

## DEL ESPACIO DRAMÁTICO AL ESPACIO LÍRICO: EL TEATRO DE JUAN DEL ENCINA

CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCEL

Universidad de Murcia

La obra teatral de Juan del Encina se presenta al lector actual llena de misterios y cuestiones complejas cuyo esclarecimiento ha suscitado en la crítica moderna diversas y muy encontradas opiniones. Una de las cuestiones que más problemas presenta es, sin duda, la naturaleza híbrida de sus textos, a medio camino entre una dimensión teatral y un fuerte lirismo que impregna dicha teatralidad y la subvierte en cierta manera<sup>1</sup>.

Un sector de la crítica actual ha señalado la vinculación de la obra teatral de Encina con la lírica de cancionero, cuya potencialidad dramática es evidente para cualquier lector atento<sup>2</sup> y ha intentado determinar la dramatización que dicha lírica de cancionero experimenta en su obra, señalando como clave de la misma la utilización del espacio y del tiempo:

“s’il est un aspect, par lequel ce théâtre se démarque de la poésie *cancioneril*, c’est bien l’utilisation du temps et de l’espace...”

---

1 No es Juan del Encina el único escritor teatral cuya obra fluctúa entre poesía y teatro (prácticamente todos los dramaturgos barrocos fueron también grandes poetas: Lope de Vega es el mejor ejemplo), pero la mayoría de los autores posteriores saben deslindar perfectamente entre lírica y dramática, no eliminando aquella, sino evitando que pudiera perjudicar la teatralidad de sus obras. Encina, tan al comienzo de nuestro teatro, no sabe (o mejor, no desea) establecer esos límites. GEORGE ULYSSÉ sugiere que la ambigüedad lírica del teatro de Encina, la longitud de algunos parlamentos, los diferentes niveles de estilo, difíciles de percibir en una representación, ocasionaron que *Plácida* y *Victoriano* no gustara a Federico Gonzaga en la representación de 1513 (“Juan del Encina et le théâtre italien de son époque” en *Juan del Encina et le théâtre au 15 siècle*. Actes de la Table Ronde Internationale. Université de Provence, 1987).

2 “Il y a dans la poésie *cancioneril* une extraordinaire potentialité dramatique:... Encina, poète de cour et musicien a forgé son théâtre profane avec les moyens en sa possession: son langage poétique” (BAPTISTE PELLEGRIN, Jeanne: “La dramatisation de la lyrique “*cancioneril*” dans le théâtre d’Encina” en *Juan del Encina et le théâtre au 15 siècle*, pág.57).

Plus qu'un décor, cet espace est un point d'ancrage dans une réalité, ou un environnement présenté come tel. Espace géographique (et social), espace temporel, correspondant en outre a la topique dramatique.

Ces annotations spatio-temporelles éloignent délibérément le theatre d'Encina de la poésie *cancioneril*, toujours et de façon insistante, hors de l'espace et hors du temps"<sup>3</sup>

Estas frases son muy atinadas teniendo en cuenta el punto de vista que adopta en su artículo la profesora Battesti; desde la perspectiva de la poesía lírica de cancionero, la obra teatral de Encina representa una fuerte dramatización de las formas líricas, evidente e incuestionable. Pero si la misma obra se analiza desde el punto de vista de lo teatral, pronto se pone de manifiesto los tratamientos líricos que el espacio y el tiempo reciben, herederos en su mayor parte de esa poesía de cancionero cuya potencialidad dramática Encina acentúa.

Otra fuente de la teatralidad de Juan del Encina podría ser *Las bucólicas* de Virgilio, que el dramaturgo español conocía sobradamente y tradujo completas<sup>4</sup>. Pero la teatralidad de las *Églogas* del mantuano es muy escasa, si existe, a pesar de la forma dialogada de muchas de ellas:

"Privilégiant le lyrisme, la musicalité du vers, la richesse poétique... les Bucoliques virgiliennes ne situent pas au premier rang les préoccupations scéniques qui inciteraient au contraire à mettre l'accent sur le natures du dialogue et des réactions, les péripéties, rebondissements et effets de surprise"<sup>5</sup>

Dejando, sin embargo, aparte las posibles fuentes de la dramaturgia de Encina, mi interés es analizar los distintos tipos de espacios que se perciben en su teatro y la vinculación que varios de ellos tienen con la literatura lírica.

La literatura lírica, expresada en los moldes literarios más variados (poesía, novela, teatro, cuento, incluso ensayo<sup>6</sup>), explora la subjetividad, procedimiento que parece exclusivamente reservado a la poesía, pero que puede percibirse en ciertas obras de otros géneros como elemento esencial de su creación. Esta tendencia a subjetivizar la literatura es característica inherente a buena parte de la producción literaria del siglo XX, pero también puede percibirse, como *eco anticipado*, en otras manifestaciones del pasado literario más o menos remoto.

En lo que concierne a Juan del Encina, que indudablemente presenta abundantes características típicas de este fenómeno, no conviene, sin embargo, engañarse. Escribe en un momento de nuestra historia literaria confuso, entre la indeterminación genérica de la Edad Media, que no se interesaba por deslindar géneros, y los atisbos de un Renacimiento mucho más

---

3 BATTISTI PELLEGRIN, JIANNI: Op. Cit., pág.63.(subrayados de la autora)

4 Las tradujo muy pintorescamente, adaptándolas a la situación sociopolítica española del momento al dedicarlas a los Reyes Católicos y a su hijo Juan, y eliminando supuestas escabrosidades.

5 UYSSI, GEORGI: "Juan del Encina et le théâtre italien de son époque" Op. cit, pág. 9. Leyendo atentamente las traducciones de Encina se percibe que éste, en lugar de potenciar su escasa dramaticidad, aumenta los tonos líricos de determinados pasajes. Así por ejemplo, metáforas espaciales subjetivas como "cercado de pensamiento" o "ándome toda la siesta / por mi duelo" de la *Égloga II* son añadidas por Encina para intensificar la angustia amorosa de Coridón.

6 Así lo aseguraba PEDRO SALINAS a propósito de la literatura del siglo XX ("El signo de la literatura española del siglo XX", en *Literatura española del siglo XX* Alianza Editorial, Madrid, 1985.)

atento a estas cuestiones. Además, se ocupa de crear un género literario, el teatro, con poca tradición en la Península, con unos modelos aún muy rudimentarios en Italia<sup>7</sup> y desde una experiencia esencialmente lírica, la fuerte influencia que sobre casi todas las manifestaciones literarias del momento ejercía la poesía de cancionero. Se diría que Juan del Encina estaba “predestinado” cultural y literariamente a hacer un teatro lírico “avant la lettre”.

Elemento esencial de la literatura lírica es, en primer lugar y como queda dicho, el **subjetivismo** que impregna todos los elementos de la obra. Relacionado con él destaca el uso del **monólogo interior** (organizado o no lógicamente), a veces formulado como confesiones o confidencias, donde existe en ocasiones uno o varios interlocutores pasivos, simples receptores de la confidencia reminiscente, que intenta aclarar o revivir el pasado del personaje<sup>8</sup>. En Juan del Encina encontramos un ejemplo precoz de este género confesional en la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, donde los dos últimos personajes son casi totalmente narratarios, tan pasivos que Zambardo se duerme ante las divagaciones retóricas del monólogo de Fileno, sustentado básicamente en reminiscencias de su amor fracasado<sup>9</sup>; Zambardo y Cardonio tienen la única función (no dramática sino estética, para eliminar excesos retóricos) de hacer progresar el monólogo con frases como “Comiença, Fileno, prosigue adelante, / que por invocar tu mal no mejora” (vv.83-84); esta función recuerda la de Cipión en la novela dialogada *El coloquio de los perros* de Cervantes. Falta, sin embargo, en esta obra la **pasividad** total del protagonista (otro de los rasgos de este tipo de literatura): Fileno, en última instancia y muy teatralmente, toma la drástica decisión del suicidio, que realiza con energía.

Los **temas**, en un porcentaje considerable de la producción dramática de Encina (más del 50%), se ajustan también a los característicos de la literatura lírica. Seis de sus catorce obras (generalmente las más tardías, cuando logra desprejarse de la dramaturgia religiosa medieval y opta por un teatro profano, decididamente lírico) tratan sobre el amor y su correspondiente corte trovadoresca de soledad, angustia, dolor, muerte<sup>10</sup>. Pero aún en algunas de sus obras religiosas se percibe un tratamiento bellamente lírico del tema, como ocurre con la subjetivización que ciertos personajes, algunos atemporales y anacrónicos (los dos ermitaños de la Representación III, por ejemplo), imprimen al tema de la muerte y resurrección de Jesús<sup>11</sup>. La Verónica realiza un relato desordenado, con un tempo subjetivo, que se aproxima

---

7 Véase, por ejemplo, el artículo de GEORGES ULYSSI “Juan del Encina et le théâtre italien de son époque” en *Juan del Encina et le théâtre au 15 siècle*, págs. 1-26.

8 Sirva de ejemplo la mayoría de las novelas líricas de Azorín y Miró, como *El humo dormido* de éste último o *Las confesiones de un pequeño filósofo* y el teatro del primero. Y fuera de nuestro país, la narrativa de Virginia Wolf, por ejemplo. En el siglo XV la novela sentimental es un buen muestrario de recursos líricos.

9 El sueño de Zambardo desespera a Fileno, que se encuentra sin receptor externo para la exploración lírica de su conciencia: “despierta, despierta y ave manzilla”, “¿Que me oyas!” (vv.108, 116). Todas las citas, de Juan del Encina: *Teatro completo* (Cátedra, Madrid, 1991), pero he consultado también la edición de ROSALIE GIMINO en Alhambra - Juan del Encina, *Teatro (2ª producción dramática)*, 1977.

10 En su estudio sobre la dramatización de la lírica cancioneril en el teatro de Encina, JIANNI BATTISTI señala como tema de la lírica amorosa trasvasado a su obra dramática el análisis del sentimiento, punto esencial de la literatura lírica (Op. cit. pág. 58).

11 No obstante, esto no es ninguna aportación original de Encina; hay hermosos textos líricos y escasamente dramáticos en el teatro religioso medieval italiano, y Lucas Fernández sigue en esa línea con su bellísimo *Auto de la Pasión*, subjetivizada en el dolor de los personajes, testigos de ella y transmisores al público de unos hechos, objetivos pero interiorizados y manifestados a través del dolor.

bastante a un monólogo interior moderno (aunque con narratarios textuales), caótico relativamente.

Pero la cuestión más candente que hay que dilucidar respecto a los componentes líricos y dramáticos de la obra de Juan del Encina es la que se refiere al tratamiento del **tiempo y el espacio**, que determina sin duda alguna dicha naturaleza lírica o dramática en un texto. En la literatura lírica, el tiempo y el espacio se alteran y desaparecen como elementos reales, convertidos en "pretexto" de las sensaciones del héroe, que deviene pasivo<sup>12</sup>. En el teatro, por el contrario, espacio y tiempo se presentan generalmente como realidades objetivas, un cañamazo necesario para desarrollar la acción dramática.

Y ocurre además que las condiciones de escenificación del teatro de Encina complican aún más el estudio de sus espacios. Al tratarse de un teatro aúlico, concebido en su mayor parte para ser representado en los grandes salones de un palacio (y no sobre un tablado que sirve de separación entre los actores y los espectadores y que posibilita una diferenciación del espacio escénico y el real), la multiplicidad espacial llega a ser a veces extremadamente compleja.

En primer lugar, el espacio real donde se representa es la sala de un palacio, sobre la cual se superpone el espacio de representación, ya ficcional<sup>13</sup>. Si el teatro de Encina tuviera también una temática aúlica, con actores que representarían a grandes señores, no existiría contradicción entre espacio real y ficcional. Sin embargo los temas de su obra dramática son bucólicos y remiten a un espacio textual rural (o agreste, en el caso de las églogas del ciclo de Pasión), en fuerte contraste con el espacio urbano y cortesano que implica el palacio.<sup>14</sup>

Se produce, pues, un fuerte contraste de espacios:

- a) **Palacio:** Espacio real, preciso y con sus propios elementos decorativos que contrastan con el espacio espectacular que se desarrolla en él. Es el espacio de los espectadores, correspondiente a lo que hoy es el patio de butacas, pero al coincidir este espacio con

---

12 FRIEDMAN, R: *La novela lírica*. Taurus Eds. Madrid 1972, pág. 13. Para todas estas cuestiones referentes a la literatura lírica consultar:

Salinas, P.: "El signo de la literatura española del siglo XX"

Freedman, R., *La novela lírica*.

Villanueva, D.: *La novela lírica*. Taurus Eds. Madrid, 1983.

Escudero, C y Hernández, C: *La narrativa lírica de Azorín y Miró*. CAAM. Alicante, 1986.

13 DE BAX, MICHEL: "Sommes-nous au théâtre? (Sur la première Eglogue)" en *Juan del Encina et le théâtre au 15 siècle*: "la fictionnalité au sein même du réel vécu" (pág. 131): en un mismo espacio material, común para actores y espectadores, se construye un nuevo espacio espectacular para los espectadores. Para los lectores la cuestión se simplifica porque no tienen ante sus ojos el espacio real de la sala del palacio y pueden dejarse seducir por los espacios literarios aludidos por los personajes.

14 No faltan excepciones, como es el caso del *Auto del Repelón*, donde ajustan perfectamente el espacio textual, el escénico y el real (ver PLANES MAURIZI, F.: "Recherches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'Auto del Repelón", en *Juan del Encina et le théâtre au 15 siècle*, pág. 94) o la primera égloga, donde Juan aparece en presencia de los duques entonando su elogio; su "acá" (verso 1), entonces, se refiere exclusivamente "al palacio" (v.51). La referencia más curiosa está en la égloga VII, en cuyo argumento inicial se presenta a "Pascuala que, yendo con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban" Pero en general, y aunque no tenemos muchas noticias sobre la adecuación de la sala palaciega a las necesidades espectaculares de la representación, debía resultar pintoresca la localización de espacios y paisajes rurales en la rica decoración de los palacios.

el espectacular se da la circunstancia de que el destinatario se encuentra presente en el escenario y puede participar, de forma activa o pasiva en la representación<sup>15</sup> y transformarse de espectador en actor más o menos consciente<sup>16</sup>.

**b) Espacio espectacular**, no presentado sino evocado textualmente pero referente a espacios supuestamente reales (ambientes rurales en su mayoría): es el espacio del actor que habla y el de la representación<sup>17</sup>. Cabe suponer que en las primeras obras de Encina, escritas para ser representadas ante los Duques de Alba, el espacio real, la sala donde se representaba, no variaba de una representación a otra, aunque sí lo hacía su significación espectacular según la temática de cada obra (Autos de Navidad, de Pasión, amorosos, etc.). Estos dos espacios básicos se funden en el adverbio *acá*, que los designa a ambos y, acabada la representación textual, quizá en el villancico final bailado por todos, actores y espectadores<sup>18</sup>. Es difícil saber si se disponía algún tipo de decorado que diferenciara el espacio real del espectacular; algunos críticos aventuran “un décor supposé champêtre” en *Plácida y Victoriano*<sup>19</sup>.

**c) Espacios textuales**, extraordinariamente variados y fuertemente líricos con frecuencia. Estos espacios coinciden en ocasiones con los espectaculares, pero no en otras, como veremos cuando se manifiestan en su dimensión lírica. Cabe, pues, establecer una primera división entre:

— **Espacios textuales exteriores**, más o menos reales, y en ocasiones socializados (identificables con los espectaculares y desajustados con los reales).

— **Espacios interiores**, muy variados y en su mayoría líricos, que constituyen el aspecto más interesante de este asunto.

Los **espacios textuales exteriores**, siempre aludidos por los actores debido a la representación en lugares no específicos teatralmente y a la probable ausencia de decorados, suelen corresponderse con una realidad más o menos próxima, aunque casi siempre imprecisa: bien mediante sustantivos comunes (*sierra, campo, valle*, etc.) o con adverbios espaciales bastante

---

15 Ver, por ejemplo, PROFILI, M<sup>a</sup> GRAZIA: “Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina” en *Linguística e Letteratura*, 8, 1982, que estudia las implicaciones de este hecho en la escritura y la determinación del texto. Para un estudio más general, ver también *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour. Cour-Théâtre en Espagne et en Italie. 1450-1530*, Aix en Provence, Université de Provence, 1987

16 Ya en la primera égloga “C’est par sa médiation que le couple ducal devient point central de l’action” como nota ROUX (“Du cercle à la spirale: la structure spatio-temporelle des églogues” pág.161)

17 MICHELI DEBAX, op. cit., pág.130-1

18 “Une représentation en salle et non sur estrade devrait donc déboucher sur un bal ou sarao commencé par les acteurs et musiciens et poursuivi par les assistants, intégrant ainsi le spectacle aux divertissements nobles... Mais ceci dépend du type d’assemblée auquel on s’adresse. También se señala dicha fusión al final de la égloga VI donde los actores que representaban un festín pastoril y los espectadores que participaban a su vez en un festín aristocrático real, coincidirían al interrumpir ambos banquetes ante la llegada de la Cuaresma (BICKER: “De l’usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina”, pág. 30, en *Juan del Encina...*)

19 BICKER, op. cit. pág. 36. Pero en esta obra, la más compleja desde un punto de vista espacial, sería necesario cambiar la escenografía varias veces (palacio, reja, ambientes pastoriles): es más verosímil pensar que Encina, como buena parte de los dramaturgos barrocos, cuenta con la colaboración del espectador y su imaginación, alimentada por las didascalias textuales que, por imprecisas generalmente, daban mucha libertad de interpretación al receptor.

imprecisos (*acá, cullá*). Constituyen las alusiones a estos espacios verdaderas didascalias textuales que orientaban a los actores pero también al desorientado lector que carece de la ayuda de la puesta en escena: en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, por ejemplo, el texto comienza con precisiones espaciales y acotaciones textuales:

¡Ha, Mingo, quedaste atrás!  
Passa, passa acá delante...  
¡Entra, no estés revellado! (vv. 1-6)

Incluso estos recursos pueden percibirse en los elementos más supuestamente líricos, los villancicos para cantar y bailar. Allí podemos encontrar un paisaje verbal muy descriptivo:

Salen las Siete Cabrillas,  
la media noche es pasada,  
viénese la madrugada...  
helo, va por aquel cerro...  
Corre, corre, corre el bovo... (vv. 214-226)

En este primer espacio textual, que evoca un lugar más o menos real, se percibe con toda claridad la influencia de Virgilio en la imprecisión topográfica de dichos espacios, y puede notarse ya una propensión a los espacios líricos. Para la literatura lírica la localización espacial precisa es innecesaria, porque lo que interesa es la exploración del interior humano, y el entorno está en función de su estado de conciencia, interesa en tanto puede definirlo o, mejor, explorarlo. En las églogas virgilianas los espacios rurales se resumen generalmente en alusiones a elementos aislados del paisaje: “al amparo del haya anchurosa”, comienzos de la I (“sub tegmine fagi / silvestrum”, vv. 1-2), “a montes y selvas estas quejas” daba Coridón en la II (“montibus et silvis studio iactabat inani”, v. 5), etc. Encina condensa en sus traducciones algunas alusiones espaciales en adverbios de espacio (*aquí, acá*); y en sus obras originales prevalecen especialmente *acá, allá* (o *cullá*) y *allí*<sup>20</sup>. En las *Bucólicas* de Virgilio esta circunstancia no entraña problemas porque están concebidas para ser leídas, pero en las *Églogas* de Encina, cuyo objetivo principal reside en la escenificación, se produce un desajuste entre el *acá* textual referido al mundo rural del personaje y el *acá* real del escenario de la representación como ya vimos.

Dicho desajuste no es solo espacial e incluso visual sino también social, pues marca las diferencias entre los habitantes de ciudad y campo, entre el palacio y la naturaleza<sup>21</sup>. En la égloga VII, los dos personajes en litigio (Mingo y el escudero) implican dos espacios antitéticos

---

20 Ver el artículo citado en la nota anterior y “Du cercle à la spirale: la structure spatio-temporelle des églogues” en *Juan del Encina...*(págs. 159 y ss)

21 Ver el artículo de PLANES MAURIZI aludido (pág. 94-102); se produce una espacialización de dos categorías sociales (rural y urbana) en el *acá* y el *allá*, que tienen también una temporalización en el *Auto del Repelón*, en lo que podría expresarse como la ecuación:

$$\frac{\text{acá (villa)} = \text{allá (aldea)}}{\text{invierno} = \text{verano}}$$

e históricamente enemistados (campo “grossero”, v.161 y “essos que sois de ciudad”, v.55)<sup>22</sup> como opciones iniciales para el amor de Pascuala que, perteneciente al primero, lo impone por amor al escudero. La égloga VIII, continuación de la anterior, explora la otra alternativa apuntada y traslada a los pastores a palacio (otro caso de fusión del espacio real y el textual), pero aquí apunta el tópico del *Beatus ille* que identifica la aldea con placeres deseables, diferencia las actividades de ambos ámbitos sociales y caracteriza a Mingo como desarraigado en la Corte:

**Mingo.-** Mas ¿cómo podré dexar  
 Los placeres dell aldea?  
 Desque en palacio me vea.  
 Luego olvidaré el luchar  
 Y el correr con el saltar.  
 Y no jugaré al cayado.  
 ¿Y qué será del ganado?

**Gil.-** Él se irá para el lugar.  
 Según tus fuerças y mañas  
 Y el esfuerço que en ti está.  
 Podrás aprender acá  
 A justar y jugar cañas.

**Mingo.-** Cata, Gil, que las mañanas  
 En el campo hay tal frescor,  
 Y tiene muy gran sabor  
 La sombra de las cabañas...

**Gil.-** Anda, que acá gozarás  
 Otras mayores holganças,  
 Otros bailes y otras danças  
 Del palacio aprenderás.

**Mingo.-** Ora, yo quiero probar  
 Este palacio a qué sabe... (vv. 329-370)

Por otra parte, el espacio textual real no se limita a un solo lugar designado con “acá” sino que suele ampliarse referencialmente a ámbitos más o menos apartados del lugar de la representación, donde hablan los personajes. Pronto, en la égloga II, encontramos un “acá”(v.3), el espacio de los pastores que hablan, el campo o el monte (bien diferente del lugar real de la representación), y uno más alejado, “Belén, nuestro lugar” (v. 201) (por cierto, el único topónimo del teatro de Encina). Como Rosalie Gimeno señala a propósito de la *Égloga de las grandes lluvias*<sup>23</sup>, no solo se superponen dos espacios sino también dos tiempos: el actual de los pastores sayagueses que aluden a sucesos y costumbres del siglo XV, de la más rabiosa actualidad

22 Véase también en *Plácida y Victoriano* los versos 1097-1105

23 Estudio preliminar de su edición, pág. 5.

a veces, como en la *Égloga de las grandes lluvias*, y el tiempo histórico del nacimiento de Jesús.

Pero es en las grandes églogas de su segunda época donde los espacios se diversifican y empiezan a mostrar sugerencias simbólicas. En la *Égloga de Cristino y Febea* la acción salta alternativamente del ámbito rural de los pastores, que sugiere el hedonismo pagano, a un ámbito religioso representado por la ermita, materializándose así espacialmente los cambios de conciencia de Cristino; se añade luego un espacio mítico que corresponde a los personajes de Amor y Febea<sup>24</sup> y que se aproxima a la ermita cuando ambos irrumpen en la vida de Cristino; si los dos espacios reales están bastante bien delimitados, los espacios y los tiempos en que se funden personajes reales y míticos se superponen irreal y muy líricamente<sup>25</sup>. El ámbito de lo mítico es más psicológico que real, parece desenvolverse en el espíritu de Cristino como una lucha del amor divino y el amor profano al estilo de las *tenções* medievales, que Encina expresa teatralmente personificándola en seres míticos, pero que no puede (o no desea) dramatizar totalmente. Quizá el espacio más lírico y hermoso de la égloga sea el tentador cuerpo de Febea, que se ofrece a Cristino espacializando sus deseos en un espacio amoroso: los versos 321-3 parecen una didascalía que implica una oferta de tacto del cuerpo de Febea:

“Por estas manos benditas  
que me quitas  
desseo del mallogrado”.

En la *Égloga de Plácida y Victoriano* a estos espacios se añade el que corresponde a los protagonistas, la ciudad. Los cambios espaciales aquí son unidireccionales, de la ciudad al campo “espacio del climax, del desenlace y el epílogo”<sup>26</sup>; pero este viaje de la ciudad al campo no es tanto teatral como subjetivo, en busca del consuelo que proporciona la soledad y el contacto con la naturaleza, con sus inherentes posibilidades de introspección y análisis de conciencia<sup>27</sup>. Por que esta égloga destaca sobre todo por sus espacios interiores.

**Los espacios interiores** muestran multitud de formas de presentación y transforman los textos teatrales de Juan del Encina en híbridos dramático-líricos.

En primer lugar existe una **literaturización de espacios** mediante alusiones a obras literarias ajenas y previas que comporta un marcado tono lírico de abstracción de los espacios reales. Ocurre, por ejemplo, en la *Égloga de Plácida y Victoriano*, donde éste decide “de poblado huir” (v.916) “y en montañas / padecer penas estrañas, / pues ella por mí padece” (vv.

---

24 ROSALIE GIMENO, op. cit. págs. 40-46. Señala ella también un ocultamiento de Amor “al paño” escuchando el monólogo de Cristino que no se percibe con claridad en el texto.

25 ROUX señala que cada espacio constituye un círculo que, abierto al círculo superior o inferior, establece la espiral como estructura espaciotemporal de las églogas (Op. cit. )

26 ROSALIE GIMENO, pág. 77. Gimeno estudia también la variedad de procedencia de los personajes, determinada por los espacios: Esferas sobrenaturales (Cupido, Fortuna, Muerte, Parcas), sociedad alta y urbana (Plácida, Victoriano y los amigos de éste), sociedad urbana e innober (Flugencia, Eritea y sus conocidos), campo (pastores), antiguas historias (enamorado célebre citado) y mitología (págs. 65-6).

27 Para GIMENO los diferentes espacios concurren en un plano regido por el amor (pág. 65), y ello implica en mi opinión una importante dimensión lírica generada en lo sentimental.



950-2). Esta determinación evocaría inmediatamente en los espectadores los amores novelescos de Amadís y Oriana, añadiendo en su ánimo un grado más de lirismo literario e irreal a la situación, al identificar el estado anímico de Victoriano con el de un personaje tan popular como Amadís de Gaula, y aunando en una misma obra elementos dramáticos con otros procedentes de la narrativa y de la lírica.

Otras formas espaciales muy peculiares por su irrealidad y la voluntaria ambigüedad de su tratamiento son las que conciernen al material mítico que Encina introduce en sus obras a partir de la égloga X y que intensifica en *Cristino y Febea* y *Plácida y Victoriano*. Ocurre que en Juan del Encina, con bastante frecuencia, los personajes (sobre todo los mitológicos) llevan anexos los espacios que les corresponden, es decir, la simple comparecencia de cierto personaje implica para el espectador una localización espacial diferente sin necesidad de que esté explícita en el texto. En *Cristino y Febea* los **espacios mitológicos** quedan sin aludir en el texto, marcados solo con la presencia del Amor y Febea; por esta razón, cuando estos personajes se desplazan y visitan los espacios reales de los pastores, el resultado es una yuxtaposición espacial tan violenta que a los lectores actuales puede evocarles recursos cinematográficos muy similares: el espacio mítico de la conversación entre Amor y Febea se diluye para dejar paso a la ermita, probablemente con un simple desplazamiento de la ninfa<sup>28</sup> en el espacio escénico:

**Febea.**- Con tu gracia me despido.

**Amor.**- Todo mi poder te doy;

Y aún yo voy

A verme después con él.

Dándole pena cruel

Porque sepa quién yo soy.

**Febea.**- Deo gracias, mi Cristino<sup>29</sup>. (vv. 275-281)

En *Plácida y Victoriano* Encina sigue las mismas pautas y, como en el villancico final de *Cristino y Febea*, los espacios míticos se localizan en una "región" (v. 2419) que acaba situada en el cielo y contrasta muy efectivamente con los espacios rurales: Victoriano, incrédulo, pide a Venus "haz de manera que vea / Mercurio venir del cielo /.../... en este suelo" (vv. 2351-2355).

Este espacio mítico nos aboca a otro tratamiento espacial no exclusivo del mito y extraordinariamente interesante. Se trata de los **espacios metafóricos** que implican un alto grado de abstracción, derivan hacia la alegoría y contribuyen a un tratamiento lírico de la materia dramática muy significativo<sup>30</sup>.

---

28 Que, por cierto, queda pastorilizada en el villancico final, aún sin perder su condición de mito: "A la fe, es otra zagala / que relumbra más que estrella /.../ vayan al cielo a buscalla" (vv. 620-625)

29 La superposición de espacios no solo se produce entre los míticos y los bucólicos, sino que es un procedimiento dramático muy frecuente en la última producción de Encina. En *Plácida y Victoriano* los espacios de los dos protagonistas se suceden sin solución de continuidad (vv. 256-7). No hay que olvidar que este recurso es facilitado por las condiciones de representación de un espectáculo aúlico sin escenografía explícita.

30 BATHSH PILGRIN (op. cit. pág. 66-7) analiza muy agudamente la "des-metaforización" que aparece en ciertos momentos del teatro de Encina: la flecha del amor adquiere su sentido real, junto al figurado, en la presencia

No es éste un procedimiento restringido a su teatro profano tardío, sino que empieza a percibirse en el teatro religioso del ciclo de la Pasión. La sepultura de Jesús en la égloga III se describe mediante metáforas que identifican su espacio real con otros metafóricos y alegóricos:

¡O, sagrario divinal,  
arca de muy gran tesoro,  
no de plata ni de oro,  
mas de más alto metal,  
celestial,  
descanso de nuestro lloro,  
remedio de nuestro mal. (vv. 176-182)

Y en la égloga IV el espacio real inicial del sepulcro deriva muy pronto en otros alegóricos: “pues en tan pequeño suelo / tomó Cristo su solar / para en él edificar / el gran palacio del cielo” (vv. 6-9). A renglón seguido la aludida aparición de Jesús como hortelano genera una serie de imágenes que configuran un espacio de huerta alegórico en el espíritu de la Magdalena, solamente sugerido: “Ortolano verdadero, / plantador de las virtudes /.../ que quitó de mí los vicios / para plantarme de flores” (vv. 46-67).

En la *Égloga de Plácida y Victoriano* los espacios alegóricos de tipo religioso se secularizan e incluso se paganizan. La “sepultura” (vv. 1446, 1752, 1827)<sup>31</sup> no es la de Jesús sino el único espacio, el definitivo, que resta al amante desesperado cuando encuentra el cadáver de la amada: es el único lugar donde reunirse con ella en la tierra, correspondiente al cuerpo, y se amplía a otro en el más allá, que corresponde al alma, y por ello es más impreciso:

A tí, dios [Amor]  
Suplico que a todos dos  
Des en muerte una posada (vv. 2137-9).  
Plácida, quiero que vaya  
Mi ánima con la tuya.  
Entre o caya donde caya (vv. 2156-8)  
Con morir  
Yo la entiendo de seguir  
Aunque en el infierno huya (vv. 2162-3)  
Heme aquí, Plácida, Vengo  
Para contigo enterrame (vv.2284-5)

---

del Amor como personaje caracterizado de cazador que dispara “realmente” la flecha que hiere a Pelayo (égloga X, vv. 156-186). Pero es más frecuente que Encina mantenga todo el lenguaje metafórico de la poesía de cancionero, y ello es verdaderamente pintoresco en la utilización del espacio.

31 Es notorio el tono prerromántico, evocador de imágenes líricas románticas, de todos estos pasajes. Incluso no puedo dejar de señalar el recuerdo de la escena final de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en versos como: “Oy entro en la sepultura”, o “mi cuerpo a la sepultura” (vv.1446, 1827)

La religión del Amor sustituye en estas últimas églogas, como en la poesía de cancionero, a la religión cristiana<sup>32</sup> y sus espacios también se someten a la metáfora y a la alegoría. En la “Vigilia de la enamorada muerta” (donde mejor se percibe la existencia de un monólogo interior, si no caótico sí algo desordenado) la evolución de los espacios del Amor es similar a la de la égloga IV, acentuando el paralelo la utilización de una glosa profana de salmos del Oficio de Difuntos: “*Introibo en casa tuya / y aún adoraré al tu templo*” (vv. 1650-1)

Pero el espacio que más interés presenta en las últimas églogas, el más lírico de todos ellos por ser también el más abstracto e irreal es el **espacio psicológico, espiritual**, el que más se ajusta a la introspección de la literatura lírica. Comienza en sus ejemplos más sencillos con la desorientación espacial (también temporal) del amante desdeñado. Victoriano comienza la égloga manifestando que “Tan desatinado voy / que no sé su casa ya” (vv.321-2) y continúa acentuando la desorientación mediante una espacialización sentimental (o más bien “desespacialización”) de su estado de ánimo: “¿adónde estoy?” (v. 323). En estos ejemplos no se percibe aisladamente la fuerte poetización que introduce parámetros líricos en el espacio, porque Encina utiliza fórmulas de uso común. Pero el contexto de los versos previos sí dota a estas frases de cierto tono irreal: siguiendo tópicos de cancionero de estirpe clásica, que evocan la poesía de Garcilaso. Plácida exterioriza sus sentimientos espacializándolos en la naturaleza, solidaria con ellos:

Los clamores  
De mis penas y dolores  
Suenen tierra, mar y cielo (vv. 254-6)

Y a renglón seguido Victoriano espacializa su estado psicológico en un espacio metafórico también de uso bastante común en la poesía<sup>33</sup>: “Yo navego / por un mar de amor tan ciego / que no sé por dó seguir” (vv. 286-8), “*Lacum de lágrimas tristes*” (v. 1938)

Se produce, pues, un proceso inicial de exteriorización de la angustia amorosa, que parece responder al intento de comprensión de un conflicto espiritual proyectándolo en realidades objetivas (tierra, mar, cielo) y al deseo de compartir esa angustia (similar al que impulsa a Fileno a buscar interlocutores que tengan la doble función de ser receptores de su problema íntimo y de hacer que la mínima acción del monólogo progrese).

Pero la exteriorización no da los resultados de consuelo que Victoriano necesita y encontramos otra imagen metafórica ampliamente desarrollada al comienzo de la Vigilia como un estribillo con variaciones, muy gráfica para aludir al estado de conciencia del personaje:

Circunderunt me  
Dolores de amor y fe,  
¡ay, *circunderunt me!*...

---

32 También en la casi contemporánea y atípica obra dramática de Rojas, *La Celestina*, Calisto profesa la religión del amor: “Melibeo soy...”

33 Recuérdese, por ejemplo, un caso posterior del uso de las metáforas marineras para expresar el dolor del poeta: el cielo de las “barquillas” de Lope de Vega en pleno Barroco.

Cercáronme en derredor  
Dolores de amor y fe.  
¡ay, *circunderunt me!* (vv. 1548-64)<sup>34</sup>

Muy pronto, por último, el proceso centrífugo, exteriorizador, se transforma en otro centrípeto, interiorizador, que desarrolla algunos espacios interiores muy interesantes. Victoriano espacializa sus sentimientos, primero, en unos versos con eco que reflejan los dos procesos: exterioriza aparentemente su dolor comunicándolo en esos versos con eco que establecen unseudodiálogo, pero lejos del procedimiento habitual que introduce una segunda voz (generalmente de la naturaleza) para el eco. Encina hace que su personaje dialogue consigo mismo: de esta manera el proceso exteriorizador se resuelve en una especie de tirabuzón envolvente que encierra a Victoriano en sí mismo y lo hace consciente de sus espacios interiores en un doble proceso de reflexión:

¿Cabe  
dentro de mí tal desconcierto?  
Cierto (vv.1413-5)

Por otra parte, los espacios del Amor se interiorizan y se trasladan al cuerpo ("*Et in carne mea* amor / dará muy gran tribulança", vv. 2010-1) y sobre todo al alma de Victoriano, cerrando así un proceso que, desde los lugares sagrados va a abocar en el espíritu pagano del personaje: "Tú lo sabes, / Amor, pues dentro en mí cabes, / que yo soy morada tuya" (vv. 1855-7). Y a los angustiosos espacios interiores de Victoriano no les restará otra salida que el último espacio en la tierra, la sepultura:

*Quoniam non est in ore*  
Sino lágrimas del alma,  
Porque más mal se atesore  
Donde está claro que more  
Siempre tormento sin calma;  
Tu vitoria  
Es dar la pena por gloria,  
Prisión por triumpho y palma.  
*Sepulchrum patens* me espera...(vv. 1666-74)

Sepultura obviada en última instancia por la intervención sobrenatural pagana de Venus y Mercurio en un epílogo que subvierte la lógica lírica de la muerte por amor y los finales trágicos al uso de la novela sentimental.

No es mi intención con este trabajo negar los logros dramáticos de Encina ni reducir sus églogas a un ejemplo más de poesía lírica. Juan del Encina es el indiscutido patriarca del teatro

---

34 El salmo 114,3 dice: *Circunderunt me dolores mortis et pericula inferni invenerunt me* (nota del editor en Cátedra, Miguel Ángel Pérez Priego). La angustia de la muerte se trueca en la del amor.

español y son incuestionables sus aciertos dramáticos<sup>35</sup>. Pretendo demostrar la fluctuación de su teatro hacia formas específicamente líricas, razonable a causa del prestigio que la poesía disfrutaba en ese momento confuso estéticamente, entre dos épocas bien diferentes: una Edad Media donde se utiliza como elemento estético la indeterminación genérica y un Renacimiento incipiente.

La coexistencia de lo lírico y lo dramático en el tratamiento de los espacios se podría simplificar en el conflicto entre espacios exteriores e interiores, correspondiendo aquellos a una dimensión teatral o espectacular de la obra y éstos a su faceta lírica. Aún en los espacios exteriores se percibe una parquedad importante en su empleo y una elusión constante de referencias concretas, topónimos o precisiones espaciales de cualquier tipo salvo las muy genéricas o tópicas (acá, cullá, allí o prado, fuente, etc). Lo que es evidentemente un desinterés de Encina por los espacios reales para potenciar espacios líricos, se percibió muy pronto como una carencia que había de remediarse con interpolaciones: la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* incluye en su forma actual unos versos que la crítica cree añadidos por otra mano al comienzo y al final de la obra; las dos coplas iniciales, en boca de Zambardo, dan precisiones espaciales que el texto original no tiene: «Descansar yo quiero en aqueste prado.../quíqá que verná en tanto Fileno, / que suel' por aquí repastar su ganado". Estos versos parecen responder a la necesidad de un lector posterior, más inclinado a lo dramático que a lo lírico, de completar espacialmente la obra.

La voluntaria oscilación entre lo lírico y lo dramático en lo que concierne a los espacios se pone de manifiesto en la relativa "especialización" que puede percibirse en ellos. Mientras que los espacios exteriores, aun indeterminados topográficamente, tienen un tono básicamente realista (lugar, villa, majada, etc), los espacios interiores son, por su misma naturaleza, líricos y subjetivos; los primeros son citados en diálogos de pastores generalmente con papeles secundarios, los segundos en los monólogos de los protagonistas; éstos tienen un papel esencial en el desarrollo de la tensión psicológica del personaje, aquellos tienen el cometido de crear un ambiente de distensión que relaje la atención del espectador. Podría establecerse un cuadro de las funciones esenciales de cada espacio en la obra de Encina:

<b>Espacios exteriores</b>	<b>Espacios interiores</b>
Realismo	Lirismo subjetivo
Diálogo	Monólogo
Pers. Secundarios	Protagonistas
Distensión	Tensión

---

35 Su obra se ajusta sin demasiados problemas a las más típicas definiciones de lo teatral:

- Una manera específica de enunciación teatral
- Circulación de la palabra
- Desdoblamiento visualizado del emisor (personaje/actor) y de sus enunciados
- Artificialidad de la representación (PATRIC PAVIS: *Dictionnaire du théâtre*, París, Eds. Sociales, 1980 citado por MICHEL DEBAY, op. cit. nota 12)

Existe una acción dramática en cuanto se percibe una cierta evolución en las actitudes de los personajes, se emplea ya la elipsis dramática, etc.

Es indudable, por todo ello, que Juan del Encina utiliza los recursos líricos a su alcance no por seguir una moda muy floreciente ni por incapacidad para desenvolver una acción estrictamente dramática, sino por voluntad consciente de combinar los recursos de ambos géneros, aprovechando sus logros para la creación de una obra indiscutiblemente personal.