

# EL PASTOR COMO INOCENTE RITUAL. CON UNA CODA SOBRE DANCES Y PASTORADAS\*

ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS

*Universidad de Zaragoza*

*Para José Mari, «como zagal bien sutil»*

ES MUY DIFÍCIL HALLAR UN PERSONAJE tan presente en los más diversos tratamientos artísticos, desde la Antigüedad hasta prácticamente nuestros días. Y digo artísticos, y no solo literarios, muy conscientemente, pues desde las artes visuales hasta la música, el pastor ha encontrado hueco y refugio propio en una nutrida lista de obras. También, claro, en el ámbito de lo folclórico o de lo tradicional, que es el que nos ocupa en estas *Jornadas*. Pero antes de llegar a nuestros dances conviene trazar desde la ladera de lo literario las diversas rutas por las que el pastor penetra en los textos peninsulares.

El personaje llega a la literatura por dos vías principales, una pagana y otra cristiana<sup>1</sup>. En lo que concierne a la primera, la tradición grecolatina, es imprescindible resaltar la labor de los humanistas que vuelven con nuevos bríos a la obra de Virgilio. Era suficiente argumento el que el príncipe de los poetas se hubiese empleado a fondo en dar cuenta de las quejas de los pastores para compensar la convención estilística que presentaba las églogas del mantuano como ejemplo del estilo ínfimo o humilde. Nadie como Juan del Encina, buen conocedor de los comentarios de Servio y Donato, para exponer los argumentos de esa necesaria reivindicación. En 1496 incluye en su *Cancionero* la «Translación de las Bucólicas de Virgilio» que dirige en sendos prólogos «a los muy esclarecidos y siempre vitoriosos príncipes don Hernando e doña Isabel, los Reyes Católicos», y a su hijo, el príncipe don Juan. Los textos desarrollan la trama que

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador *Clarisel*, que cuenta con la participación económica tanto del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo.

<sup>1</sup> Tengo muy presente la modélica síntesis de López Estrada (1974: 57-121).

liga las Sagradas Escrituras con testimonios de la Antigüedad pagana. En ellos se lee, entre otras cosas:

Mas como el desseo de servir a vuestra alteza sea mayor que el temor de descubrir mis defetos, aunque grandes, no quiero escusarme de salir a barrera y ensayarme primero en algún *baxo estilo y más conveniente a mi ingenio*, para después escribir algo de vuestras istorias en otro estilo más alto si en ello mostráis serviros. Y, porque mi desseo consiga efeto más concertado, acordé dedicaros las *Bucólicas* de Virgilio, que es la primera de sus obras, adonde habla de pastores, siguiendo, como dize el Donato, la orden de los mortales, cuyo exercicio primeramente fue guardar ganados, manteniéndose de frutas silvestres, y después siguiose la agricultura, y andando más el tiempo nacieron batallas (Encina 1996: 208).

Precisamente ese esquema de las edades de la Humanidad, que habría evolucionado, o degenerado si se prefiere, de la Edad de Oro a la de Hierro (desde la que se escribe con perspectiva siempre nostálgica sobre estos temas), le lleva a incluir una reivindicación del oficio de pastor en una curiosa perspectiva que integra lo bucólico y lo geórgico, con alusión a las faenas del campo. De esa forma, siguiendo los preceptos de la retórica, echa mano de la alabanza de quienes se dedicaron a los oficios rústicos. Y ahí es donde consigue Encina una síntesis muy elocuente de referencias clásicas y cristianas:

Y no en poca estimación era tenida la vida rústica antiguamente, que de allí nacían y se engendravan los varones e capitanes fortísimos, según dize Catón el Censorio en su libro *De agricultura*; y aquesta fue la que dio nombre a las familias de los Fabios, Pisones, Cicerones y Léntulos. Y en este exercicio estava ocupado Cincinato cuando le denunciaron de parte del Senado romano ser criado Ditador. Y aun aquesta agricultura sustentava a Marco Régulo, cuyo mayordomo muerto, quiso dexar la capitanía y hueste que en África governava por venir a labrar sus tierras, mas el Senado y pueblo romano no hubo vergüença de ser su mayordomo e labrarle las tierras. ¿Pues qué diré de aquel primer justo Abel, que guardando estava ganado cuando su hermano le mató? Y Noé labrador era y Abraham, Isaac, y Jacob con sus doze hijos, pastores fueron, y Moisés en vida pastoril estava metido cuando vio aquella visión de la çarça, y David, siendo pastor y andando con sus ganados, exercitava las fuerças matando ossos y leones y otros fieros animales, y de allí fue ungido por rey, del cual dixo Dios *Inveni virum secundum cor meum*. Y todos los más de los patriarcas y profetas bivieron en semejantes vidas. Ni tuvieron por mal muchos grandes filósofos, oradores y poetas escrevir de pastores y ornamento del campo<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Del prólogo «Al muy esclarecido y bienaventurado príncipe don Juan» (Encina 1996: 212).

Esta última afirmación del salmantino, que liga al pastor con quienes se han deleitado en el sentimiento del paisaje, es la que va a parar a uno de los textos más hermosos de nuestra literatura áurea, el diálogo *De los nombres de Cristo* de fray Luis de León. Al comienzo del nombre «Pastor», Sabino introduce una objeción que deriva del enfoque aristocrático del sentimiento amoroso, ese que se había difundido, entre otros cauces, por las creaciones del amor cortés y que había ido a parar a algún párrafo durísimo con los villanos en el *De amore* de Andrea Capellanus, una especie de manual sobre la perspectiva aristocrática en las relaciones eróticas redactado en el siglo XII y de amplia difusión durante el medievo: «Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del Amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal y como les enseña el instinto natural» (*vid.* Creixell Vidal Cuadras 1985: 283). Contra ese prejuicio de corte sociológico se rebela magistralmente fray Luis por boca de los conversantes:

Mas, porque, Marcelo, decís de lo que es ser Pastor, y del caso que de los pastores la poesía hace, mucho es de maravillarse con qué juicio los poetas, siempre que quisieron decir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores, y usaron, más que de otros, de sus personas para representar esta pasión en ellas; que así lo hizo Teócrito y Virgilio. Y ¿quién no lo hizo, pues el mismo Espíritu Santo, en el libro de los *Cantares*, tomó dos personas de pastores, para por sus figuras de ellos y por su boca hacer representación del increíble amor que nos tiene? Y parece, por otra parte, que son personas no convenientes para esta representación los pastores, porque son toscos y rústicos. Y no parece que se conforman ni que caben las finezas que hay en el amor, y lo muy propio y grave de él con lo tosco y villano.

—Verdad es, Sabino —respondió Marcelo— que usan los poetas de lo pastoril para decir del amor; mas no tenéis razón en pensar que para decir de él hay personas más a propósito que los pastores, ni en quien se represente mejor. Porque puede ser que en las ciudades se sepa mejor hablar; pero *la fineza del sentir es del campo y de la soledad*.

Y, a la verdad, los poetas antiguos, y cuanto más antiguos tanto con mayor cuidado, atendieron mucho a huir de lo lascivo y artificioso, de que está lleno el amor que en las ciudades se cría, que tiene poco de verdad, y mucho de arte y de torpeza. Mas el pastoril, como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; y como gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo, no habiendo en él cosa que los divierta, es muy vivo y agudo. Y ayúdales a ello también la vista desembarazada, de que continuo gozan, del cielo y de la tierra y de los demás elementos; que es ella en sí una imagen clara, o por mejor decir, *una como escuela de amor puro y verdadero* (fray Luis de León 2008: 82-83).

La última frase, perfecto broche a unos párrafos que dan cuenta de la integración de perspectivas neoplatónicas y enseñanzas bíblicas en la obra del

fraile agustino (*vid.* Cuevas García 1996), no tiene desperdicio. La naturaleza nos perfecciona y quien más cerca está de ella debe ser modelo para el hombre urbano. Pero dejemos este enfoque idealizado para entrar en otro, no menos distorsionado, aunque de sentido contrario (*vid.* Vian Herrero 1990): el que desemboca en el pastor zafio y patán del teatro primitivo castellano.

Cabe apuntar que es precisamente en los inicios del drama religioso donde se detecta una innegable impronta del mensaje cristiano que apunta a los sencillos de espíritu como los elegidos para llegar sin trabas al reino de los cielos. Esa sería la razón por la que reciben en primer lugar y antes que nadie la Buena Nueva del nacimiento de Jesús en Belén. Y este de la Anunciación es, no se olvide, motivo seminal del *Officium Pastorum*, de las piezas navideñas que desembocan en la Adoración de los pastores. Esta preferencia, en realidad, viene a confirmar el aserto de María en el *Magnificat*: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles». El Cartuxano da en su *Vida de Cristo* las razones últimas de la elección de los pastores:

Es también de notar que estos pastores eran simples, pobres y menospreciados e porque no temiessen de llegar a Belén como el ángel les mandava, fueles dada señal de niñez, de pobreza y de humildad porque estas son las propias señales de su primero advenimiento, comoquiera que otras serán las señales de la segunda venida al juicio. Según seso moral en esto somos enseñados en qué manera y de quáles personas ha de ser Cristo hallado, ca no es hallado sino de los que no tienen dobladura de malicias, lo qual responde a su infancia, y de los pobres y esto responde a la emboltura de los paños y de los humildes y menospreciados, lo qual responde a la reclinación suya en el pesebre<sup>3</sup>.

Según esta interpretación no hay personaje más apropiado para recibir la Buena Nueva que el pastor<sup>4</sup>. La revolución que esto supone en las convencio-

<sup>3</sup> Empleo la versión de fray Ambrosio Montesino: Saxonia (1502: sin numeración, pero fol. 80v en el ejemplar consultado en línea de la Biblioteca de la Universidad de Valladolid, I R-82, con paginación moderna a lápiz).

<sup>4</sup> El mismo fondo doctrinal se adivina también en esta explicación de Sebastián de Covarrubias, cuando en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611, en la entrada perteneciente a *Bobo*, comenta: «A los bobos se aparece la Virgen María. Esto es muy mal dicho en el sentido que el vulgo lo toma, que es quando a una persona poco activa y encogida le sucede una buena fortuna sin que la busque. Lo cierto es que Dios ama mucho el corazón senzillo y humilde y no mora en el sobervio y malicioso y por el consiguiente la Sacratíssima Reyna de los Ángeles, la qual muchas vezes se ha aparecido a gente rústica y simple y reveládoles su voluntad y la de su preciosísimo hijo Jesús, dios y hombre y señor nuestro, como consta de muchos santuarios erigidos por semejantes acontecimientos; y entre los religiosos sabemos que ha avido y ay hombres muy santos de los que llaman frayles legos o motilonos, pero no

nes estilísticas ha sido suficientemente destacada por la crítica al advertirnos de cómo, precisamente, en el misterio del Nacimiento y en su representación llevada a los autos pastoriles, se rompió la asociación entre lo sublime del asunto, nada menos que la llegada al mundo del Redentor de la humanidad, y el decoro que el tema exigía (Auerbach 1983: 146-150), subvertido por la intervención de personajes humildes. Precisamente, la presencia de esos pastores en los autos da lugar a la introducción de detalles costumbristas de vida cotidiana que van de la mano, las más de las veces, con formas vulgares de expresión, como ese sayagués impostado de los primeros dramaturgos castellanos, una lengua convencional creada por autores cultos para hacer reír al auditorio noble con los giros zafios y deformaciones del lenguaje que definirán la jerga del personaje en los comienzos del teatro peninsular<sup>5</sup>. No se olvide que el propio Juan del Encina se había acogido al estilo bajo, al *sermo humilis*, de la Rueda de Virgilio para traducir la dulzura y delicadeza de los hexámetros latinos del modelo clásico en la *Traslación de la Bucólicas* ya citada<sup>6</sup>. Daba así carta de naturaleza a la utilización de un lenguaje que se acomoda al protagonista rústico siguiendo las convenciones estilísticas establecidas por los comentaristas del latino. Los diálogos previos a la aparición del ángel pintan unos personajes afanados en sus juegos mientras comentan las novedades de la aldea, la tacañería de sus amos o las penurias de su vida, caso, por ejemplo, de la *Égloga de las grandes lluvias enciniana*:

Antón	¡Juguemos!
Miguellejo	¿Y a qué juego, compañeros?
Rodrigacho	Juguemos pares y nones.
Juan	¡Ahotas, que bien haremos!
Antón	Comencemos.
Juan	¿Qué les dizes?
Antón	¡Juro a ños!
	Nones digo.
Juan	Dacá dos.

---

se entiende que a estos solos hace Dios estas mercedes y regalos, sino para más gloria suya advertimos que a los tales no los excluye de los favores que comunica a los muy espirituales y contemplativos, excelentes de ingenio y doctos». Empleo la edición preparada por Riquer (1987: s. v. *bobo*).

<sup>5</sup> Véase el oportuno repaso de García-Bermejo Giner (2014: 57-61) donde traza un buen resumen de las distintas teorías.

<sup>6</sup> Para los antecedentes debe tenerse muy en cuenta el trabajo de Lawrance (1999). Egido (1985) traza una útil proyección sobre la literatura áurea posterior.

Antón           Cata que no trampillemos.  
Rodrigacho     ¿Qué les dizes, Migallejo?  
Miguellejo     Pares les digo.  
Rodrigacho                     Perdiste.  
Juan             ¡Diabros! ¿Y doyte yo el triste?  
                   ¿Ya pones el sobrecejo?  
Rodrigacho     Quando viejo  
                   muy ruín gesto as de tener.  
                   ¡Por tres castañas perder  
                   reniegas de Sant Conejo!  
Miguellejo     ¿Qué les dizes, Rodrigacho?  
Rodrigacho     Asmo que dígoles pares.  
Miguellejo     Al diablo tales jugares.  
Rodrigacho     Hora ganéte buen cacho,  
                   don muchacho.  
                   Poquito sabes de juegos,  
                   no te aprovechan reniegos.  
                   ¡Cata, yo soy hombre macho!  
Juan             ¡Nunca acabaremos hoy!  
                   Devemos juego mudar.  
Rodrigacho     ¿Y a qué podemos jugar?  
Antón           Miafé, a bivo te lo doy (Encina 2001: 97-98).

Esas escenas suelen servir de ambientación; son el preámbulo costumbrista al anuncio del nacimiento que queda, de esa forma, teñido por el tono desenfadado de los diálogos previos. No suele faltar el comentario gracioso del patán, expresado en su particular jerga, tal y como reflejan estos versos de pie quebrado, puestos en boca de Juan para dar cuenta de la aparición del ángel en el *Aucto nuevo del Santo nacimiento de Cristo Nuestro Señor* de Juan Pastor:

No sé qué s'es ni qué hué,  
sino que desmamorrido,  
muerto en tierra me quedé.  
Bien oý  
que dixo cantando aquí  
milenta retartalillas,  
y entre las otras sentí  
sochocientas mil cossillas  
de la paz... (Pastor 1981: 46).

Ahora bien, es muy habitual el paso de esa inocencia desprovista de «doblada de malicias», por citar de nuevo a Ludolfo de Saxonia, al tono chocarrero e irreverente que se adueña de más de una escena de la Anunciación. Porque su

simpleza les hace malinterpretar el mensaje de las alturas y así se introduce una nota burlesca con la que, si el autor decide cargar la baza, se acaba por rozar lo sacrílego. Los malentendidos se convierten en tópicos. En unos casos acercan las figuras sagradas a la hechicería y prácticas mágicas, como en este ejemplo de Encina y su *Égloga de las grandes lluvias*: «[Rodrigacho]: ¿Quién dixo que era nascido? / [Juan]: Cuido qu'el saludador» (Encina 2001: 99).

En casi todos se mezclan realidades contrapuestas, lo sagrado y lo más rastre-ro, de modo chocante, según queda patente en este diálogo del ya citado *Aucto nuevo del santo nacimiento* de Juan Pastor:

Viejo: Las escrituras antiguas  
declaró, si bien notamos.  
Bobo: ¿Qué escrituras,  
padre, son las asaduras  
de las borregas más gordas? (Pastor 1981: 46).

Y a veces, como en el *Auto o farsa del nacimiento* de Lucas Fernández, termina en intercambio que apunta a desaires groseros:

Juan: ¿Ves que dixo que parió  
oy la hija de Sanctana?  
Pascual: ¡También pudo parir Juana!» (Fernández 1981: 200).

Antecedentes no faltan en el ámbito de la literatura ligada al nacimiento y adoración de Cristo. Esto es así desde al menos las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, de la primera mitad del siglo XV. Allí Juan Pastor, altercando «con rudez inocente», le comenta sus intenciones a Minguillo, quien se muestra temeroso de que los traten de borrachos o de faltos de juicio si la aparición del ángel que les ha dado la Buena Nueva se esfuma. Y ante la posibilidad de un nuevo encuentro con el emisario de las alturas confiesa que no dejaría pasar la ocasión de cuestionar la mismísima virginidad de María:

Quiçá le preguntaría  
esto cómo ser podría  
quedar virgen y parida (Rodríguez Puértolas 1968: 372).

Los misterios y dogmas de la religión tropiezan en la práctica teatral con un pastor descreído y puntilloso. Esa duda del rústico es una vuelta de tuerca más en una escena que les acerca a Belén tras el miedo que les ha causado la aparición del ángel: («Aquí se ha de soltar un arcabuz y huyen todos sino Juan Relleno que cae en el suelo», dice la acotación; *vid.* Pastor 1981: 44). Y ahora es cuando toca el turno de *lo bajo corporal*. Para animar el camino se enfrascan los pastores en este atrevido y maloliente diálogo:

Antón        Sin tardar  
                  yo quiero bien caminar.  
                  ¡O cómo hiedes, Miguel!  
                  Yo te digo sin dudar  
                  que devió salir la miel.  
 Miguel        Y aun cerones (Pastor 1981: 45-46).

Claro que antes de evacuar, a ser posible conviene comer y emprender el camino bien harto. En este parlamento de las mismas *Coplas de Vita Christi*, ante la visión de la Virgen cantando una nana al niño, la comparación que se le viene al pastor a la boca para expresar la maravilla pasa por los típicos calderos pastoriles:

¡O bien de mí, qué donzella  
 que canta cabo el chequito!  
 ¡Mira qué boz delgadiella!  
 ¡Mal año para Juaniella,  
 aunque cante boz en grito!  
 ¡Oh hi de Dios, qué gasajo  
 habrás, Mingo, si la escuchas,  
 ni aun comer migas con ajo  
 ni borregos en tassajo  
 ni sopar huerte las puchas! (Rodríguez Puértolas 1968: 375).

Pero si el delicado canto de María es muy superior a la experiencia culinaria de los rústicos, Lloriente en el *Auto* de Lucas Fernández se niega a celebrar la Buena Nueva con brutal excusa. La propia estructura de las funciones navideñas, con la imposición de desfilarse hacia el pesebre, unida a la tópica asociación de las viandas con el camino y las ofrendas, favorece la broma de sal gorda:

Yo, mialfé, no cantaré  
 qu'estoy tan relleno d'ajos  
 que me ahogo con gargajos (Fernández 1981: 207).

Es la tónica en todas estas composiciones que las necesidades materiales se coloquen en primer plano frente a lo espiritual. Así, en este villancico pastoril de Encina, Pelayo retrasa el arranque de la caminata hasta Belén con inapelables razones de dieta:

Pues espera, beberemos  
 y después acordaremos,  
 porque muy mejor andemos (Encina 1996: 734).

Algunas de las caracterizaciones con más fortuna en el tipo del pastor, como esta de la glotonería, tienen lazos estrechos con su faceta carnavalesca. Varias de ellas, y destacadamente la afición al dormir y descansar, así como su estupidez,



han sido interpretadas simbólicamente como estadio primero del paso de las tinieblas a la luz, del pecado a la redención, de la ignorancia a la sabiduría<sup>7</sup>. Nos revolcamos en lo material para renacer a una nueva vida, como nos recordó Bajtin (1974) en su análisis de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Pero ese es el resultado final de un proceso que siempre empieza muy a ras de suelo. Para demostrarlo, quiero detenerme ahora en dos textos de Torres Naharro que pueden arrojar luz sobre esta función del pastor en el teatro primitivo y su conexión con otras figuras del tiempo festivo. En la *Adición al Diálogo del Nacimiento* las irreverencias pautan un *contrafactum* del *Ave Maris Stella* que se convierte, así, en un texto desternillante e irreverente donde los haya<sup>8</sup>, pues la emprende nada menos que con la oposición Eva / Ave, el cambio de la pecadora Eva que nos sumió en la condena terrenal por el saludo a María, madre del Redentor. Así queda desfigurado por las cortísimas y malintencionadas entendederas del rústico Herrando:

Patrispano	<i>Mutans Eve nomen</i>
Herrando	Mil huevos por hombre, <i>celorum via</i> . [...].
Patrispano	<i>Monstra te esse matrem</i>
Herrando	Moscas que te maten. [...].
Patrispano	<i>Virgo singularis</i>
Herrando	Vinos singulares (Torres Naharro 1994: 539).

Esta descarada broma corre a cargo del ermitaño sabio, Patrispano, y del pastor zafio que va destrozando el cántico dedicado a la Virgen. El primero había sentenciado poco antes:

Bien mirado,  
tan sabiamente has hablado  
que merecías ser Papa (Torres Naharro 1994: 532).

Lo será, sin duda, aunque efímeramente, en una traslación a escena de un rito habitual en el calendario de las fiestas de locos. Y como Pontífice burlesco

<sup>7</sup> Vid. Brotherton (1975). Recojo aquí dos ejemplos que le sirven al crítico de base para su argumentación: el narrador de las *Coplas de Vita Christi* comenta el resultado de la revelación en estos términos (c. 149): «Tornados ya de grosseros / de conocer tan subido, / que quieren ser los primeros / christianos y pregoneros / del grand misterio escondido». En el *Auto pastoril castellano* de Gil Vicente, Gil Terrón, que se había mostrado un perfecto patán, acaba sabiendo latines: «[Bras]: ¡Gil Terrón lletrudo está. / Muy hondo t'encaramillas! [Gil]: Dios haze estas maravillas. / [Bras]: Quien te viere no dirá / que naciste en serranía» (pp. 4 y 20).

<sup>8</sup> Vid. para estas cuestiones Gernert (2009).

se permitirá cuestionar la liturgia y hacer mofa y befa de lo más sagrado. En la hipérbole de estos versos, así como en los de la burla del himno mariano, no es difícil atisbar reminiscencias de la figura del obispillo. En las fechas que van de la festividad de San Nicolás a la de los Santos Inocentes, en algunas sedes catedralicias se elegía entre los muchachos del coro a un *rex episcoporum* que durante esa precisa celebración quedaba revestido con los atributos de la máxima dignidad, tenía la potestad de mandar sobre sus superiores jerárquicos y era, incluso, paseado en procesión triunfal por la sede y aun por las calles de la ciudad (*vid.* Caro Baroja 1979: 305-314). Los abusos a que dio lugar el festejo acabaron con su prohibición, pero la función que ejerce un inocente al subvertir el orden e instaurar, siquiera por un día, el mundo al revés queda en más de una ocasión desplazada al papel representado por el pastor en las piezas de este teatro primitivo. Vémoslo en detalle en la Jornada II de la *Trofea* del dramaturgo extremeño: Caxcoluzio y Juan Tomillo, rústicos de nombres parlantes, han sido contratados por un paje para adecentar la sala en que se va a celebrar un recibimiento de embajadores. Antes de enfrascarse en la tarea, reparan en una silla destacada que les va a dar mucho juego en sus fantasías. En primer lugar ese simple elemento de escenografía convierte la sala palaciega en que se está representando la obra en una nave de iglesia:

Juan Tomillo	Y aquella silla allá puesta ¿qué semeja?
Caxcolucio	La tribuna del igreja, do se asienta nuestro cura (Torres Naharro 1994: 255).

Y en consecuencia permite asumir al patán papel de jerarca eclesiástico, ayudado por su compañero en el remedo de las funciones religiosas. Toman posesión simbólica del espacio con ese *encaramillarse* de Caxcolucio a la *silla real* preparada en la sala para la recepción posterior y que va a ejercer de púlpito improvisado:

C	Parta, parta, hi de neja, Juan Tomillo, verás si me encaramillo, sentaréme de verdade.
J T	Ora, pues, sé tú'll abade, yo seré tu monazillo (Torres Naharro 1994: 255).

Tras una serie de dudas y vacilaciones sobre qué texto recitar, la emprenden decididos con el santoral, lo que les da la oportunidad de recorrer el calendario en perspectiva degradante que no le hace ascos a lo escatológico ni a lo ridículo

e irreverente. Los dos actores se entregan a atrevidos juegos de ingenio con sus deformaciones y juegos de palabras. Ayudaría también la gestualidad canalla, los ademanes seguramente obscenos con que pudieron acompañarse los actores, el remedo de signos religiosos<sup>9</sup>:

- C Mas quiero echar más disantos  
que llevara una carreta.
- J T Yo te mando un agujeta,  
sin cordojo.
- C Señores, no hayáis enojo  
mientras tomardes pracer,  
qu'el lunes, si Dios quiger,  
será Sant Pontestalojo.  
Y en el viejo meartelojo  
de Llorente  
dice qu'el martes siguiente  
será San Seculos meo,  
y el miércoles lugo arreo  
será Pestojo nocente,  
y el jueves, encontinente.  
¡Ho, mal grado!  
Qu'el disanto más honrado  
era aquel de mi terruño,  
qu'es más gordo qu'este puño,  
sono que se me a olvidado.  
¡Dom'a Dios que s' m'acordado!  
¡Dolo a fuego!  
¡Sant Antón de Trasterriego! (Torres Naharro 1994: 256).

Viene a continuación un intercambio de pullas en el que, de nuevo, predomina una sexualidad burda y ridícula, preñada del anticlericalismo al uso y del todo inadecuada para un espacio religioso, aunque en este caso se finja en el interior del aula cortesana:

- C Malos perros y gusanos  
de natura  
te saquen el asadura  
por detrás, por más donaire;  
tu mujer se lleve un fraire,  
tú te mueras de tristura.

<sup>9</sup> «Y el cura de mi lugar / sé que bien puede asolver», se lee más adelante.

J T      Dios te dé tan ruin ventura  
 que a lo menos  
 reventases por los senos  
 o por otras veinte partes,  
 y en tu vida no te hartes  
 de criar hijos ajenos.

Esto sucede antes de que la presencia sorpresiva del paje que los ha contratado permita incluir al palaciego en el rifirrafe de insultos, terminados en broche obsceno con un chascarrillo, una *conseja bermeja* según Juan Tomillo, que busca la risa fácil del distinguido auditorio:

Paje      ¡O villanos mazorrales!  
 ¿Vistes vos?  
 ¿No's he pagado a los dos  
 porque barráis esta sala?  
 ¡Saltad fuera, en ora mala! [...].

J T      Que me praxe. Mas, espera...  
 ¡Hi de vieja!  
 ¿Quiés que diga la conseja  
 que te dije en Malpartida?

C      Dila, hermano, por tu vida.

J T      Mas es un poco bermeja.

C      Sí que no estás n'el iglesia  
 consagrada. [...].

Paje      Dila, si quieres decir;  
 si no, partirme hé de ti.

J T      Que sí quiero, ¡juri a mí!

Paje      Di pues, ea.

J T      Diz, que norabuena sea,  
 s'era y s'era de contino,  
 que s'iban por su camino  
 todos tres en gran pelea...

C      No medre quien gela crea.

J T      ¡Maxmordón!  
 ¿No quieres callar aón?  
 Pues no quiero decir más.

Paje      Acaba ya, si querrás.

J T      Míafé, llegan a un mesón...

Paje      Pues dinos, ¿los tres quién son?

J T      ¿Qué os lo diga?  
 Un mulo y una hormiga  
 y un raposo muy artero,

- que llegando el mesonero  
les dijo: ¡tomá una higa!
- C Seca, hermano, tal espiga.
- J T ¡Qué pracer!
- Si tú m'as de responder,  
nunca yo la acabaré.
- Paje Sus, acaba, por tu fe.
- J T Que no los quijo acoger,  
y el zorro, con su saber,  
se metió,  
la hormiga se coló...
- C Compañero, ¿pues el mulo?
- J T Miafé, besaldo nel culo.
- C ¡Juro a diez que me tomó! (Torres Naharro 1994: 258-262).

La Jornada II como, por otra parte, el resto de la *Comedia Trofea*, está construida a retazos que echan mano de los recursos de mayor éxito en el teatro de la época: el fasto cortesano en las jornadas en que se hace desfilar primero a los embajadores exóticos y luego a los rústicos, la aparición de figuras alegóricas y de carros triunfales del principio y del final de la obra. Y, de intermedio jocoso, esta aparición de los pastores metidos a obisillos que, para hacer las delicias del auditorio, acuden a las típicas sesiones de pullas y a unos modos folclóricos que nos recuerdan los cuentos de nunca acabar interrumpidos por la impaciencia de quien los escucha, ese recurso que tan bien supo utilizar Cervantes en el capítulo XX de la primera parte, cuando Sancho pone a prueba la paciencia de don Quijote con las ovejas de la pastora Torralba (*vid.* Molho 1976: 217-231).

Pero un detalle mínimo nos recuerda en esta jornada la relación con las fiestas de locos del calendario carnavalesco, la alusión en una pulla a las licencias típicas del ciclo invernal previo al regreso de la primavera. Juan Tomillo le espeta a su compañero:

La vegilla de San Bras,  
los zagales  
te arrojen pullas mortales,  
hasta que quedes vencido  
y te vayas, de corrido,  
por esos andurriales (Torres Naharro 1994: 258).

Planea sobre esta pulla la creencia ancestral que liga la infancia y la locura a aquellas celebraciones rituales en que se ve comprometida la renovación del ciclo estacional y, en consecuencia, se propicia el retorno de la luz y el calor, y con ellos de las cosechas y la vida: quienes tienen la cabeza hueca son los más

susceptibles de ser fecundados por el hálito que hay que dejar correr en esos días (*vid.* Gaignebet 1984: 35-37). Caxcoluzio hace bueno su irónico nombre en los pésimos deseos de Juan Tomillo, loco festivo acosado a insultos por los muchachos de la aldea en una noche de hogueras y regocijo carnavalesco. Y quizás no esté de más recordar ahora que García Lorca, buen conocedor de la dramaturgia popular, a cuya difusión contribuyó con *La Barraca*, en su obra *El público* hace salir al personaje del Pastor Bobo de esta guisa: «Viste de pieles bárbaras y lleva en la cabeza un embudo lleno de plumas y ruedecillas. Toca un arístón y danza», según apunta la acotación (*vid.* García Lorca 1987: 179). Se acoge el autor a la iconografía más difundida del loco carnavalesco para representar a su personaje, la cabeza coronada con un embudo y llena de pájaros, según la expresión popular. Sin olvidar la relación del pastor con el baile y la música festivos.

Pero pasemos, ya para terminar, a los dances. Dejaré al margen cuestiones disputadas entre los partidarios de una pervivencia sin solución de continuidad, para la que faltaría documentación, y quienes niegan la transmisión ininterrumpida de ese hilo<sup>10</sup>. Creo que el ejemplo aducido de Lorca puede muy bien ilustrar el peso de la tradición en los rescates. Por lo demás, el personaje no solo ha conocido reelaboraciones en la literatura culta, sino que ha formado parte de festejos populares, notablemente en la participación festiva de concejos y gremios. Hay una serie de rasgos comunes que afectan a la figura del pastor y a las piezas en las que interviene. Su arraigo se extiende en el espacio y en el tiempo porque los ámbitos en que participa son variados y pertenecen a esferas muy diversas, que van desde los textos sagrados en su recreación popular, hasta las manifestaciones folclóricas en honor de los santos patronos en las que se actúa según unos modelos que se transmiten de generación en generación y que han podido quedar registrados en libros y protocolos municipales o de cofradías y gremios<sup>11</sup>.

Cabe destacar, en primer lugar, un resabio de una de las funciones más habituales de la figura del pastor cuando este asume su participación en los introitos. En ellos ejerce de punta de lanza de la compañía en el comienzo de los espectáculos. Es el designado para imponer silencio al auditorio, captar su atención y benevolencia y resumir los pormenores de la obra que se ha de re-

---

<sup>10</sup> Se encontrará un útil estado de la cuestión en Stern (1996: cap. 12, «Modern Survivals of Ancient Traditions»).

<sup>11</sup> Es de justicia aludir a la labor encomiable de rescate de ese tipo de documentos llevada a cabo por Pueyo Roy (1973).

presentar a continuación. Repárese en cómo el mayoral del *Dance de la Puebla de Híjar* desempeña esa tarea:

Lo primero danzaréis,  
 después tejeréis un lienzo  
 de ricas y hermosas cintas  
 que al fin iréis deshaciendo.  
 Y después iréis bailando  
 y haciendo una cadena,  
 en vuestro puesto iréis quedando,  
 y estará muy bien la escena.  
 A tan amena función  
 gustosos concluiremos  
 rogando a los circunstantes  
 tengan bien de concedernos  
 en benévola indulgencia  
 de las faltas que cometemos [...].  
 Y esta sirva de prefacio  
 para que estos mancebos  
 os dirijan vuestros dichos  
 con el mayor rendimiento (Pueyo Roy 1973: 298-299).

Pero no siempre ese tono amable y educado es el que predomina. Al contrario, y coincidiendo con lo que es la norma en una práctica muy asentada ya en el teatro de Torres Naharro, lo que encontramos es un personaje desenfadado, chocarrero y un punto desvergonzado, trátase del mayoral, siempre algo menos rudo, como este de Mainar que apunta a los visitantes en la Escena III:

Vecinos y forasteros,  
 todos los que habéis venido  
 hoy a pegarnos la gorra  
 de nuestras ollas y guisos.  
 O nos las hayamos con el rabadán:  
 y al boque del mayoral,  
 también le veo los cuernos<sup>12</sup>.

Hecha la presentación en el introito, sigue la parte central que, al igual que ocurre en el teatro y espectáculo primitivos, se despliega sobre un mecanismo básico. En buena medida, en los orígenes litúrgicos y ceremoniales del teatro

---

<sup>12</sup> Fermín Muñoz, *El dance de Mainar*. Edición y prólogo de José M.<sup>a</sup> Enguita. Trabajo inédito que el editor ha tenido la amabilidad de proporcionarme.

podríamos decir que «en el principio fue el desfile» (*vid.* Río Nogueras 2017). La procesión es una estructura predominante en los actos religiosos de Navidad y Semana Santa. En su extensión teatral, que va de la mano con la salida del recinto eclesiástico al atrio y a la plaza pública, se impone el desfile de las Marías ante el Sepulcro, el de los pastores y los Reyes Magos ante el pesebre, su intervención sencilla frente al Niño que recibe los presentes y escucha, si es caso, un mínimo parlamento. Tampoco el ámbito civil se escapa de esa organización: sea en sala cortesana con los diversos momos o invenciones que van atravesando el espacio áulico hasta llegar al lugar principal en que se encuentran las personas destacadas de la reunión, sea en la cabalgata de gremios de los cortejos ciudadanos que van desfilando por las calles; en ella despliegan sus habilidades uno tras otro, en riguroso orden, ante la tribuna desde la que les observan las autoridades<sup>13</sup>. Bien pensado, es lo mismo que se puede observar en esos versos de los actores de dances y pastoradas. Uno por uno salen los mozos de la fila y recitan su parte ante la imagen. Allí les espera el mayoral (sustituido por el diablo en alguna ocasión) para leerles la cartilla en tono desenfadado, como en este ejemplo de Mainar:

Eres el primer danzante,  
muy listo para danzar,  
pero al parecer no tienes  
bastante formalidad.

Este sí que es buen danzante,  
Y es de pantorrilla aislada.  
Le gusta mucho el rondar  
y dormir por las mañanas.

Este sí que es buen danzante,  
por nombre tiene Román.  
Aunque presten atención  
su lengua no entenderán (ed. cit.).

Por otra parte, la fiesta popular es tiempo de crítica despiadada que no perdona categorías, edades ni oficios y así queda registrado en las intervenciones de mayoral y rabadanes, que igual pueden tomarla contra los sastres que «siempre se están sentados a la sombra», que contra los ermitaños, quienes «por beber al demonio su alma dieran». Tampoco las mujeres, y no digamos las viejas, salen mejor paradas, como le ocurre a esta de Las Castiellas, cuyas «manos treballan

---

<sup>13</sup> *Vid.* el texto de Eliseo Serrano en estas *Actas*.



poco pero no cesa su llengua»<sup>14</sup>. En ese sentido el dance no se aparta lo más mínimo de la perspectiva satírica que fustiga con tópicos, muy escorados hacia lo burlesco, determinados estereotipos sociales<sup>15</sup>.

Aunque bastante aminorada de tono, al menos en las muestras actuales<sup>16</sup>, hay mucho de esa chanza de sal gorda que hemos destacado en los ejemplos del teatro primitivo. Tanto al introito como al intercambio de pullas parece haber ido a parar ese tipo de personaje, que no es otra cosa que un *vivo*, como lo ha definido inmejorablemente Mercedes Pueyo Roy, el *wise fool* de la crítica anglosajona, nuestro *tonto que hace tontear* (*vid.* Hermenegildo 1995). No extraña, pues, que acogiéndose a la tradición de licencias festivas, sus intervenciones alcancen un cierto tono que roza lo burdo en alusiones sexuales más o menos abiertas. Valgan estos dos botones de muestra. El primero del *Dance de Mainar*, y el segundo de la *Pastorada de Yebra de Basa* de 2015:

Y hasta el boque que está allí,  
llegan sus barbas al suelo,  
dindoliando su chancharro (ed. cit.).

Ixe royo que s'amaga...  
gallinas en tiene a muntons  
que ponen güegos camperos.  
Non bierás güegos más gordos,  
a os d'as gallinas me refiero (Lacasta Estaún 2015).

Si bien el hecho de coincidir con fiestas patronales es factor que juega a la contra para el uso de irreverencias que entren en conflicto con la exaltación religiosa del día, como mínimo el latín asociado a la liturgia y a las expresiones de sacristanes y demás oficios eclesiásticos queda también reelaborado con un risueño matiz burlesco:

<sup>14</sup> Para los textos citados, *vid.* Pueyo Roy (1973: 237, 270 y 273 respectivamente).

<sup>15</sup> Esa «afinidad con la sátira» tiene que ver, en sus antecedentes medievales, con el empleo alegórico que de las obras pastoriles hicieron los comentaristas. Así presenta en el prólogo Fernando del Pulgar su *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*: «Estas coplas se ordenaron a fin de amonestar el pueblo a bien vivir. Y en esta bucólica, que quiere decir cantar rústico y pastoril, quiso dar a entender la doctrina que dicen so color de la rusticidad, que parecen decir; porque el entendimiento cuyo oficio es saber la verdad de las cosas, se exercite inquiriéndolas, y goce como suele gozarse cuando ha entendido la verdad de ellas». *Vid.* ahora Paolini (2015: 49-70).

<sup>16</sup> Así lo resalta Enguita en su introducción al *Dance de Mainar*, compuesto por Fermín Muñoz.

que también ploran las güellas  
 y bien tienen que plorar  
 porque nunquam tendrán ellas  
 rapatanum como aquel  
 manducatem de corderas  
 et amicum tuti plen  
 de todas nos conveniencias. [...].  
 Pillo una guapa cordera  
 la sepulto y canto luego  
 con solemnidad el requiescat  
 y, en cuerpo y alma, la pongo  
 a cocer en la caldera (Benítez/Latas 2017: 231-232).

Y claro, no podían faltar las alusiones a la comida y a la bebida en unas intervenciones que dibujan el personaje del pastor como un glotón innato, dado a la vagancia y el buen vivir, según confiesa el Chuanicón de Besians:

El trabajar no me agrada  
 solo el comer me está a cuenta (Pueyo Roy 1973: 253).

En similar confesión entra el mayoral de Mainar al terminar su parlamento:

Voy a echarme ahora un trago  
 y tomar un poco aliento  
 para calentar la tripa  
 y ponerme más contento (ed. cit.).

Sin que se nos ahorre lo escatológico en algún que otro exceso: tras los dichos para el trillo de San Sebastián (año de 1768), comienza un diálogo entre pastores y rabadanes cuyo primer participante deja bien clara la naturaleza de sus aprietos:

Chams que ramota de chen  
 que me estan mirando y viendo  
 y me fan tanta bergoña  
 que me turba el cerebro  
 apenas puedo charlar  
 con libertad medio verbo  
 en los balons me ensucie  
 de puro temor y miedo  
 y pudo cono escalabro  
 de quarenta días muerto. [...].  
 Ya me llega a los calcaños  
 como barranco corriendo  
 la cera de trigo y berzas

que despido de mi cuerpo  
 pior que purga ma sido  
 el posarme en este puesto (Pueyo Roy 1973: 230).

De los ejemplos expuestos se desprende la existencia de un tratamiento y unas funciones comunes aplicados a la figura del pastor, tanto en el teatro primitivo castellano como en las muestras contemporáneas de dances y pastoradas. Más que de una pervivencia estricta en el tiempo, parece tratarse de la proteica funcionalidad de un personaje que asume en ambos casos un papel muy cercano al de los locos festivos e incorpora una serie de rasgos que materializan la oposición entre corte y aldea, ciudad y campo, cultura y naturaleza (*vid.* Pedrosa Bartolomé 2008: 309-326). Es por ello por lo que incorpora reminiscencias de muy variados textos de los ámbitos más diversos, desde la mitología y la religión hasta las obras cultas y las manifestaciones folclóricas. No podía ser de otra manera en un personaje que se sitúa en la encrucijada entre el mito y la historia, en la zona de intersección entre la oralidad y el texto<sup>17</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUERBACH, Erich (1983): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral.
- BENÍTEZ MARCO, M.<sup>a</sup> Pilar y Óscar LATAS ALEGRE (2017): «Textos para el estudio de la lengua y la literatura en aragonés: la *Pastorada de Besians* de 1797», *Temas de Antropología Aragonesa*, 23, pp. 231-232.
- BROTHERTON, John (1975): *The pastor-bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, Londres, Tamesis Books.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.
- CREIXELL VIDAL QUADRAS, Inés, ed. (1985): Andrea Capellanus, *De Amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1996): «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologetica», en Víctor García de la Concha, Javier San José Lera (coords.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 367-380.

<sup>17</sup> Sobre este particular es muy sugerente el estudio de Giavarini (2010). *Vid.* también Monga (1974).

- EGIDO, Aurora (1985): «Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, pp. 43-77.
- ENCINA, Juan del (1996): *Obra completa*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2001): *Teatro*. Ed. de Alberto del Río, Barcelona, Crítica.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1981): *Farsas y églogas*. Ed. de M.<sup>a</sup> Josefa Canellada, Madrid, Castalia.
- GAIGNEBET, Claude (1984): *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Alta Fulla.
- GARCÍA LORCA, Federico (1987): *El público*. Ed. de María Clemente Millán, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M. (2014): «Lucas Fernández y sus pastores, ¿parientes del gracioso?», en José M.<sup>a</sup> Díez Borque (dir.) y Álvaro Bustos Táuler y Elena di Pinto Revuelta (eds.), *¿Hacia el gracioso?: comicidad en el teatro español del siglo XVI*, Madrid, Visor Libros, pp. 49-68.
- GERNERT, Folke (2009): *Parodia y contrafacta en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, 2 vols., San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- GIAVARINI, Laurence (2010): *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVIe-XVIIe siècles)*, París, J. Vrin.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995): *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor.
- LACASTA ESTAÚN, Graciano (2015): *Pastoradas de Yebra de Basa en honor de Santa Orosia. Antología*, Sabiñánigo (Huesca), Comarca del Alto Gállego.
- LAWRANCE, Jeremy (1999): «La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Translación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 101-121.
- LEÓN, Fray Luis de (2008): *De los nombres de Cristo*. Ed. de Javier San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974): *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.
- MOLHO, Maurice (1976): *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos.
- MONGA, Luigi (1974): *Le genre pastoral au XVIe siècle*, París, Editions Universitaires.
- PAOLINI, Devid (2015): *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PASTOR, Juan (1981): *Aucto nuevo del santo nacimiento de Christo Nuestro Señor*. Ed. de Ronald E. Surtz, Valencia-Chapel Hill (N. C.), Albatros.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2008): «Sayagueses, charros, batuecos y sandios. Los mitos del rústico tonto en los Siglos de Oro», en François Delpech (ed.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIe-XVIIe siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 309-326.
- PUEYO ROY, Mercedes (1973): *Origen y problemas estructurales de una composición poética: el dance en Aragón*, Zaragoza, ed. de la autora.

- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2017): «En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballerías del primer tercio del siglo XVI», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, Elena E. Marcello (coords.), *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). XXXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 73-93.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1968): *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid, Gredos.
- SAXONIA, Ludolfo de (1502): *Vita Cristi Cartuxano, romançado por fray Ambrosio*, Alcalá de Henares, Estanislao Polono.
- STERN, Charlotte (1996): *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies (State University of New York at Binghamton).
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de (1994): *Obra completa*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las *Églogas de antruejo* de Juan del Encina», en M. Chiabò y F. Doglio (eds.), *Il carnevale. Dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento. Convegno di Studi (Roma, 31 maggio-4 giugno 1989)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, pp. 121-148.