

## ACOTACIONES A LAS ÉGLOGAS DE JUAN DEL ENCINA

### 1. Algunas premisas

Desde un punto de vista semiológico, el objeto teórico del arte teatral reside en la individualización de su funcionamiento como fenómeno de significación y de comunicación. Ya en 1963 R. Barthes<sup>1</sup> hablaba del teatro como “una especie de máquina cibernética” que emite mensajes simultáneamente y que, por lo tanto, “constituye un objeto semiológico privilegiado”. Resulta claro, pues, que, cuando hablamos de teatro, nos estamos refiriendo a un objeto sincrético y multidimensional en el que participan un conjunto de lenguajes heterogéneos, que se modifican cada vez, y cuyo funcionamiento no puede ser explicado sobre la base de un código único, sino en relación con la pluralidad de códigos que lo conforman. Si bien, el propósito de nuestro trabajo no es estrictamente semiológico, no podemos perder de vista los aspectos arriba mencionados.

Las acotaciones a las *Eglogas* de Encina, que nos proponemos aquí, no pueden soslayar un dato inicial: la polifacética personalidad del autor, que desarrolla su actividad musical y literaria en un momento clave en la evolución del arte teatral. A fines del siglo XV y comienzos del XVI, el teatro es un organismo múltiple y heterogéneo que se realiza a través de la expresión de la complejidad cultural que lo constituye y de la cual a su vez es transmisor. No podemos, por lo tanto, prescindir, cuando nos disponemos a estudiar un texto o un autor dramático, de la complejidad de códigos y lenguajes, co-textos y contextos que conforman al arte teatral.

Por otra parte, teniendo en cuenta que toda manifestación artística nace en un contexto histórico-social, cualquier reflexión que hagamos referida al campo de la literatura (y en nuestro caso al teatro), como lo indica André Rochon<sup>2</sup> implica otra reflexión, inevitable por cierto y más amplia, sobre la cultura, o niveles de cultura, en la que el artista actúa.

El teatro, por su misma naturaleza constitutiva crea una fuerte unión entre las distintas formas de producción cultural que lo rigen. La cultura, concepto amplio, varía no sólo en función del contexto espacio-temporal sino también, y fundamentalmente, respecto de la división jerárquica de la estructura social. En la época en cuestión – y no sólo, nos encontramos, por una parte, frente a una cultura de la clase dirigente, nobleza, burguesía y clero; por la otra la cultura de la clase subordinada. O, como diría Burke<sup>3</sup>, una cultura oficial y una popular, términos imposibles de soslayar en la obra de Encina.

El carácter aristocrático, d'élite – frecuentemente subrayado por los historiadores – de la cultura humanista y renacentista caracteriza de forma determinante la producción

---

<sup>1</sup> “Letteratura e significazione”, en *Saggi critici*, Einaudi, Torino, 1966, pp. 343–344.

<sup>2</sup> André Rochon, *Letteratura e società nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1982.

<sup>3</sup> *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano, 1980.

artística de la época. Sin embargo una fuerte vertiente literario-dramática toma inspiración en aquellas fuentes que se refieren al mundo de lo 'popular'. La obra dramática de Juan del Encina echa sus raíces en la tradición litúrgica medieval, cargada de elementos populares, pero, a su vez, utiliza, en sus últimas *Eglogas*, la fuerte presencia del fundamento clásico, para renovar e introducir elementos nuevos en el arte dramático castellano.

Carlo Ginzburg en el libro *Il formaggio e i vermi – Il cosmo di un mugnaio del '500*<sup>4</sup>, plantea una problemática que se revela siempre actual cuando se trata de definir lo que se entiende por 'popular', o más bien, cultura popular. En el análisis, en el que surge claramente la ambigüedad del concepto, el autor individualiza algunos puntos principales al respecto y que se refieren a una consideración, a nuestro parecer, fundamental para el estudio del teatro español renacentista: la complementariedad o coparticipación de los elementos culturales pertenecientes, sea al ámbito de lo popular, sea al de lo oficial. Ginzburg, haciendo una consideración sobre la obra de Bajtín acerca de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, considera que existe una «Dicotomía cultural, (...) pero también circularidad, influjo recíproco, particularmente intenso en la primera mitad del siglo XVI, entre la cultura subalterna y la cultura hegemónica»<sup>5</sup>. Bajtín, por otra parte, en *La obra de Rabelais y la cultura popular*<sup>6</sup> nos habla del mundo al revés, es decir de aquellos momentos festivos o carnavalescos de la época medieval y renacentista, como momentos de rebelión frente al orden preconstituido. Se trata de la puesta en práctica de un mecanismo en el que la clase popular utiliza aquellos medios que conforman su propia cultura como un instrumento de protesta y rechazo de la sumisión. Por otra parte, la clase dominante usa la cultura para mantener y consolidar el poder. Es conocido que el espectáculo fue un «*istrumentum regni*» en la época de un papa como León X. Su predecesor, Julio II (1503–1513), y el mismo León X convergen en la idea de una política cultural basada sobre la voluntad de utilizar instrumentalmente la cultura en todas sus formas. Las programaciones culturales bien detalladas que de estos pontificados conservamos son un buen ejemplo. La cultura en general y el espectáculo en particular, constituyen un medio de propaganda celebrativa y persuasiva. Por otra parte, según lo apunta A. Fontana en *La scena*<sup>7</sup>, las actividades espectaculares producidas por Lorenzo de Medici, padre de León X, en las que se fundían los elementos más heterogéneos, estaban pensadas en función de la creación de un «nuevo espacio lúdico» que actuase como «mediador imaginario entre pueblo y gobernantes». Se trataba de «un espacio privilegiado» en el que se articulaba «una nueva relación entre el Siervo y el Patrón».

Los conceptos de función, norma y valor estéticos<sup>8</sup> son claramente individualizables en la obra dramática cortés de comienzos del siglo XVI. La producción cultural es, por lo tanto, un instrumento de poder en mano a la clase dominante y, como tal, impone parámetros estéticos que se convierten en dominantes y determinan la función de la obra

---

<sup>4</sup> Biblioteca Einaudi, Torino, 1976.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. xv.

<sup>6</sup> utilizo la trd. italiana, Einaudi, Torino, 1979, tercera edición.

<sup>7</sup> en *Storia d'Italia I*, pp. 830–831.

<sup>8</sup> Jan Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1973.

de arte. Conviene, de todos modos, subrayar que no se trata de antagonismo entre dos culturas, sino más bien de «complementariedad dialéctica»<sup>9</sup> o, como indica Burke, de participación en una misma cultura.<sup>10</sup> Para este historiador, entre 1500 y 1800, se produce una represión generalizada de la cultura popular. La Contrarreforma es, según Burke, una de las mayores responsables de 'la muerte de la cultura popular'. Sin embargo, a comienzos del siglo XVI, todavía ambas culturas, la popular y la oficial comparten y participan de una misma cultura. Y efectivamente si analizamos el texto de Gregorovius Ferdinand sobre la vida espectacular en la Roma de León X, nos podemos dar cuenta de la heterogeneidad de los elementos culturales presentes en la vida teatral de esta época. «Podríamos dibujar un cuadro muy colorido si pudiéramos trasladar al papel un año de vida en la Roma de los tiempos de León X, dedicando nuestra atención a aquella serie ininterrumpida de fiestas tristemente compuestas de elementos cristianos y paganos: mascaradas carnalescas, antiguas representaciones místicas, historias romanas representadas con magníficos escenarios, y, por otra parte, procesiones y lujosas fiestas religiosas, representaciones de la pasión en el Coliseo, declamaciones clásicas en el Campidoglio y otras fiestas y discursos para el aniversario de la fundación de Roma. Todos los días había cabalgatas de cardenales, entradas de embajadores y príncipes con numerosas comitivas como ejércitos, y cortejos papales, cuando León salía de caza a Magliana, a Palo, a Viterbo, con el halcón en la mano, perros lo seguían y bultos pesados y filas de criados y el séquito de los cardenales y de los oradores extranjeros y el alegre enjambre de poetas de Roma y una caterva de barones y príncipes...»<sup>11</sup>

Por otra parte, el arte teatral renacentista español se presenta como un inmenso receptáculo en el que confluyen elementos múltiples y diversificados que ya en el mismo texto dramático podemos individualizar. Juan del Encina escribe églogas cuyos personajes, como indica Hermenegildo<sup>12</sup> «son una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnalesca». Por otra parte, Torres Naharro en sus introitos da vida, igualmente, a la tradición bufonesca medieval de raíces claramente populares. Y elementos similares podemos encontrar también en la obra de Lucas Fernández y Gil Vicente. A su vez, es un hecho ya consolidado que el teatro, en estos años de transición hacia el mundo moderno, es parte integrante de un conjunto cultural más amplio y complejo en el que el espectáculo, como tal, se convierte en el objeto fundamental de análisis.

Esta breve reflexión introductoria, que se refiere a ámbitos disciplinarios no propia ni necesariamente literarios, puede resultar, aparentemente, marginal al tema en cuestión: es decir, al análisis, prevalentemente literario, de la obra dramática de Juan del Encina. Sin embargo, todo estudio que quiera comprender a fondo – dentro de los límites que los instrumentos metodológicos nos lo permiten – el fenómeno teatral renacentista no debería prescindir de las herramientas ofrecidas por otras disciplinas que, como lo quiere la sociología de la literatura, pueden extender los núcleos de interpretación literarios.

<sup>9</sup> Obra cit., p. 67.

<sup>10</sup> Obra cit., p. 277.

<sup>11</sup> Cito de Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma, 1983, pp. 380-381, trad. de A. C. Prenz.

<sup>12</sup> *Teatro Renacentista*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 37.

## 2. Acotaciones a las *Eglogas*

Juan del Encina, se presenta ante nuestros ojos con aquellas características múltiples que denotan a un intelectual renacentista. Como todo hombre de letras de la época conocía bien el latín. Hizo la traducción de las *Bucólicas* de Virgilio, obra dedicada a los Reyes Católicos, cultivó la lírica culta y popular, sobre todo en la producción dramática y escribió un tratado de *ars poetica* intitulado *Arte de poesía castellana* que encabeza su *Cancionero*.

Poeta, dramaturgo y músico<sup>13</sup>, ejerció su labor intelectual en relación con el mundo cortesano, desarrollando su actividad en el ámbito del espectáculo. El palacio del duque de Alba, primero, y la corte romana después fueron el ámbito de su producción artística dentro del cual respetó los códigos de composición literaria y musical vigentes en la época.

El espacio cultural salmantino leonés y, más tarde, el de la cortes romanas, progresivamente estaban abandonando las costumbres teatrales dominantes en la época medieval para acercarse más bien a aquellas que se introdujeron en el Renacimiento y que llevaron consigo el concepto de teatro moderno. Con Encina y, en su época, se dan los primeros pasos hacia la creación de aquellos conceptos nuevos que estructuran la nueva fisonomía del arte teatral y que, en la práctica, se traducen en la aparición de la figura del director de la escena, de la profesionalización del actor, de la creación del espacio de la representación, el desarrollo de la escenografía y el surgimiento de un nuevo tipo de público. En la misma obra de nuestro autor vemos la transformación de la literatura dramática castellana de lo que fuera la tradición anterior medieval a lo que será en el pleno Renacimiento y más tarde en el Barroco.

Las églogas de Encina provienen de diferentes fuentes de inspiración y, en consecuencia, se refieren a temas y ámbitos que permiten establecer algunas diferencias. Así, podemos mencionar las que se inspiran en las ceremonias litúrgicas dramatizadas, de raigambre medieval, compuestas para ser representadas en ocasión de la Navidad, como la *Egloga representada en la noche de la Natividad* y *Egloga representada en la misma noche de Natividad* (églogas 1, 2), o para los ciclos litúrgicos de la Pasión y la Resurrección, la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* y *Representación de la santísima Resurrección de Cristo* (églogas 3, 4). Tema y ámbito distinto proponen las relacionadas con el mundo profano, como es el caso de la *Egloga representada en la*

<sup>13</sup> Nació en Salamanca (1469–1530) y estudió en la universidad de dicha ciudad con Nebrija. Vivió entre España e Italia, trabajando al servicio de la corte pontificia y recibiendo favores de la misma. En Roma, efectivamente, lo encontramos en varias oportunidades y durante largos períodos. Al finalizar el siglo XV se encuentra introducido en la corte de Alejandro VI, el papa español Rodrigo Borja (1492–1503), que llama a nuestro autor “continus comensalis noster”. Permanecerá en la ciudad eterna hasta el 1510, año en el que Julio II, sucesor de Alejandro VI, le otorga la dignidad de arcediano de la Catedral de Málaga. Lo encontramos nuevamente en Roma en el año 1513, desarrollando, por cierto, su actividad dramática en la casa del cardinal Arborea. Después de una breve estadía en Málaga, en el mismo 1513, lo encontramos, una vez más, en la corte pontificia de papa León X, supuestamente como músico. Hasta el 1521 permanecerá en Roma con algunos intervalos de viajes a España y un viaje a Jerusalén, después de ordenarse, tardíamente, sacerdote. Los últimos años de su vida transcurren en León como prior de la Catedral donde permanece hasta su muerte. En realidad, el contacto de Encina con la vida romana es constante. Si hubo interrupciones, fueron debidas a cargos y beneficios en su patria, pero que nuestro autor no cumplió con extrema diligencia.

*noche postrera de Carnal* (égloga 5), en la que los pastores lloran la ausencia del señor o la fiesta carnavalesca de la *Egloga representada la misma noche de Antruejo* (égloga 6). Por último, las que nos narran episodios de la vida pastoril *Egloga representada en requesta de unos amores* y *Egloga de Mingo, Gil y Pascuala* (églogas 7 y 8). Nos queda por mencionar el *Auto del repelón* (núm 13), la burla de unos estudiantes a unos aldeanos, la *Egloga de las grandes lluvias*, también compuesta para la Navidad (égloga 9), la *Representación ante el príncipe don Juan* (égloga 10) y las tres églogas consideradas de producción romana, *Egloga de Cristino y Febea*, *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y la *Egloga de Plácida y Victoriano* (églogas 11, 12, 14), en las que la crítica ha individualizado una transformación y/o evolución de la producción dramática de Encina con la conjunción de elementos de tradición clásica pastoril y de influjo italiano humanista.

El pastor rústico es uno de los personajes más presentes en las églogas de Juan del Encina. La incorporación de escenas rústico-cómicas en el teatro español es de larga tradición. Esta forma de entreacto presente en las piezas dramáticas tenían la función de divertir al espectador con momentos de payasadas, burlas, chistes picantes tendientes muchas veces a hacer críticas incisivas sobre el entorno social. El objetivo último era el de distraer a los señores cortesanos de la narración principal y crear un momento de hilaridad. Esta forma de comicidad de origen ya clásico greco-romano, que llega hasta el teatro del siglo XVI a través también de las prácticas teatrales medievales, está claramente presente en la obra de Encina. Pilade Mazzei, que se ha ocupado de individualizar los posibles parentescos entre el teatro de Encina y el teatro popular italiano, al hacer la presentación de las *Eglogas*, utiliza, sin distinción alguna, la palabra ‘farsa’ y ‘égloga’ para referirse a la obra dramática de nuestro autor<sup>14</sup>. Efectivamente, la comicidad presente en las églogas de Encina, como así mismo el efecto buscado por el autor, tiene una relación muy estrecha con el género de la farsa, en el cual el blanco de la risa del público es siempre el pueblo con sus bufonadas, absurdidades y miserias. Sabemos que la palabra *farsa* significaba, etimológicamente, un alimento que se utilizaba para rellenar la carne. Se trataba, por lo tanto, de un condimento, que traspuesto en términos teatrales representaba un elemento extraño, – un entreacto –, a la obra dramática representada. Se utilizaba para ‘condimentar’, complementar una representación que generalmente pertenecía a un género alto. La farsa tenía siempre un carácter bufonesco, grotesco y poco refinado y su comicidad se concentraba en la provocación de una risa auténticamente popular. Su carácter cómico-corporal, arraigado en los aspectos materiales de la existencia, en la realidad social, la alejan de todo contacto con la espiritualidad. Si seguimos la interpretación que hace Bajtín de la cultura cómica popular en la que el elemento material y corpóreo adquieren un significado positivo e universal, nos damos cuenta del carácter de ruptura y subversivo de este tipo de comicidad en la que no existen límites represivos para expresarse en contra de los poderes morales o políticos, los tabúes sexuales, en una palabra, en contra del orden preconstituido. Todo lo que se refiere a lo “bajo” corporal, significa fertilidad, nacimiento, crecimiento en oposición a lo que es considerado

<sup>14</sup> Ver Pilade Mazzei, *contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Tipografía Amedei, Lucca, 1922.

como alto, espiritual, ideal y abstracto. Y como tal, es muy interesante tener en cuenta este aspecto en el caso de nuestro autor, que se mueve dentro del ambiente idealizante neoplatónico renacentista.

Mazzei deduce – supone – que Encina ha conocido la farsa que se produce en la ciudad de Siena, ‘la farsa senese’, de finales del siglo XV comienzos del siglo XVI y que de alguna manera exista un parentesco entre las églogas de Encina y este tipo de composiciones toscanas. Resulta relativamente difícil demostrar este tipo de relación por una simple falta de correspondencia entre las fechas de composición de estas farsas y la misma presencia de nuestro autor en la península itálica. Sin embargo no es de excluir semejante comparación si se tiene en cuenta el código cómico dramático utilizado por Encina que, sin duda alguna, utiliza un mismo lenguaje cómico popular de origen clásico-medieval ya presente, en mayor o menor medida, en las literaturas nacionales de lenguas neorromances; es decir, la presencia a nivel de superficie de componentes, procedimientos que, de algún modo, revelaban, a nivel profundo, la presencia de modelos cercanos o, en el mejor de los casos, comunes.

Si tomamos en cuenta la égloga número 6, *Egloga representada la mesma noche de Antruejo*, en la que el núcleo central de la narración son la glotonería y el buen beber de los pastores en presencia del duque y la duquesa nos damos cuenta de que la comicidad del texto se encuentra depositada en la exaltación del tema de los instintos básicos, animales, del ser humano<sup>15</sup>. La comicidad rústica, en línea general, se basa sobre la tontería o ignorancia del pastor. El autor tiende a ridiculizar al personaje creando un procedi-

<sup>15</sup> Juan del Encina, *Teatro completo*, ed. M. A., Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998, p. 152, vv. 5–30.

- BENEITO: Aún somera  
tengo mi gorgomillera.
- BRAS: ¡Hideputa! ¡Quién pudiera  
comer más!
- BENEITO: Siéntate, siétate, Bras,  
come un bocado siquiera.
- BRAS: No me cumpre, juro a mí.  
Ya comí tanto, que ya estoy tan ancho  
que se me rehincha el pancho.
- BENEITO: Siéntati.
- BRAS: Pues me acusas, héme aquí.  
¿Qué tienes de comer? Di.
- BENEITO: Buen tocino  
y aqueste barril con vino  
del mejor que nunca vi.
- BRAS: Pues daca, daca, comamos  
y bevamos.  
Muera gata y muera harta.  
Aparta, Beneito, aparta,  
que quepamo  
por qué bien nos entendamos.
- BENEITO: Estiéndete, Bras, y hayamos  
gran solaz  
oy, qu'es San Gorgomellaz  
que assí hazen nuestros amos.

miento en el que adquiere gran importancia lo fisiológico. Se trata de un tipo de personaje incapaz de acceder al mundo de lo espiritual. Y en lo fisiológico entran, no sólo las referencias a alusiones de las partes bajas del cuerpo, sino también a aspectos referidos a la glotonería, al comer grosero, al beber mucho etc.

Ya hemos aludido al significado etimológico de farsa, ligado a la comida. Por su parte Noël Salomon<sup>16</sup> llama la atención sobre el hecho de que Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes a la lengua castellana*, con respecto al juego verbal de la palabra bucólica mencionará «Bucólica, por lo que toca a comer, por lo que tiene de boca...». Con el significado de “comida”, por deformación del sentido, el término reaparecerá en el *Guzmán de Alfarache*, como lo documenta Corominas.

El prototipo del campesino glotón y bebedor aparece frecuentemente en el teatro de Encina. En el villancico final aparece la trasposición del versículo de Isaías en forma risible. «Comamos y bebamos/ que mañana moriremos» (Isaías, XXI, 13). Encina: «Oy comamos y bevamos/ y cantemos y holguemos, que mañana ayunaremos» (versos 201–205). La trasposición paródica del último verbo del versículo no es gratuita y sí, por el contrario, aparece cargada de connotaciones, no sólo por el efecto cómico que produce a nivel de espectáculo, sino también por la fuerte carga semántica que el verbo “ayunar” adquiere frente a “morir”.

Esta contraposición entre espíritu y cuerpo o, metafóricamente entre “parte alta del cuerpo” y “parte baja” – que encuentra su homología también en las expresiones “cultura oficial” y “cultura popular” – reaparecen, así mismo, cuando el tema y el elemento de burla es el amor. En contraposición con el amor cortés, el amor vivido por la sociedad aristocrática, el amor pastoril aparece ridiculizado. Opuestamente al amor refinado e idealizado, neoplatónico del siglo XVI, exclusivo de las almas nobles, los pastores encinianos, (ver églogas 7 y 8) tienen una noción primitiva del amor que, naturalmente, provoca hilaridad.

En la égloga de *Pascuala, Mingo y un escudero representada en requesta de unos amores* en la que se encuentran enfrentados un noble y un pastor, el sujeto que provoca la comicidad es, obviamente, el pastor. El escudero interrumpe los galanteos del pastor Mingo a Pascuala y se burla de sus pretensiones amorosas. Lo denigra demostrando su desprecio y la pastora termina por elegir al escudero<sup>17</sup>. La contraposición entre ambos personajes revela una clara diferenciación cultural e ideológica. Sin embargo, es interesante observar en este paso – cuyo ángulo de visión es el cortesano – la diferencia en el lenguaje utilizado por ambos. Mientras el pastor, al defender sus pretensiones al amor de

<sup>16</sup> *Lo villano en el teatro del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 1985, p. 28.

<sup>17</sup> *Obra cit.*, pp. 163–164, vv. 63–78; p. 165, vv.113–115; p. 167, vv. 161–164.

ESCUADERO    Vete comigo, carilla.  
                  Dexa,dexa esse pastor.  
                  Déxalo, que Dios te vala.  
                  No te pene su penar,  
                  que no te sabe tratar  
                  según requiere tu gala.

la pastora emplea un lenguaje bastante descriptivo de la situación, el escudero apela a insultos y escarnios a partir de una condición preconstituida de poder. Es como si el peso retórico – no el significado – de las palabras se hubiera intercambiado, casi un caso en que la retórica desmiente el mensaje. En la égloga de *Mingo, Gil y Pascuala*, casi continuación de la primera, el escudero Gil convence a Pascuala de que abandonen la vida rústica para volver al palacio. Mingo, como mencionamos anteriormente, quiere también entrar en el palacio, seguido por su mujer Menga. No obstante los esfuerzos de estos rústicos por modificar sus costumbres y sus gestos, quedan anclados en el ámbito de lo ridículo, mientras que el escudero vuelve a su origen, el palacio. Existe una forma de determinismo social, que se presenta como una fatalidad ligada al sistema, en el que es imposible romper la estructura existente. Los que tienen que provocar la risa pertenecen siempre al mundo de los criados. Los personajes altos, damas y señores enamorados, tienen vivencias sólo concedidas a la clase social de pertenencia. Como sucede en la *Celestina*, el mundo del burdel es claramente de connotación popular; sin embargo, el mundo dominante recurre a este último para resolver su cuestión amorosa. Lo popular, en cuanto distinto, bajo, inferior es objeto de comicidad y sólo como tal puede entrar al palacio. Los dos mundos, el alto y el bajo, sobre todo a partir de sus falencias, vitales el primero, sociales el segundo, entran en un necesario contacto, a través de relaciones cuya íntima complejidad no siempre resulta clara.

Burke considera que la cultura oficial y la cultura popular comparten y participan de una misma cultura. Ginsburg, por otra parte habla de circularidad, de influjo recíproco. Sin embargo, no obstante los contactos entre las culturas, es evidente que la clase dominante es la que determina los modos de aceptación o consideración de la otra clase. «El villano ‘bobo’ es divertido por su pesadez de pensamiento, la falta de urbanidad, la ineptitud para los refinamientos de la vida intelectual o sentimental, su apego terco a la tierra. Así nada ilustra mejor lo cómico villano sino el significado de este vocablo “rústico”»<sup>18</sup>.

La comicidad propia de Encina está, además, ligada a la contigüidad espacial en la que se realiza la representación. Nos referimos al desajuste cultural entre personaje y

---

MINGO	Estáte queda , Pascuala, no te engañe este traidor, palaciego, burlador, que ha burlado otra zagala.
ESCUADERO;	Hideputa, avillanado grossero, lanudo, brusco (...)
ESCUADERO	Dime, pastor, por tu fe, ¿qu’ es lo que tú le darás o con qué la servirás? (...) Calla, calla, que es grossero todo quanto tú le das. Yo le daré más y más porque más que tú la quiero.

<sup>18</sup> Obra cit. p. 54.



espacio, desajuste que, por lo demás, se presenta como uno de los atributos fundamentales de lo cómico; en nuestro caso, el hecho de situar un pastor en la corte. Es también el caso de la égloga de *Mingo, Gil y Pascuala* en la que el escudero Gil, que por amor se había hecho pastor, vuelve al palacio llevando consigo a Mingo. Frente a los señores Mingo se turba, titubea en el discurso, se persigna hasta que Gil lo introduce frente al duque y la duquesa obligándolo<sup>19</sup>. Lo mismo sucede en el comienzo del *Auto del repelón*, cuando dos aldeanos irrumpen en un salón después de que unos estudiantes se han burlado de ellos. El efecto cómico existe desde el momento en que el contexto se convierte en inadecuado para el personaje. El significado está, pues, en la ridiculización social del personaje. El público refinado es el que crea el contraste cómico.

El *Auto del repelón*, como hemos dicho, representa la burla de un grupo de estudiantes contra dos aldeanos que habían ido al mercado. Allí fueron maltratados tanto que debieron abandonar sus bienes en el mercado y escapar. La escena, observada a través del tiempo, puede ofrecer, no sólo la lectura cómica, a partir de un preconstituido cultural y literario, situado en un tiempo histórico preciso. Desde otra óptica, distinta a la del cortesano, la escena adquiere un sentido casi trágico. Estos desventurados no sólo, por efecto de una broma, han perdido sus productos y sus burros, sino que uno de ellos, si no recupera el burro, deberá pagárselo al amo y esto significa perder la ganancia de un año. Lo que aquí relevamos es el punto de vista de la percepción de la historia que, seguramente, no es la de los rústicos, sino la del cortesano, el cual se desinteresa del sentido trágico de la burla. Toda comicidad esconde siempre, pero a su vez revela, una parte de la realidad que generalmente no debe ser contada. El sentido del tema se reduce al del villano que baja a la ciudad y es objeto de burlas. Digamos, por otro lado, que este escamoteo de un aspecto o de un ángulo de visión de la realidad se convierte en un elemento que entra a formar parte de una vertiente de lo cómico.

Lo cómico-grotesco destruye, todas la categorías de orientación en el mundo: el orden natural, la categoría de objeto, el concepto de personalidad, el orden histórico, la coherencia lingüística, las leyes físicas, y las estéticas. P. Pavis, en su diccionario teatral, considera que todo lo que es grotesco está intrínsecamente asociado a lo tragicómico. Se trata de una práctica que mantiene un equilibrio inestable entre lo cómico y lo trágico, dado que todo género presupone su contrario sin tener en consideración cuanto lo llevará a su actitud definitiva.

El aspecto 'sociológico' de la comicidad campesina se desarrolla en dos planos: por una parte el personaje ridiculizado que adquiere significado por el contexto en el que está actuando; por la otra, la relación de mecenazgo en la que se encuentra el poeta con el

---

<sup>19</sup> Obra cit. p. 172, vv. 13-20.

GIL	Entra, entra, melenudo, si quieres que no riñamos.
MINGO	En me ver ante mis amos me perturbo y me demudo.
GIL	¿De qué te perturbas, di? ¡Sí nunca medre tu greña!
MINGO	Dígote que de vergueña estoy ageno de mí.

señor aristocrático. Juan del Encina siempre utiliza la boca de su personaje para alabar al señor y a su vez pedir subsidios. En la égloga *De las grandes lluvias* (núm 9) detrás de la comicidad villana se esconde el poeta para disputarle a su rival, Lucas Fernández, los favores del mecenas por un puesto en la capilla. «De esa manera aflora, en el propio simbolismo elegido por Encina, el carácter de vasallaje de las relaciones sociales que, en un doble plano (poeta-mecenas; villano-señor) constituye una de las condiciones de la comicidad»<sup>20</sup>. Digamos, por nuestra parte, que, a menudo, es posible establecer una homología entre las relaciones de cuanto sucede en el interior de una obra y las relaciones entre el autor, en cuanto tal, y el mundo social circundante.

En las églogas 11, 12, 14, pertenecientes al período en el que el autor tiene un estrecho contacto con la corte romana, vemos la transformación que han vivido los personajes. Se abandona, en parte, al pastor rústico para introducir el análisis psicológico de los personajes. Estos se conceden momentos de auténtica interiorización y, a su vez, externalización de los sentimientos vividos frente a las insinuaciones del amor. El tema tratado, tan presente en la literatura renacentista, es el de la liberación del amor frente a las ataduras de la vida monástica y, en ellas, participamos de tres formas diferentes de tratar la teoría del amor. En la égloga de *Cristino y Febea*, en la que el autor presenta el conflicto entre la vida terrenal y el ascetismo, vemos el triunfo de la carne sobre el espíritu. En la égloga de *Fileno, Zambardo y Cardonio*, en la que J. P. Wickersham Crwford<sup>21</sup> ha estudiado la imitación directa del modelo italiano de la égloga de *Tirsi e Damone* de Antonio Tebaldeo, asistimos a la resolución trágica del amor entre los pastores y al suicidio como último recurso para sanar las penas de amor. La presencia de escenas con pastores rústicos funcionan en esta pieza como un contrapunto cómico a la acción principal. En la última égloga de *Plácida y Victoriano*, el tema es siempre de carácter amoroso y tendiente a complacer al público cortesano.

De este período y como dato concreto de sus vínculos romanos, recordamos que, en una carta del 11 de enero de 1513, Stazio Gadio, orador mantovano en el séquito del Joven Federico Gonzaga, nos informa que en la casa del cardenal d' Arborea fue representada una "comedia" de Juan del Encina y escribe: »Zovedì a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico (...) si redusse alle XXIII hore a casa dil cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia (...) Cenato adunque si redussero tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. Il predetto reverendissimo era sedendo tra il signor Federico, posto a man dritta, et lo ambassador di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti soagnoli: quella sala era tutta piena di gente, e piú de le due parte erano spagnoli, et piú putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettó al signor Federico (...)<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Noël Salomon, obra cit., p. 63.

<sup>21</sup> «The source of Juan del Encina's *Egloga de Fileno y Zambardo*», *Revue Hispanique*, 38 (1916), pp. 218-31; «Encina's *Egloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* and Antonio Tebaldeo's *Second Eclogue*», *Hispanoc Review*, 2 (1934), pp. 327-333.

<sup>22</sup> Cit. en: Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 363.

Hipotizan algunos estudiosos que se trataba de la *Egloga de Plácida y Victoriano*<sup>23</sup>, así como otros consideran que fue la *Representación sobre el poder del Amor*. Igualmente la tendencia es la de considerar que se tratara de la primera dado que el mismo autor nos presenta a su obra como una comedia y lo mismo hace el escritor de la carta citada.

El mismo autor define a esta égloga, de ambientación urbana, como comedia. En ella encontramos una mezcla de elementos literarios y teatrales muy diferentes entre sí. Los personajes son figuras mitológicas, como Venus y Mercurio, figuras pastoriles como Gil y Pascuala, y amantes cortesanos, como Plácida y Victoriano. El prólogo en boca de Gil es de carácter popular y recuerda los prólogos clásicos y los introitos naharraescos. Así mismo son de naturaleza cómica las escenas VI y X en las que el autor pone en práctica pequeños cuadros rústicos pastoriles. Encontramos, además, motivos celestinescos<sup>24</sup> y una parodia clara de la liturgia del oficio de los difuntos en la que se mezclan el texto latino de los *Salmos* con las expresiones profanas y quejas amorosas en la *Vigilia de la enamorada muerta*.

Plácida y Victoriano lamentan tener que estar alejados el uno del otro. Frente al dolor, Plácida se mata clavándose un puñal, lo mismo decide hacer Victoriano al encontrarla muerta. Sin embargo gracias a la intervención de Venus y Mercurio Plácida despierta y los amantes vuelven a reunirse felices.

P. Mazzei ha encontrado también en este caso similitudes con piezas de origen toscano: la farsa *Scanniccio* y la égloga *Cintia* en la que también aparecen personajes de la mitología clásica y resurrecciones milagrosas de los amantes. Dicho autor pone de relieve que, en las farsas senenses, cuando la acción se desarrolla fuera del ambiente rústico, el elemento villano, sin embargo, permanece, hecho que sucede, por ejemplo, en la égloga *Cintia* de Alticozzi, en la égloga *Vellera*<sup>25</sup> o en la *Pietà d'amore* en las que se introducen en la narración principal escenas de carácter rústico. En las farsas toscanas también eran frecuentes las parodias de los milagros de las sacras representaciones como así mismo las resurrecciones de los personajes gracias a las intervenciones de fuerzas sobre naturales.

<sup>23</sup> Juan de Valdés considera que se trata de *Plácida y Victoriano*, como así mismo Moratín cree que fue imprimida en Roma en el 1514. Por otra parte Carolina Michaëlis de Vasconcellos en «Nótulas sobre cantares e vilhancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina», RFE, 5 (1918) pp. 337-66, considera que se trata de la *Representación sobre el poder del Amor*. F. Wolf y M. Manédez Pelayo son de la opinión que se trata de la égloga ya citada en «Sobre Juan del Encina», La España Moderna, 7 (1895), pp. 91-98. Para mayor información al respecto ver, Introducción, en Juan del Encina, *Teatro Completo*, edición de Miguel Angel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1998, segunda edición, pp. 15-16.

<sup>24</sup> Se ha ocupado de estudiar este aspecto H. López Morales, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Encina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I congreso internacional sobre La Celestina*, Barcelona, 1977, pp. 315-23; P. Heugas, «Sur une scène censurée: Encina el *La Celestine*», en *Les Cultures ibériques en devenir: Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Fondation Singer-Polignac, París, 1979, pp. 397-403.

<sup>25</sup> Las similitudes que Mazzei encuentra entre las comedias de la producción romana de Encina y las piezas senenses son las siguientes: *Vellera, commedia pastorale e rusticale molto sentenziosa et copiosa di esempli et istorie poetiche, di Francesco Linaioli, senese, nuovamente posta in luce*, Biblioteca comunale, Siena; *I Diversi appetiti*, s.d.; *I Cinque Disperati* de Nicolo Alticozzi da Cortona.

Digamos, finalmente, que, si bien es verdad que en sus obras del período romano, Encina introduce elementos propios del mundo pagano-mitológico, es igualmente cierto que no abandona la originaria tradición rústico-cómica. Sensible a los cambios del mundo en que se mueve, Encina respeta y se adapta al gusto paganizante, sin perder de vista al destinatario y, con ello, su necesidad de complacer al público cortesano.

#### OPOMBE K *EKLOGAM* JUANA DEL ENCINE

Članek obravnava ekloge Juana del Encine v luči posameznih študij o satiričnosti v renesančni popularni kulturi (Bahtin, Burke, Rochon, Ginsburg). Avtorica predvsem izpostavlja posamezne značilnosti ključnega lika v dramskem delu omenjenega avtorja, se pravi satiričnega ljudskega junaka, robustnega pastirja. Juan del Encina sodi v vmesno obdobje, ko se gledališče spreminja in konceptualno prehaja v sodobno pojmovanje dramatike. Zato avtorjevi stiki z italijansko renesančno kulturo pomenijo bistvene novosti v njegovi dramatiki. Prav tako pa jo ustvarjalno bogatijo tudi ljudski elementi španskega srednjega veka.