcar el inicio de una estrofa con una sílaba tónica: de las 74 coplas del diálogo, 63 se abren con versos de ritmo trocaico o dáctilo. También subraya con frecuencia el último verso de una copla, cambiando a contrapié el ritmo que había afectado a los versos anteriores. La primera estrofa de la farsa es sin duda la mejor ilustración de este súbito cambio rítmico:

BRAS GIL	Derreniego del amor, doyle a rabia y doyle a huego, d'él blasfemo y d'él reniego con gran yra y gran furor, pues que siempre su dolor non me dexa reposar, ni aun apenas resolgar mostrándome disfauor. (vv. 1-8)
----------	--

La copla consta de siete versos seguidos de ritmo trocaico y de un verso irregular respecto a esta pauta, que su posición singular, a la par que su diferencia rítmica, ponen de relieve. Hallamos otro bonito ejemplo en esta redondilla sacada también del introito de Bras Gil:

BRAS GIL	Siempre oteo quién assoma, siempre escucho sospechoso, siempre viuo congoxoso, jamás mi pena se doma. (vv. 37-40)
----------	--

La ruptura rítmica se dobla aquí de una interrupción de la anáfora en la palabra siempre, particularmente marcada por la oposición adverbial siempre/jamás. El último verso aparece de nuevo como un verso aislado del resto de la copla, que el espectador puede reconocer inmediatamente gracias a su oído. Otro modo de poner de relieve este último verso consiste en romper el hilo temático y el tono del diálogo con una exclamación lírica, estrategia que adopta a menudo Bras Gil, en particular cuando el rumbo de la conversación no le es favorable:

BERINGUELLA	Pues dime, di qué me quieres.
BRAS GIL	Quiérote ya que me quieras.
BERINGUELLA	¿Que te quiera? Mas ¿de ueras?
BRAS GIL	¡Mía fé sí!, si tú quieres.
BERINGUELLA	Anda de aquí. Más no esperes.
BRAS GIL	Pues d'áca, dame vn filete.
BERINGUELLA	No te atreuas; anda, vete.
BRAS GIL	¡Ay Dios! ¡quán lloçana que eres! <sup>10</sup> (vv. 73-80)

La concatenación de réplicas que espera el espectador se rompe. En efecto, Bras Gil no responde al contenido semántico o al contenido ilocutorio de la orden de Beringuella, sino que abre un espacio fuera del marco comunicativo, una especie de aparte que le permite esquivar una situación comprometida. A la ruptura rítmica se añade pues una ruptura de lo que Vinaver llama *bouclage*<sup>11</sup>, ruptura que interpela al espectador. E interpelar es precisamente lo que persigue Lucas Fernández al poner de relieve de forma insistente el principio y el final de cada estrofa. En efecto, a pesar de retomar el esquema métrico de la poesía de Cancionero, en la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* la estructura en estrofas está al servicio de las exigencias dramáticas. La regularidad perfecta de las estrofas no es ni un simple ornamento, ni tampoco únicamente una fuente de placer estético, sino una forma de marcar para el espectador los momentos claves en el desarrollo de la intriga. Cuando subraya la primera sílaba de una estrofa mediante un acento tónico, o cuando un personaje cambia repentinamente de interlocutor, el dramaturgo recupera la atención que el espectador ha podido perder durante los versos anteriores. El primer verso de cada estrofa se convierte entonces en el soporte privilegiado de la acción dramática. Ello se traduce por una fuerte proporción de lo que en

<sup>10</sup> Podemos establecer un paralelismo entre este último verso, que se abre por una interjección seguida de un apóstrofe, el último verso de la estrofa n° 3 («¡Ay amor! ¡Cómo sos caro!», v. 24), y, en menor medida, con el último verso de la estrofa n° 16 («¡Ay, que en mi mal no ay hemencia!», v. 128).

<sup>11</sup> Para Vinaver, el *bouclage* es la coherencia semántica e ilocutoria que preside a la concatenación de réplicas. Vid. M. Vinaver, *Écritures Dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.



pragmática<sup>12</sup> llaman actos de habla, o actos ilocutivos, es decir, de enunciados cuya finalidad principal es actuar sobre el marco comunicativo. De las 74 coplas del diálogo (68 si exceptuamos el introito), 19 se abren con una proposición conativa, bajo la forma de un imperativo o de una orden negativa. Otras 9 lo hacen con una proposición interrogativa, y 8 con una apóstrofe. 37 coplas se abren pues con un verso cuya entonación particular y cuya fuerte carga ilocutoria interpelan necesariamente al público. El resto de versos de la estrofa sirve entonces para desarrollar o argumentar el acto de habla inicial, estructura que hallamos en numerosas redondillas como esta excusa de Beringuella frente al atrevimiento de su infatigable interlocutor:

BERINGUELLA      No estemos más aquí yuntos,  
que los campos tienen ojos,  
lenguas y orejas rastrojos  
y los montes mill varruntos. (vv. 113-116)

La estructura gramatical de la redondilla consiste en una larga subordinada que sirve de complemento circunstancial de causa de la proposición principal del primer verso. Esta estructura traduce naturalmente su estructura ilocutoria, compuesta por una orden negativa seguida de su justificación. La percepción primera de la estructura estrófica se combina así eficazmente con la estructura de la frase para subrayar los versos que representan un tiempo fuerte de la acción dramática.

El empleo de una estructura estrófica rigurosa asegura pues una especie de respiración en la atención que el espectador presta a la obra, un ritmo regular compuesto de tiempos fuertes y de tiempos débiles. Sin embargo, en paralelo a este ritmo perfectamente regular, la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* alterna, como en cualquier obra de teatro, aceleraciones y pausas en el ritmo dramático. Para aumentar progresivamente la intensidad rítmica, Lucas Fernández se sirve de la estrofa como de un eslabón. La aceleración se construye mediante eslabones sucesivos, de ritmo cada vez más rápido. Tomemos por ejemplo las primeras réplicas que intercambian Bras Gil y Beringuella. Tras la abrupta confesión del pastor, la tensión es palpable, pero el ritmo sigue siendo relativamente lento:

BERINGUELLA      Bien llo sabes rellatar,  
¡quán llarga me la lleuantas!,  
por mi salud que me espantas

---

<sup>12</sup> Sobre la forma en que se puede aplicar la pragmática al análisis teatral, *vid.* A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, y C. Kerbrat-Orecchioni, «Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre», *Pratiques*, «l'Écriture théâtrale», 1984.

en te ver assí hablar.  
 BRAS GIL No te quieras espantar  
 de mí que tanto te quiero,  
 que, ¡juro a mí!, que me muero  
 con cariño, sin dudar. (vv. 57-64)

Las réplicas son aquí de mediana extensión, ocupando cada una una redondilla. Las construcciones gramaticales de relativa complejidad, con imbricación de subordinadas, frenan la previsible aceleración del ritmo dramático tras la declaración de Bras. El dramaturgo le da así a la estrofa un tono como de tensión contenida, alimentando hábilmente las expectativas del espectador. Con la estrofa siguiente, subimos un eslabón en la escala de tensión:

BERINGUELLA Anda, vete, vete, Bras,  
 no estés conmigo en rizonas;  
 tírtelo allá con tus barzones,  
 no me quieras tentar más.  
 BRAS GIL Escucha, mira, verás,  
 no seas tan reuellada  
 y tan tesa y profiada,  
 que llugo llugo te yrás. (vv. 65-72)

A primera vista, esta estrofa se construye sobre el mismo esquema que la anterior, con dos réplicas de idéntica extensión, es decir, sobre un equilibrio formal que traduce el frágil equilibrio de fuerzas que soporta la situación dramática. Sin embargo, esta segunda estrofa se caracteriza también por su simplicidad estructural, fundada en la coordinación de proposiciones a veces extremadamente breves y en múltiples enumeraciones ternarias<sup>13</sup>. Desde el punto de vista gramatical, se opone pues a las estructuras complejas de la estrofa anterior y marca el inicio de la aceleración rítmica. La tercera estrofa de la secuencia confirma esta tendencia y alcanza un eslabón suplementario al liberar la tensión contenida hasta entonces:

BERINGUELLA Pues dime, di qué me quieres.  
 BRAS GIL Quiérote ya que me quieras.  
 BERINGUELLA ¿Que te quiera? Mas ¿de ueras?  
 BRAS GIL ¡Mía fé sí!, si tú quieres.  
 BERINGUELLA Anda de aquí. Más no esperes.  
 BRAS GIL Pues d'áca, dame vn filete.

<sup>13</sup> A los tres imperativos que abren cada réplica, se añaden las tres órdenes de Beringuella en los versos segundo, tercero y cuarto, y los tres adjetivos de Bras, «reuellada!», «tesa», y «profiada».

BERINGUELLA      No te atrevas; anda, vete.  
 BRAS GIL            ¡Ay Dios! ¡quán lloçana que eres! (vv. 73-80)

Con esta copla se abandona la estructura recurrente que otorga a cada réplica una redondilla, y se entra en la esticomitia, forma de diálogo en que cada réplica ocupa un verso y que supone, según Ubersfeld<sup>14</sup>, una situación extremadamente tensa. Para reforzar el sentimiento de rapidez en el intercambio, el dramaturgo subraya claramente la cesura: la mayoría de frases ocupa un solo hemistiquio y una red de remitencias sonoras y de juegos con el sistema de puntuación acaba de estructurar los versos. Se pueden incluso percibir dos series de rimas internas como la serie [me quieras / te quiera / de veras / te atrevas] o la serie [dí / sí / aquí].

El conflicto ha llegado en esta estrofa a sus cotas más altas de tensión y de rapidez rítmica. Frente a la imposibilidad de alcanzar un grado suplementario, el último verso rompe la unidad de tono y de ritmo de la estrofa y anuncia la pausa dramática que se abrirá dos coplas más tarde con un monólogo de Bras Gil.

De lo expuesto hasta aquí se deduce que Lucas Fernández calculó la progresión dramática de sus obras en función de su estructura en estrofas y de otros esquemas métricos, como el ritmo acentual, que había heredado de la poesía de Cancionero. Resta por ver el uso que hizo el dramaturgo de los motivos e imágenes que heredó junto a estos esquemas métricos. Ello rebasaría sin embargo el estrecho marco de este trabajo y exigiría un estudio tan completo como el de Van Beysterveldt sobre Juan del Encina. Me contentaré pues con citar, a modo de conclusión, uno de los escasos pasajes en que los personajes abandonan su hablar rústico y sus imágenes groseras, y se convierten, durante un efímero instante, en aquellos pastores míticos de la Arcadia:

JUAN BENITO      ¡Qué cosa es la mocedá!  
 MIGUEL TURRA    ¿Qué cosa es?  
 JUAN BENITO      Es como flor  
                           que sale fresca al aluor  
                           y a la tarde mustia está.  
                           D'esta manera es la edá.  
 MIGUEL TURRA    Con celos esso dexistes,  
                           viuirán como viuistes,  
                           no com'ora en vejedá.

<sup>14</sup> «Cette forme d'échange vers à vers ou, parfois, hémistiche à hémistiche, suppose une situation extrêmement tendue dans le tragique ou dans le comique» (A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p.46).

En este caso también, el resurgir del refinamiento cancioneril no es un *habitus* de poeta culto. Con perfecto conocimiento de los efectos surtidos, Lucas Fernández encaja, en un dialogo mayoritariamente rústico y grotesco, un momento de depurada poesía cancioneril, pero colocándola con cómico desfase en la boca de su personaje de abuelo atrabiliario. Esto nos da a entender que el tipo de recuperación de la estructura estrófica y de los temas cancioneriles puede diferir totalmente. En el primer caso, que comentamos en este breve trabajo, el dramaturgo se vale, con espíritu pragmático, de los procedimientos poéticos para sacar de ellos efectos dramáticos, mientras que los préstamos temáticos se harán con la intención de generar contrastes.

En estos albores del teatro castellano, el poeta conserva de modo consciente la herencia cancioneril no como un lastre de un género del que tuviera dificultad en liberarse, sino como una forma de reciclar los esquemas poéticos. Cuando los grandes dramaturgos del siglo XVII se valgan de estrategias parecidas, no se les acusará de haber hecho poesía sobre tablas, sin más. Quizás la cita de Van Beysterveldt con la cual empezamos este trabajo haya incurrido en el frecuente prejuicio de ver primitivismo, es decir, poca elaboración dramática, donde había en realidad un sabio aprovechamiento del arte escénico.

### **Bibliographie**

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de A. Villar Lecumberri, Madrid, Alianza, 2004.

BEYSTERVELDT Antony Van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972.

CRAWFORD, J.P. Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1922.

DIEZ ECHARRI Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, C.S.I.C., 1970.

HATHAWAY Robert, *Love in the early Spanish drama*, Madrid, Playor, 1975.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue de théâtre», *Pratiques*, 1984.

LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1972.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

VINAVER Michel, *Écritures Dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.