

Partitura espectacular (*Églogas profanas*) de la primera producción dramática de teatro de Juan del Encina

Spectacular score (*Églogas profanas*) of Juan del Encina's first dramatic theatre production

JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ*

Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se analiza la función de la partitura espectacular del primer teatro de Juan del Encina para la creación de un espacio dramático o de ficción que los espectadores verán en un escenario; entendiendo por partitura espectacular a los movimientos, gestos y diálogo de los personajes. Estos elementos adquirirían una carga significativa esencial para el desarrollo de la historia en escena, que, si bien formaban parte de las convenciones dramáticas de la época, será Juan del Encina quien explore estrategias teatrales complejas a partir de éstos para resolver una problemática que comenzaba a aparecer: otorgar una unidad espacio-tiempo cada vez más autónomo a pesar de compartir el espacio físico (la corte de los duques) con los espectadores, incluso integrándolos a la ficción, demostrando así lo complejo y la diversidad de matices que se configuran sobre la concepción de un espectáculo total.

PALABRAS CLAVE: partitura espectacular, espacio de ficción o dramático, gestos, espacio diegético, espacio escénico

This article describes the function of the dramatic score the first theater of Encina for creating a dramatic or fictional space that viewers will see on stage is analyzed; understood spectacular movements, gestures and dialogue of the characters score. These elements acquire an essential significant burden for the development of the story on stage, that although were part of the dramatic conventions of the time, will be Juan del Encina who explore complex theatrical strategies from them to solve a problem that began to appear: grant a space-time unity increasingly autonomous despite sharing the physical space (the court of the Dukes) with viewers, even integrating them into fiction, demonstrating the complexity and diversity of nuances that are configured on the conception of a total spectacle.

KEYWORDS: dramatic score, fictional or dramatic space, gestures, diegetic space, scenic space

El principal exponente de la puesta en escena en tierras castellanas a finales del siglo xv y durante las dos primeras décadas de la siguiente centuria fue Juan del Encina. La insistencia de la crítica por denominar a la obra

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, becario del Instituto de Investigaciones Históricas.

dramática de este tiempo como teatro primitivo está más lejos de lo que se piensa de esta simple etiqueta taxonómica, ya que una lectura atenta de los textos del dramaturgo salmantino nos demuestra lo contrario, al revelárenos elementos espectaculares que marcan una modernidad en cuanto a la concepción y desarrollo de lo representado en un 'escenario', sobre todo pensando que éste no tenía una delimitación clara en aquella época entre público y actores, por lo que era necesario crear estrategias dramáticas que ayudaran a solucionar este problema.¹

La literatura dramática contiene unos rasgos particulares que configuran su composición y lo distinguen genéricamente sobre otro tipo de textos literarios; este discurso se integra mediante la correspondencia dialéctica entre dos textos: uno dramático y otro espectacular, cuyo fin consiste en ser representado.² En cuanto al primero estamos hablando de lo que vemos en escena (la temática, la historia, entre otros), mientras que el segundo, que sirve para potenciar el primero, da cuenta de los movimientos y los gestos, el dinamismo de la acción, los cuales se encuentran en el diálogo de los personajes que se desplazan en un escenario (didascalias implícitas), aunque también pueden aparecer gracias a las indicaciones textuales que el dramaturgo deja en la obra para que se realicen (acotaciones o didascalias explícitas).³ Este tipo de informaciones se adecuan

¹ Conviene recordar que a finales de la Edad Media, si bien aún el teatro no es un espectáculo total, entendiéndolo por éste la disposición delimitada entre público y actores, la adquisición de una entrada para ver la representación y una compañía profesional que montara una obra en el tablado, entre otros, sí que había una concepción de teatralidad; de cargas significativas (movimientos y gestos) de carácter ritual, por ejemplo, las ceremonias religiosas dotaron de gran material al naciente teatro, actos cívicos y cortesanos que servían de entretenimiento para los estratos sociales altos, coronaciones y entradas reales, torneos y pasos de armas, en donde el aparato espectacular (vestimenta, posición de los caballeros, armaduras, etc.) adquieren un papel importante y esencial para el desarrollo de un supuesto combate. Pero dentro de todos estos será el momo el que adquiera mayor protagonismo al estar destinado a constituir parte importante de una celebración (comida en honor a alguien, etc.) dentro del ámbito cortesano.

² Sobre esta doble comunicación del discurso teatral Ubersfeld señala: "a) la situación teatral, o más precisamente escénica, en que los emisores son el autor y los intermediarios de la representación (director, comediantes, etc.) y b) la situación representada construida por los personajes" (*Semiótica teatral*, 177).

³ Para Hermenegildo, las didascalias son las marcas textuales con que el escritor asegura su presencia en la puesta en escena: "las didascalias controlan la doble enunciación existente en el hecho teatral, la enunciación escénica y el contexto ficticio de la enunciación propia del circuito interno de la pieza representada. Pero la didascalia va más lejos de lo que suponen las condiciones concretas del uso de la palabra, ya que el teatro es palabra y acción, palabra y no-palabra, conjunto de signos verbales y no-verbales. El espacio teatral y sus componentes se convierten en un lugar escénico que es necesario construir y sin el cual el texto no puede realizarse" (*Teatro de palabras*, 20).

a las convenciones teatrales de la época, que en nuestro caso difieren mucho de lo que conocemos normalmente en una puesta en escena actual, aunque no por ello sean limitadas como pudiera pensarse. Además, en la literatura dramática aparecen tres tipos de espacio: el espacio teatral conformado y que comparten los actores que están en escena con los espectadores de la obra, el espacio escénico, lugar determinado en el que los representantes se moverán para recrear una historia, siendo esto último lo que creará un espacio de ficción (espacio dramático), es decir, la realidad virtual que como público observamos en el escenario. La delimitación de estos tres espacios es esencial para comprender cuáles son los medios con los que cuenta el dramaturgo al momento de controlar cada una de las acciones que serán mostradas durante la representación.⁴

Teniendo en cuenta lo anterior, he decidido llamar ‘partitura espectacular’ a aquellos elementos que aparecen en el texto teatral que están involucrados con la puesta en escena: la creación del espacio de ficción y su desarrollo en el espacio escénico, gracias a la actuación de unos representantes, los movimientos que realizan, además de los gestos que dan apoyo a la palabra. Esto para demostrar cómo las marcas espectaculares del teatro enciniano resultan más complejas de lo que se ha pensado, ya que ayudaron a resolver varios de los problemas en cuanto a la puesta en escena en un espacio teatral no claro en sus límites y en el que convivían de manera cercana público y actores.⁵ Conviene recordar que el principal espacio en donde se realizaban este tipo de actos dramáticos era la corte, de ahí que sea necesario distinguir elementos que otorgan a la ficción dramática una autonomía para su desarrollo, a pesar de la cercanía y condicionamiento de un espacio real como era una sala palaciega.

El corpus elegido para este análisis responde a un objetivo específico, resaltar cómo ya en las primeras obras dramáticas de Juan del Encina se presentan unos presupuestos dramáticos particulares que responden al deseo del autor por manifestar una clara delimitación espacial y un singular manejo de la espectacularidad. Por ello, en este estudio analizaremos algunas églogas profanas de su primaria producción dramática: *Égloga representada en la noche postrera de carnal*, *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, *Égloga*

⁴ Véanse los inteligentes trabajos de Aurelio González sobre la creación del espacio dramático incluidos en la bibliografía, principalmente “La creación del espacio”.

⁵ Véanse los estudios de Sara Sánchez Hernández, incluidos en la bibliografía, quien ha aportado sugerentes y sistemáticas lecturas sobre algunos elementos espectaculares en la obra dramática de Juan del Encina, aunque a mi parecer este carácter sistemático de sus análisis, por momentos, no le permite delimitar la función, por ejemplo, de la vestimenta durante la representación.

*representada en requesta de unos amores, Égloga representada por las mismas personas, que continua la anterior.*⁶

EL APARATO ESPECTACULAR DE LAS ÉGLOGAS PROFANAS

86

La égloga fue el discurso textual de mayor utilización para la representación teatral a finales de la Edad Media y a principios del Renacimiento; esto debido a su versatilidad, ya que se componía, regularmente, para complementar una celebración de carácter amoroso (boda) por su capacidad de concebir en este discurso el amor y los poderes que ejerce sobre quienes lo viven; también como uno de los medios más adecuados para tratar acontecimientos políticos ocurridos en ese momento. Pues no hay que olvidar que en este género está contenida una capacidad simbólica que representa los valores de un sistema de creencias válido dentro de una visión de mundo particular. Y, como es de esperarse, para las celebraciones litúrgicas, sobre todo las fechas importantes del calendario religioso. Por estas razones, Juan del Encina tomará a este discurso como principal material para desarrollar su obra dramática; hay que recordar que en su cancionero también practica una suerte de teatralidad, sobre todo pensando en el recurso dramático que ofrece el diálogo que ahí se desarrolla al manifestarse una actualización dramática, ya que el narrador dejará de contar la acción para que sean las voces que aparecen en las piezas poéticas las encargadas de describirnos la acción. Este hecho determinará parte del buen manejo que muestra el dramaturgo salmantino al momento de configurar una escena espectacular en sus textos dramáticos. Por ejemplo, en la acotación que aparece al inicio de la *Égloga representada en la noche postrera de carnal* se lee:

adonde se introduzen quatro pastores llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan y començó mucho a dolerse y cuitarse porque se sonava que el Duque, su señor, se avía de partir a la guerra de Francia. Y luego tras él entró el que llamavan Bras, preguntándole la causa de su dolor. Y después llamaron a Pedruelo, el qual les dio nuevas de paz. Y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar.

Llama la atención la disposición en parejas de los personajes que aparecerán en escena, claras reminiscencias del Cancionero, ya que será mediante un par de entes de ficción que se desarrolle la historia en el escenario. También

⁶ Todas las citas provienen de la edición de Alberto del Río.

se aprecia cómo Beneito entrará de otro lugar y mediante su gestualidad creará un espacio de ficción necesario para dar comienzo a la representación y a la primera ruptura entre ese sitio que comparten los actores con el público, principalmente con el duque y la duquesa, de quienes se nos dice se encuentran en el lugar; si bien en esta égloga no adquieren el papel de representantes, sí que forman parte de lo que podríamos llamar ‘escenografía estática’, ya que delante de ellos se llevará a cabo cada una de las acciones de la representación sin formar parte de esta. Con este término intento ilustrar la pasividad de los duques al momento de presenciar la obra dramática, pero que forman parte de ella en todo instante al verse integrados en el espacio escénico.

Pero quedémonos con el inicio de la égloga. Como se ha señalado, Beneito entrará a escena mostrando dolor por la partida tan sonada del duque a la guerra en contra de Francia. Si hiciéramos caso omiso a esta didascalía explícita podríamos de igual manera saber cómo este personaje creará el espacio de ficción en escena, ya que con su parlamento y la interacción que hace con otro personaje, se presenta delante de nuestros ojos cada una de las acciones que ilustran lo señalado en la acotación:

- Beneito: ¡O triste de mí, cuitado
 lazerado!
 Nora mala acá nació.
 ¿Qué será, triste de mí,
 desdichado?
 Ya no ay huzia, mal pecado.
- Bras: ¡A! Beneito del Collado
 ¿dónde vas?
- Beneito: ¡Miafé, miafé, Bras!
 De muerte voy debrocado.
- Bras: ¿Debrocado ya mortal?
- Beneito: Y aun bien tal.
- Bras: En mal ora y en mal punto.
 Dome Dios que está defunto.
- Beneito: ¡Ay zagal!
 No sabes aún bien mi mal.
- Bras: Tu gesta bien da señal
 de muy malo.
- Beneito: Ya, más seco estoy que un palo,
 qu’è mi mal muy desigual
- (vv. 1-20)

Este diálogo seguramente sería apoyado con un movimiento gestual altamente dramático. Beneito entra a escena llamando la atención de los espectadores lamentándose sobre su malestar anímico, lo que iría acompañado por una serie de arrebatos corporales y suspiros que indicarán su falta de sosiego ante una noticia que el público aún desconoce, sobre todo al indicar que su nacimiento ha sido en un momento fatal, agudizando su padecimiento al informarnos la falta de un futuro con un tono altamente trágico, lo que llamará la atención de otro pastor, quien intrigado por lo dicho por el primer personaje aparecerá en escena. Bras señala la manera en que Beneito se traslada a un lugar, lo que sugiere que este pastor deambula de un lado a otro sin encontrar tranquilidad, incluso cuando le responde que va herido. De nuevo, aquí la espectacularidad ayuda a ilustrar la escena del texto, lo que seguramente se realizaría en la presentación, pues podemos suponer que Beneito se toca parte del cuerpo, a mi parecer, el pecho. Esto llama la atención, pues si bien esta égloga trata sobre la relación entre señor y vasallo, la carga gestual está muy inclinada a los padecimientos amorosos causados por el dios Amor; esto no nos debe sorprender, ya que en las siguientes obras del salmantino uno de los temas fundamentales será precisamente los estragos que causa el amor tanto en pastores como en cortesanos. Por tanto, la descripción que Bras hace sobre los padecimientos que sufre Beneito ante la noticia de la partida del duque a Francia nos ayuda a comprender la carga gestual que realizaría el actor que encarna al pastor doliente, pues se nos indica que su pinta no da buenas señales al parecer enfermo (“debrocado”) y alcanza mayor relieve cuando el mismo Beneito se describe “más seco estoy que un palo”. Estamos, entonces, ante una espectacularidad recreada y acentuada por los mismos personajes, con lo cual en escena no haría falta esa acotación inicial al ser los actores quienes desarrollarán la partitura de gestos y movimientos, los que tienen su origen en la palabra y que aprecian los espectadores.

Esta primera creación del espacio de ficción es realmente importante. Debemos tener presente todo el tiempo que la obra se realiza en una sala del palacio de los duques, con lo cual no hay una separación marcada físicamente entre escenario y público, al contrario, los mirantes de la representación se encuentran dentro del espacio escénico, siendo éste en donde se desarrolla la historia que se actúa. De ahí que adquiera gran carga significativa la entrada de un personaje como Beneito que con su queja dolorosa ocasiona una ruptura del devenir temporal compartido entre actores y asistentes, dando pie a otra unidad espacio-tiempo propia de la escenificación, la cual será incrementada con la intervención del segundo personaje, quien le pregunta la causa de su malestar y cuando, juntos, van señalando la sintomatología de la enfermedad que le provoca la partida del duque a la guerra de Francia.

Al continuar la obra se aclara al público la razón por la que Beneito padece su mal y, para poner remedio a éste, Bras sugiere preguntar a otro pastor que viene del mercado si ha oído otras noticias respecto a la ida del duque. Este acontecimiento dentro de la representación nos permite hablar de la creación de otro espacio de ficción, una extensión del primero que se desarrolla hasta este momento, ya que se menciona a un personaje que no se encuentra en escena:

Bras: Calla, calla, dolorido,
 pan perdido.
 Huzia en Dios, que no se irá.
 Pedruelo nos lo dirá,
 si es venido,
 que oy al mercado era ido.
Beneito: Por amor de Dios te pido,
 anda Bras,
 llámale, corre, verás
 qu'él avrá nuevas oído.
 (vv. 141-150)

89

Es curiosa la manera en que se creará la entrada en escena de Pedruelo. Por un lado, Bras decide preguntarle al personaje mencionado si ha escuchado algo con respecto al mal que sufre Beneito, mientras el pastor dolorido le pide que así lo haga y de manera rápida para curar su malestar. Por otro lado, y lo que más interesa en el plano espectacular, Bras deja al doliente pastor en una parte del escenario para llamar a Pedruelo (*Que me praze/ ¡Juro a mí!/ Guarda aquí. / ¡Ha Pedruelo! ¿Estás acá?* (vv. 151-153)), quien hasta ese momento se encuentra fuera de la acción escénica. Por lo tanto, tenemos a Beneito en un segundo plano, este personaje seguirá quejándose con toda la sintomatología mencionada hasta ese momento, mientras que Bras y Pedruelo ocuparán el primer plano de la escena:

Pedruelo: Acá estoy, asmo. ¿Qué ha?
Bras: ¿Qu'és de ti?
 ¿Fuéstete, que no te vi?
Pedruelo: Pues bien tarde me partí
 del ganado.
Bras: ¿Oy ha sido buen mercado?
Pedruelo: Bueno, mifé pues vendí.

Bras: ¿Qué llevabas de vender?
 Ora ver.
 Pedruelo: Tres gallos y dos gallinas.
 Traxe puerros y sardinas
 por comer
 el domingo a mi prazer.
 (vv. 154-166)

90

Este diálogo, que llama la atención de los espectadores al ocupar el protagonismo de la acción escénica, sirve de preámbulo a la convivencia de los dos espacios (la conversación entre Bras y Pedruelo y la dolencia física de Beneito), los cuales en ningún momento se han separado, simplemente se ha extendido el primer espacio a uno segundo, conviviendo los dos de manera paralela. La unidad espacio-tiempo representada en el escenario tendrá un contacto entre estos dos espacios de manera clara cuando Bras le comente a Pedruelo que Beneito desea preguntarle algo:

Bras: Dexemos hasta cenar
 esse preito,
 que te quiere ora Beneito
 no sé qué preguntar.
 Beneito: Ven, Pedruelo, ven acá.
 Pedruelo: Ya vo, ya.
 Beneito: Assí te veas llogrado.
 Pues que vienes del mercado,
 tú me da
 de las nuevas que ay allá.
 Pedruelo: Miafé, dizen que estará,
 si a Dios praz,
 ya Castilla y Francia en paz
 que ninguna guerra avrá.
 (vv. 187-200)

La medicina para el mal del pastor doliente ha llegado por medio de la palabra de otro personaje que apareció en escena mediante unos recursos teatrales que provocaron la extensión del espacio de ficción, integrándose en el espacio escénico que se venía desarrollando hasta ese momento durante el transcurso de la obra. Este cierre en voz de Pedruelo es importante, ya que se puede visualizar uno de los elementos que utilizará Juan del Encina en otras

églogas, y sobre todo en el *Auto del repelón*, si bien en esta última apenas aparece sugerido de manera sintética, además de que la obra no pide una exploración mayor a este recurso: el espacio diegético. La creación de este espacio siempre ocurre gracias a la narración que un personaje hace de un suceso que no se ha apreciado en escena, pero que es significativo para la historia. Esto sucede con lo dicho por Pedruelo a Beneito al informarle de las noticias que ha escuchado en el mercado sobre la paz entre Castilla y Francia, lo que ya no obliga a la ausencia del duque de su corte. Si bien no recurre a explicar o relatar de manera detallada cómo es que se enteró de esto, sí se hace énfasis en que ha sido en otro lugar (el mercado) en donde pudo obtener esta información.

Será en la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* en la que este mecanismo dramático, el diálogo de un personaje, cree un espacio de ficción. Es decir, la palabra creará un espacio diegético debido a que en el escenario no se puede recrear, por falta de escenografía, un suceso que sí es creado mediante lo pronunciado por un personaje. Estamos ante una convención propia del teatro de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento español en el que la escenografía es creada mediante las palabras, yendo, incluso, más allá, pues se representará gracias a éstas. Además, este tipo de espacio convergerá con el espacio mimético para su representación, el cual consiste en la ficción que pasa en el escenario y que sí puede ver el espectador, lo anterior hace de esta égloga un ensayo teatral curioso al momento de montarse en escena.

El inicio de la égloga nos muestra a los mismos pastores de la anterior. La obra abre de esta forma:

Bras:	¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!
Beneito:	Espera, espera, que aún no estoy repantigado.
Bras:	¡Ya estoy ancho, Dios loado!
Beneito:	Aún somera tengo mi gorgomillera.
Bras:	¡Hijdeputa! ¡Quien pudiera comer más!
Beneito:	Siéntate, siéntate, Bras, come un bocado siquiera.
Bras:	No me cumpre, juro a mí. Ya comí tanto que ya estoy tan ancho que se me rechincha el pancho.
Beneito:	Siéntati.

de este inicio, Bras decide sentarse junto con su compañero para seguir comiendo, no sin antes extenderse a sus anchas en una metonimia gestual sobre lo que ocurre al no sentirse satisfechos.

Si bien aquí el espacio de ficción ocurre en todo momento delante de la mirada de los receptores, será mediante una estratagema bien delimitada por Encina que la construcción de este espacio se vea alterado, incrementando la dificultad espectacular, pero que, a su vez, ayuda al desenvolvimiento escénico de la historia presentada en escena. Vayamos por partes. Después de haber aceptado Bras la invitación de seguir comiendo, Beneito hace un comentario sobre lo que le rodea:

Beneito: Estiéndete, Bras, y ayamos
 gran solaz
 oy qu'es Dan Gorgomellaz,
 que assí hazen nuestros amos.
Bras: Nuestros amos ya han cenado
 bien chapado.
Beneito: Y aun hasta traque restraque.

(vv. 27-33)

93

La integración al espacio escénico de los duques resulta curiosa, esta alusión no es artificial, sino que nos cuenta sobre las convenciones teatrales de la época, ya que una representación de esta clase se realizaba justamente después de que los cortesanos hubieran terminado de comer. Es decir, esta señalización de un personaje de ficción une los dos espacios por un momento y cambia la perspectiva de mundo que hasta este momento se llevaba a cabo durante la escenificación en donde Bras y Beneito adquirirían el papel de mirados, mientras que los duques y cortesanos de mirantes, pero gracias a lo dicho por el pastor ellos pasan a ser mirantes y el público ahí presente, sobre todo los duques, serán mirados. Esta ruptura, si bien apenas es insinuada, será explorada y explotada por Encina en otra égloga en la que los personajes de la ficción dramática entregan en nombre del dramaturgo salmantino un compendio de todas sus obras a los duques. A mi parecer, estamos ante una suerte de metatetralidad debido al cambio del espacio escénico y de la perspectiva entre mirados y mirantes.

Pero por qué resulta importante señalar esto, además de los alcances significativos y las alteraciones a las convenciones escénicas de la época. Y es que gracias a este artificio dramático se creará a continuación otro espacio de ruptura de la ficción; esto mediante la configuración de un espacio diegético

Tiempo es ya de confesarte”.
Desmayaron de tal arte
los buñuelos,
que pagaron con sus duelos
las gentes de papillarte.
(vv. 61-70)

Beneito, si antes había observado hacia un lugar, cambiará, mediante esta nueva información, su mirada para resaltar que desde otra dirección se podía observar un nuevo ejército, incluso llega a apreciar cómo la longaniza insta a sus compañeros a aguantar ante la acometida de Cuaresma. Además, la fiereza de la lucha es tal que nos describe cómo los buñuelos desaparecen ante el final de Carnal. Tras continuar con el relato se aprecia:

95

Fue la sardina delante,
rutilante,
y al tocino arremetió
y un batricajo le dio
tan cascante
que no sé quién no se espante.
Domóle tan perpujante
sus porfías
que en estos cuarenta días
yo dudo qu’él se levante.
(vv. 71-80)

La descripción de la batalla de Cuaresma frente a la sardina y el tocino debió estar aderezada con una partitura gestual que ayudaría al público a observar cada uno de los movimientos de las acciones. No debemos olvidar que, como se nos ha indicado al inicio de la égloga, Beneito tiene un tocino y un barril de vino, con lo que el actor que representará este segmento de la obra podría tomar el barril e imitar una suerte de golpe, ejemplificando aún mejor su relato, incluso llegando a tirar el tocino para ilustrar la dureza con la que Cuaresma castiga a la comida. Al final se puede sugerir que el actor increpará en el piso el cierre de esta parte del relato al resaltar que duda que se levante los cuarenta días siguientes esta comida. Para el cierre, Beneito narra cómo los ajos y los gallos entablan una lucha cruenta, mientras que las cebollas y los huevos se acaban de tanto guisarse. Todo para que al final se diga de Carnal:

Antes de este diálogo entre el pastor y la pastora se nos ha indicado por voz de ésta que Mingo está casado (“Y no Praga a Dios contigo,/ y aun con tu esposa Menguilla./ ¿Cómo dexas tu esposilla / por venirte acá conmigo?” (vv. 9-12)), lo que a mi modo de ver caracteriza al pastor, ya que si bien no se menciona su edad no parece que sea un joven, como sí lo es el escudero que aparecerá en escena para solicitar los amores de Pascuala. En los versos de arriba se aprecia la mofa que hace la pastora sobre las intenciones de Mingo para cortejarla, quien, a pesar de haberle regalado la flor, no deja de sufrir los embates de ésta, ya que señala que su arte de enamorar supera con creces, a pesar de su edad, la juventud de todos los pastores juntos. A mi parecer, estamos ante una situación risible en la que se hace burla del pastor por tratar de enamorar a una joven, lo que rayaría un poco en lo ridículo, pero que, a la vez, da muestras de la transgresión y ruptura del decoro que se supone debería guardar Mingo con respecto a su edad y a su estado, el cual no es apto para sentir esta clase de sentimientos, lo que será señalado por el escudero al momento de aparecer frente a los dos pastores.

97

Por otra parte, el escudero, que también sufrirá los embates del dios Amor, llega al lugar para manifestarle sus sentimientos a Pascuala, quien tras un largo debate entre el pastor y aquél decide aceptar la propuesta del cortesano con una sola condición:

Pascuala: Miafé, de vuestros dos,
 escudero, mi señor,
 si os queréis tornar pastor,
 mucho más os quiero a vos.

Escudero: Soy contento y muy pagado
 de ser pastor o vaquero.
 Pues me quieres y te quiero,
 quiero cumplir tu mandado.

Pascuala: Mi çurrón y mi cayado
 tomad luego por estrena.

Escudero: Venga, venga en ora buena
 y vamos luego al ganado.

(vv. 181-192)

Al aceptar ser un pastor el escudero actuará de otra manera. Cada uno de sus movimientos y gestos, apegados a los modos cortesanos del palacio, se verán trastocados cuando sus requerimientos amorosos se convierten en una realidad. Si antes había señalado a Mingo como un ser grosero por ofrecer

a Pascuala cosas aparentemente bajas para demostrarle su amor, aceptará simbólicamente la bolsa de cuero y el palo, herramientas identitarias y de trabajo de los pastores como un rito de paso. En este momento la espectacularidad representada por el vestuario se convierte en significativa, una suerte de cambio en el personaje, quien ha decidido abandonar la vida palaciega como cortesano para seguir lo que su corazón le indica para estar al lado de la pastora. De nuevo estamos ante un trastrocamiento de la naturaleza del individuo, una ruptura en el decoro, pero que ante los ojos de los espectadores resulta necesaria, pues el dios Amor ha mandado en el corazón del escudero y siguiendo su mandato ha sido capaz de dejar atrás sus modos cortesanos para aceptar los de la vida silvestre.

98

De esta manera, el aparato gestual representado por el pastor, Mingo, y por el escudero, nos revelan la capacidad de Juan del Encina por incorporar elementos espectaculares a la historia que resultan necesarios y significativos para el desarrollo de la acción dramática. El gesto y los movimientos, así como el vestuario, describen un cambio de identidad, una nueva forma de ver el mundo en donde los personajes aceptan, en nombre del amor, una alteración en el orden en como percibían su alrededor.

Esta égloga tendrá una continuación en la que intervienen los mismos personajes (*Égloga representada por las mismas personas*), en la que la partitura espectacular es compleja en varios niveles y ayuda a comprender la representación, así como la tesitura dramática que intenta proyectar Juan del Encina. El inicio de esta égloga está marcado por la entrada de dos personajes (el pastor y el escudero vestido de pastor) a la sala palaciega en donde se encuentran los duques, quienes, ahora sí, dejarán de funcionar como parte de una escenografía estática para constituirse en elementos propios de la obra, pues tendrán un papel fundamental al protagonizar un momento altamente representativo en la puesta en escena de esta obra. Pero vayamos al comienzo de la égloga:

Gil: ¡Ha, Mingo! ¿Quedaste atrás?
 Passa, passa acá delante.
 Ahotas que no se espante
 como tú tu primo Bras.
 Asmo que tú pavor as.
 ¡Entra, no estés revellado!

Mingo: ¡Dome a Dios, que estoy asmado!
 No me mandes entrar más.

Gil: Esfinges de esforcejudo

adonde no es menester;
después, donde lo has de ser,
pásmate y tórnaste mudo.
Entra, entra, melenudo,
si quieres que no riñamos.
Mingo: En me ver ante mis amos
me turbo y me demudo.
Gil: ¿De qué te perturbas? Di
¡Si nunca medre tu greña!
Mingo: Dígote que de vergüeña
estoy ageno de mí.
Gil: ¿Qué estás ageno de ti?
Torna, torna en ti, Dios Praga.
Y pues espacio nos vaga,
desanémonos aquí.
(vv. 1-24)

Es curiosa la creación del espacio dramático de esta égloga que corre a cargo de los dos personajes. La irrupción que realizan en la sala palaciega Gil, nombre de pastor del escudero, y Mingo, siendo el segundo quien se acerca temeroso al lugar. Insistiendo Gil en que no ha de pasar nada, que no tenga temor de encontrarse ahí con los duques, quienes seguramente se encontrarían al centro del escenario observando toda la escena. Aquí conviene apuntar un par de cosas. Por un lado, la insistencia de Gil a Mingo por hacerlo entrar al lugar y señalarle que no pasará nada estaría acompañado de un conjunto de gestos que apelan al comportamiento del segundo, quien en voz del primero se nos caracteriza como anonadado y tembloroso al contemplar el lugar, incluso implora a Dios ante tal nerviosismo. Estamos ante la oposición de la frontera entre lo rústico y lo cortesano, ya que, como bien señala Gil, Mingo presume en la floresta de valiente y en la sala palaciega no es capaz de controlarse al verse tan cerca de los duques. Esta situación escénica adquiere tintes humorísticos cuando Gil le recrimina a Mingo de no entrar, pues de no ser así pasarán a la riña como si de personajes de entretenimiento se tratasen, incluso el término “melenudo” apuntala esta lectura, ya que el aspecto del pastor sin duda causaría risa en los espectadores que ven todo el movimiento emprendido por esta particular pareja. Por otro lado, con este aparato espectacular se recalca la principal temática de la égloga, la nueva conversión del antes escudero, ahora pastor, a su verdadera naturaleza cortesana y que ayudará a que los pastores hagan lo mismo; razón por la que los gestos y los

Teniendo el valor indispensable para irse acercando cada vez más al lugar en donde se encuentran los duques, Mingo pide consejo a Gil, quien como hombre cortesano le irá dictando la manera en la que debe postrarse delante de sus señores:

Mingo: Tú criástete en palacio.
Gil: Llega agora que ay espacio.
Mingo: Muy bien me has aconsejado.
Mas tengo mucho temor
de caer en muy gran falta,
que senorança tan alta
requiere muy gran valor.
Gil: No temas, pues lo mejor
es la buena voluntad.
Bien sabe su magestad
que eres un pobre pastor.
(vv. 62-70)

101

El espacio escénico se unirá en un solo punto, ya que, como se señala en este diálogo, delante de ellos se encuentran los duques, y Gil, avezado en cuestiones de palacio, indica a Mingo el momento de acercarse a sus señores, lo que nos sugiere la intervención de otros personajes (una suerte de actores de reparto) que interactúan con los duques, mientras a un lado del escenario se encuentra este par de pastores esperando pacientemente a que llegue su turno de acercarse; esto lo indica Gil cuando le señala a Mingo que debe tomar la iniciativa para postrarse delante de ellos. Después de coger valor ante la indicación de Gil, el pastor vacila un poco y pronuncia un parlamento en donde explica el temor que representa para él, ya no sólo aproximarse, sino no poder estar acorde con los gestos y maneras que se requieren para tal empresa. Ante esto, será de nuevo su compañero quien lo increpe y le enfatice que la voluntad necesaria para realizar una empresa se configura en el coraje que un cortesano debe mostrar antes sus señores, además de apelar sobre la magnanimidad del duque, quien apreciará el gesto del pastor sobre todo sabiendo la humildad que lo caracteriza.

El valor de Mingo asienta la virtud antes señalada por Gil y valeroso se decide presentar ante el duque:

Mingo ¡Bien dizes, juro a San Pego!
Espérame, Gil, un cacho,

y mira cuán sin empacho
a ver a mis amos llego
con muy chapado sossiego,
más que pastor nunca hu,
y aun quiçás que más que tú
que has ya sido palaciego.
(vv. 73-80)

102

Después de encomendarse nuevamente a un santo, el pastor hace gala de su coraje, incluso le pide a su compañero se quede lejos de la acción. Además, Mingo le hace ver que los pastores no sólo pueden sentir miedo, sino también valentía; en esta ocasión inspirada por el amor a los duques (amor de vasallaje), incluso increpando que su empresa puede superar a personas que han formado parte de la corte alguna vez, como el caso de Gil. Esta escena seguramente iría acompañada de una fuerte gestualidad, pues inicia el momento cumbre tanto temática como espectacular, siendo este último la conjunción de espacios escénicos en un mismo punto de ficción. Con esta estrategia dramática Juan del Encina proyecta su propuesta espacial y temporal de teatro, explotando de manera enfática la creación y convivencia de espacios de ficción con los escénicos, lo que nos habla de una concepción moderna en cuanto a la disposición espectacular de esta égloga. Después de esto, Mingo se dirige a los duques:

Mingo al duque y a la duquesa

Mingo: ¡Nuestro amo, que os salve Dios
Por muchos años y buenos!
¡Y a vos, nuestrama, no menos,
y juntos ambos a dos!
Miafé, vengo, juro años
a traeros de buen grado
el esquilmo del ganado
no tal qual merecéis vos.
Recibid la voluntad
tan buena y tanta, que sobra.
Los defetos de mi obra
Súplalos vuestra bondad.
Siempre, siempre me mandad,
que aquesto estoy deseando.

Mi simpleza perdonad
y a Dios, a Dios os quedad,
que me está Gil esesperando
Mingo a Gil
Pues ¿qué te parece, gil?
Deslinda tu parecer.
(vv. 81-98)

La interacción entre Mingo y los duques resulta esencial para comprender el funcionamiento del espacio escénico, ya que el pastor delante de ellos y con una serie de gestos altamente cortesés, seguramente besamanos señoriales, primero al duque y después a la duquesa, acción que representa la prueba de vasallaje, manifestándose el pastor como siervo de los señores. También les ofrece una dádiva, fruto de su trabajo en el campo, disculpándose antes de ello por los defectos que su producto presenta. Estamos ante un ritual de vasallaje en el que Mingo se establece como el siervo más humilde, pero a la vez el más amoroso para sus señores. Al final, regresando la mirada a Gil, que se encuentra a un costado y ha presenciado toda la escena, le pide su parecer sobre la ‘teatralidad’ por él ejecutada, lo que convertiría a este pastor en un buen cortesano al haber hecho la partitura gestual necesaria y codificada que se solicita en ese lugar del palacio.

103

En esta escena comenzamos a ver una reflexión metateatral al hacerse una breve reflexión sobre la actuación que un pastor-cortesano debe realizar en la sala de palacio para parecer uno más de los integrantes de ese lugar; además, como se nos había avisado en la acotación inicial de la obra, este pastor representa a Juan del Encina, quien regala su obra a los duques como un regalo a sus señores, quienes al final lo acogen dentro de su ámbito cortesano. Pero esta función metateatral en la égloga no queda ahí, ya que más adelante, al sumarse al repertorio escénico las esposas de cada pastor, Pascuala de Gil y Menga de Mingo, se hace referencia a la actuación anterior de una égloga que antecede a ésta:

Mingo: Aquí hago despedida,
que, ¡juría a Dios!, en mi vida
no me vean más trobar
en veras ni para burlar.
Quánto más para Pascuala.
que en esta mesma sala
por ti me quiso dexar.
(vv. 131-137)

Si bien se hace referencia a una escena de la égloga anterior, también se resalta el hecho de que Mingo, de propia voz, promete ya no más burlar, como lo hacía con Pascuala al solicitarla de amores, sino dedicar su voz, canciones y actuación en todo momento a los duques, asumiendo su papel de representante de una corte, con lo cual debe ser cuidadoso de ahora en adelante, ya que representará el sistema de valores ahí configurado.

En esta égloga hemos podido ver cómo el aparato espectacular ha ido más allá que ninguna obra anterior. Gracias a la partitura espectacular con la que Juan del Encina configura esta pieza se puede recrear un ambiente totalmente artificial, en el sentido de construcción gestual propio de la corte, en donde el pastor rústico pasará a formar parte de las personas que se encuentran cercanas a los duques. Hablamos, entonces, de una yuxtaposición de espacios de ficción y escénicos que tienen como único fin resaltar el aspecto lúdico y festivo, además del sistema de codificación, de la corte, ya que será ese lugar el principal medio de transmisión y difusión de la obra dramática del dramaturgo salmantino.

CONCLUSIÓN

Una revisión de la partitura espectacular de las églogas profanas escritas durante la primera etapa de producción dramática de Juan del Encina nos demuestra el grado de modernidad que tiene la configuración del espacio de ficción y escénico, además del apoyo que la gestualidad y el movimiento de los actores en escena realizan para ello. Las primeras églogas, si bien aún adscritas a las festividades del calendario litúrgico (Semana Santa, Navidad, etc.), sirven de pretexto para el desarrollo de la ficción y se van independizando en cuanto al plano espectacular, lo que hace de este teatro algo más artificioso y plagado de estrategias dramáticas que ayudan a un desarrollo escénico complejo y rico en matices.

La entrada del personaje marcará el inicio de un espacio de ficción representado en el escenario, y gracias a la gestualidad doliente, por ejemplo, el pastor que sufría la partida del duque a la guerra con Francia, o llevado a su límite con el pastor que dejará su partitura gestual rústica para integrarse propiamente a la corte de sus señores. Los gestos, como este último ejemplo, permitirán desarrollar una concepción del espacio distinto tanto en el espectador como en quienes se ven involucrados en la representación en la que la ruptura de frontera se enfatiza para explorar nuevas maneras de crear la escena. Ante esto es importante la función dramática que adquieren los duques en todo

momento, pues en algunas églogas su función pareciera consistir en formar parte de la escenografía, un accesorio más de la sala de palacio, pues si bien se menciona su presencia mediante una acotación, se mantendrán como parte del escenario de manera estática; situación que cambiará cuando participen de manera activa durante la representación irrumpiendo, gracias a la intervención de un pastor, en el escenario.

De acuerdo con estos mecanismos dramáticos, principalmente gracias a la palabra, se puede crear un espacio de ficción, que apoyado en la gestualidad de los personajes nos habla de una concepción escénica un tanto alejada de las convenciones establecidas en la época, pero que parte de éstas para manifestar una nueva manera de hacer teatro. El dramaturgo salmantino y su concepción de texto espectacular influirán, gracias a estas estrategias, en otros géneros literarios como la novela (ficción sentimental y de caballerías) y el cancionero, siendo este último el primer ensayo que le permitió establecer una visión distinta de lo escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro*, ed. de Alberto del Río, Barcelona: Crítica, 2001.
- ENCINA, JUAN DEL, *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1991.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes”, *Cuadernos AISPI*, 5, 2015, 147-170.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (coords.), *Edad de Oro Cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Cambridge: Asociación Internacional del Siglo de Oro, 2006, 61-75.
- HERMENEGILDO, ALFREDO, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “‘A las manos he la porra’: violencia escénica en el Auto del repelón de Juan del Encina”, en *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla: Renacimiento, 2016, 87-103.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “Una égloga ‘Fecha al itálico modo’: la puesta en escena de Cristino y Febea”, en Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde (eds.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, 637-645.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, SARA, “Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33, 2015, 235-249.

Teatro medieval, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 2009.

UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid-Murcia: Cátedra-Universidad de Murcia, 1998.