



Sara SÁNCHEZ HERNÁNDEZ (2023).  
*Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las  
piezas dramáticas del Cancionero (Salamanca, 1496).*

Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 243 pp.  
[ISBN 978-84-86820-62-6].

La presente obra, galardonada con el Premio Villar y Macías 2022, rastrea los elementos escénicos y escenográficos presentes en las ocho primeras piezas teatrales de Juan del Encina, transmitidas en la prínceps de su *Cancionero* (Salamanca, 1496). Por ello, su autora, Sara Sánchez Hernández, aboga por una metodología ecléctica que, con gran rigor, sabe conjugar enfoques filológicos y semióticos con la importancia de las artes, para salvar así el hueco entre texto dramático y texto teatral a través del análisis dramático inherente a las obras del «patriarca del teatro castellano» vinculadas a la corte de los duques de Alba de Tormes. Los meritorios y pioneros esfuerzos de Sánchez Hernández devuelven la teatralidad al primer teatro renacentista de Juan del Encina.

La «Introducción y justificación» y las «Conclusiones» flanquean los tres capítulos centrales. El primero, «Juan del Encina o de Fermoselle y la encrucijada literaria de tradiciones previas», se acerca a sus facetas como músico, poeta, dramaturgo e intérprete. La autora expone las dificultades de su nombre, fecha y lugar de nacimiento, describe su vinculación con la catedral de Salamanca como capellán de coro y lo presenta como estudiante de la universidad charra, al abrigo de la cual floreció su vida musical y su contacto con ilustres humanistas. De igual modo, se muestran los servicios que Encina ofrece a sus mecenas don Fadrique Álvarez de Toledo y doña Isabel de Zúñiga y Pimentel: el auge cortesano de la Casa de Alba, muy enraizada a la monarquía castellana, posibilitó las prácticas escénicas en el palacio ducal salmantino, cuya fastuosidad se dejaba entrever con músicos, maestros, cantores, poetas, maestros de obras y cronistas, como Encina, tal oficio se vio compensado con la publicación del *Cancionero* (1496), que supondría su canonización musical en la corte de los Reyes Católicos. El capítulo se cierra con los encargos del príncipe don Juan: su interés por la música favoreció la participación de Encina en el ambiente palaciego.

Para completar la interpretación teatral con la que suplir las didascalias que podría haber perdido el texto en su codificación impresa, en el segundo capítulo,

«Teoría para un análisis dramático del texto teatral», Sánchez Hernández destaca el carácter plurisignico del hecho teatral (texto literario y texto espectacular) y diferencia entre didascalias explícitas e implícitas, de diversa tipología y funcionalidad: icónicas, motrices quinésicas, motrices prosémicas y enunciativas. Y de forma clara, sistemática y pormenorizada, delimita el «espacio teatral», el «espacio dramático/diegético», el «espacio lúdico», el «espacio escénico» y el «espacio escenográfico». Para reconstruir la teatralidad del que fue un «creador de imágenes en escena», la autora recurre a la iconografía y la iconología, que permiten conocer la vestimenta, caracterización física, gestualidad, atrezzo y escenografía; los tapices y las xilografías resultan muy útiles; y los susurros, gritos, silbidos y ruidos escénicos potencian dramáticamente unas piezas originadas en un contexto cortesano musical, donde el villancico, la canción y la danza son muy efectistas.

Con tales precedentes, imbricados magistralmente, en el capítulo tercero, «Análisis de la teatralidad de las obras dramáticas de Encina», Sánchez Hernández rescata los elementos performativos de las ocho obras de la prínceps, en cuya arriesgada y comprometida empresa demuestra un dominio excepcional de los estudios metodológicos, que combina con valentía y precisión para una lectura más completa de la naturaleza escénica del ciclo litúrgico, pasional, carnavalesco y amoroso de Juan del Encina.

Con respecto a la festividad litúrgica, la especialista analiza la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* y la *Égloga representada en la misma noche de Navidad*. En la primera, es capaz de reconstruir la vestimenta y las emociones del pastor Juan, los elementos escénicos, el espacio lúdico, la posición de los nobles en la sala, las reverencias, los gestos o la ejecución del cierre musical. De la segunda *Égloga* propone dos interpretaciones de representación y detalla la caracterización, el volumen, la entonación, los saludos de los actores a los espectadores y su disposición, la gestualidad, los objetos, la música, el canto y el baile. En esta andadura, Sánchez Hernández fortalece sus aseveraciones con soportes iconográficos, que permiten imaginar el contexto escénico; lo que más valor concede a la obra que nos atañe es quizá este tratamiento interdisciplinar, tan novedoso como enriquecedor, en el que la autora demuestra su sólida formación y sus vastos conocimientos artísticos del Quinientos.

Las dos piezas relativas al ciclo pasional son la *Representación a la muy bendita pasión y muerte de nuestro precioso Redentor* y la *Representación a la santísima resurrección de Cristo*. En aquella, al amparo de un taco xilográfico, estudia la vestimenta de dos ermitaños, para lo que repasa las representaciones de san Antonio Abad; además, gracias a didascalias motrices e icónicas, la salmantina consigue descifrar su movimiento y presencia escénica, su carácter visual y sus gestos, y se plantea que la representación se acompañara de soportes iconográficos y escenográficos; repara en la aparición del Ángel y en el efectismo de la Ve-

rónica; y no olvida la Crucifixión ni la contemplación visual de manifestaciones artísticas compiladas. La lectura atenta de la segunda *Representación* le permite recomponer el movimiento y el espacio dramáticos, y la induce a pensar en una sepultura practicable y en el descenso de un cristo articulado, que podría haberse completado con representaciones de *Noli me tangere* o de *Cristo como jardinero*, o bien con objetos litúrgicos, con un cambio de vestimenta o con un Ángel.

De igual modo, Sánchez Hernández analiza la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestolendas*, que sirve de introito a la segunda, la *Égloga representada la misma noche de Antruejo o Carnestolendas*. Recobra, así, el contexto celebrativo del carnaval con danzas, bailes y juegos caballerescos, y la batalla entre Carnal y Cuaresma. En la primera *Égloga*, con su agudeza logra percibir los gestos de pena y tristeza del protagonista y el interés dramático por captar la atención y el silencio del público; consigue ubicar a los personajes y determinar su volumen y sus gestos; y es capaz de detallar el color del vestuario y sus menesterosas condiciones. La especialista aprecia la hilaridad de la representación profana por la animalización carnavalesca. Además, rescata indicios como la configuración del espacio y sus características y atrezo por la alusión deíctica; el movimiento escénico por los verbos locativos; y la presencia musical por las didascalias textuales. Por su parte, la segunda *Égloga* trata la batalla entre Carnal y Cuaresma, llena de gran teatralidad, según la investigadora, quien supone un espacio libre en el centro de la sala destinado a la representación e interacción con los espectadores; y por las didascalias implícitas precisa los alimentos escénicos (tocino y vino). El realismo grotesco opone pastores a aldeanos. A ello le sigue el uso teatral de vocablos sayagueses, verbos de visión, deícticos, gestos, elementos sonoros y bodegonos.

Finalmente, la estudiosa aborda las obras del ciclo teatral del amor: la *Égloga representada en recuesta de unos amores* y la *Égloga representada por las mismas personas*. La primera, compuesta quizá para un enlace matrimonial cortesano (*wedding play*), lleva a escena a una pastorela requerida de amores. Sánchez Hernández sabe apreciar la información que brindan las didascalias sobre la caracterización de Pascuala y las rúbricas sobre el espacio dramático que contrapone la aldea a la corte; y analiza los mecanismos para captar la atención del espectador, la vestimenta y los elementos de atrezo pastoril. Con todo ello, se efectúa una parodia performativa del amor cortés; en su dinamismo intervienen objetos escénicos como rosas y joyas, unidas a ruidos y otras posibilidades teatrales que la autora, con gran tino, logra advertir, primero, e ilustrar, después, con tacos xilográficos, tapices y miniaturas. La segunda *Égloga* celebra la vida pastoril y ahonda en un cambio de vestimenta múltiple en escena, con lo que se transmuta la posición social. Nuevamente, la experta repara en el juego de espacios y en la comicidad, sin olvidar los gestos, el dinamismo, el aprovechamiento dramáturgi-

co de los medios escénicos, el contexto celebrativo, la caracterización física y la melodía pastoril, cantada y bailada, en relación con las representaciones iconográficas a las que emplaza.

En síntesis, *Juan del Encina a escena*, por su sello interdisciplinar, refleja el trasvase del texto literario al texto espectacular; esto es, el paso del evento al monumento. Por ello, atiende a todos los aspectos necesarios para comprender, además del texto, el teatro en su complejidad; a ello se suma una impoluta escritura y una correctísima redacción, sencilla, ágil y amena que, por medio de las numerosas referencias artísticas, consiguen que el lector imagine fácilmente la puesta en escena de la producción dramática enciniana.

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA

Universidad de Extremadura  
salomon@unex.es