

Posibilidades espectaculares del actor tardomedieval: una aproximación a la Quinta Égloga de Juan del Encina desde la semiótica teatral

*The spectacular possibilities of the late medieval actor:
an approach to Juan del Encina's Fifth Eclogue
from the perspective of theatrical semiotics*

Samantha Escobar Fuentes 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
samantha.escobar@correo.buap.mx

Recepción: 7 de mayo de 2026
Aceptación: 15 de junio de 2026

Resumen

La naturaleza efímera de la representación teatral dificulta el estudio de las prácticas escénicas medievales, especialmente cuando los testimonios sobre la actuación son escasos o indirectos. A partir de esta problemática, el presente trabajo analiza la Quinta Égloga de Juan del Encina con el propósito de identificar algunos elementos vinculados con su dimensión espectacular y con las posibilidades actorales sugeridas por el texto. Para ello, se recurre a herramientas de la semiótica teatral que permiten examinar distintos sistemas presentes en la representación, tales como la voz, el gesto, el movimiento y otros recursos escénicos inferibles a partir de la obra. Tras una breve contextualización del teatro castellano de finales de la Edad Media y de la producción dramática enciniana, se estudian diversos pasajes de la égloga con el fin de reconstruir aspectos de su potencial puesta en escena.

Palabras clave: Juan del Encina, semiótica teatral, teatro castellano, teatro medieval

Abstract

The ephemeral nature of theatrical performance complicates the study of medieval staging practices, particularly when evidence regarding the acting itself is scarce or indirect. Against this backdrop, the present study analyzes Juan del Encina's Fifth Eclogue to identify elements linked to its spectacular dimension and the acting possibilities suggested by the text. To this end, the study employs tools from theatrical

semiotics to examine various systems present in the performance—such as voice, gesture, movement, and other staging resources inferable from the work. Following a brief contextualization of late-medieval Castilian theater and Encina's dramatic output, the study analyzes several passages of the eclogue in order to reconstruct aspects of its potential staging.

Keywords: *Castilian theater, Juan del Encina, medieval theater, theatrical semiotics*

Introducción

El estudio del teatro resulta complejo dada su doble naturaleza: como texto literario y espectáculo visual. A partir de los trabajos de Kowzan (1997), Fischer-Lichte (1999), Ubersfeld (1989) o Bobes (1997), entre muchos otros, la semiótica teatral se ha ido perfilando como herramienta útil para atajar más comprensivamente esta dicotomía.

En principio tenemos que reconocer la naturaleza visual del teatro; en su génesis ni el dramaturgo ni el público consciente¹ piensan en él como un objeto perdurable (texto) sino como un objeto efímero (representación) que, sin embargo, causa una impresión perdurable. Es un acto de comunicación visual preparado para ser representado, no para ser leído. Sin embargo, dado que ese momento es irrepetible, en la mayoría de los casos se tiene que estudiar lo que permanece, el texto dramático. Esto nos lleva a la cuestión de considerar la existencia del teatro con o sin representación. Massip, por ejemplo, afirma que

el acontecimiento dramático no existe antes de ser representado: puede existir un esquema de representación, una hipótesis, o bien otros acontecimientos análogos (como las sucesivas reposiciones de un mismo espectáculo), pero *aquel* evento, el de aquel día y en aquel lugar, sólo se tendría en aquel momento. (1992, pp. 11-12)

Si bien coincidimos, nos parece que esta afirmación peca de obvia: lo mismo ocurre con las lecturas de cualquier texto literario, aun cuando sean efectuadas por la misma persona serán siempre, en principio, diferentes. De este modo, si bien es necesario diferenciar la casuística del texto espectacular del dramático, se puede

¹ Esta conciencia sobre el teatro no es aplicable a todos los momentos históricos. Ocurre cuando el teatro se ha vuelto a instaurar de forma constante y se definen sus características. En el medioevo, por ejemplo, ni el uno (dramaturgo) ni el otro (espectador) se percatan de tales peculiaridades, por lo que estas consideraciones no serían válidas para ese momento. La gente de la Edad Media, sin embargo, tan acostumbrada a la oralidad estaría consciente de lo efímero de toda palabra.

percibir que en el fondo no parecen tan disímiles.² Para los fines de este trabajo, asumimos aquí al hecho teatral completo como existente antes y después de su representación y aún sin ella, quizá no en la forma ideada pero aún existente. Ubersfeld nos recuerda la importancia del estudio de ambas caras de la moneda cuando señala que:

Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto solo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto. (1989, p. 10)

Bajo la premisa de que el texto dramático es solo la mitad del hecho teatral, partimos de la letra o de esa “partitura *sui generis*” (como llama Spang [1991] al texto dramático) en busca del espectáculo en la Quinta Égloga del llamado padre del teatro español, Juan del Encina. Con este objetivo en mente, recurrimos a la semiótica teatral para rastrear los elementos creadores de significado en dicha égloga y así mostrar un atisbo a su probable puesta en escena. Para tal fin dividiremos este trabajo en dos partes, la primera de las cuales abordará el contexto del teatro castellano en la Edad Media, específicamente el de Juan del Encina para, posteriormente, hacer un recorrido por la semiótica teatral que permitirá, finalmente, realizar la propuesta de análisis semiótico de la égloga enciniana.

Teatro castellano en la Edad Media

No es este el lugar para volver sobre la tan manida polémica de finales de siglo pasado en referencia a la existencia del teatro castellano medieval. La publicación en 2023 de la *Antología del teatro castellano de la Edad Media* de Sliwa, filólogo y paleógrafo de amplio reconocimiento en el hispanismo, es evidencia del constante interés sobre el tema y del excelente estado de salud de su estudio. La obra recoge textos muy poco trabajados, si no prácticamente desconocidos, lo que da pie a que, tratándose de teatro de la Edad Media, hablemos más de una “historia en construcción” que de la “historia de una ausencia” como lapidariamente sentenciaría el ilustre Lázaro Carreter (1965) hace unos ayeres. Para Gámez “esta laguna histórica ha llevado a que el *Auto de los Reyes Magos* reciba una atención despro-

² No pretendo afirmar con esto que se puede equiparar el acto de lectura al de representación, sino que ambos pueden ser igual de válidos desde esta perspectiva.

porcionada, eclipsando otros testimonios dramáticos de la época” (2024, p. 342). Nosotros pensamos que esa visión de carencia se apoyó, en parte, en las “escasas” evidencias teatrales que coincidieran con lo que por teatro se entiende y en consecuencia de sus elementos constitutivos: dramaturgo, texto dramático, actor, teatro y espectador.

Bajo esos criterios se podría afirmar que, durante gran parte del periodo conocido como Edad Media, el teatro, como lo conoció la Grecia de Sófocles o Esquilo, no existió. El término teatro se empleaba durante la Edad Media para referirse a un espacio y no a un espectáculo.³ Se conocen y estudian las obras de Plauto y Terencio, pero como modelos a seguir en el tratamiento de temas morales elevados o por su refinado estilo, no como textos susceptibles de ser puestos en escena. Tampoco existía la noción de actor⁴ aunque algunas de sus técnicas permanecerían encerradas en tratados de retórica que originalmente instruían al orador, o en las estrategias empíricas de los juglares.

Este paulatino abandono de las representaciones teatrales de la Antigüedad se debe a numerosas causas. Una de las más evidentes es la adopción y posterior expansión del cristianismo que “desconfiaba” de todo aquello que “oliera” a bacanal griega, es decir a paganismo. No es casual que las primeras formas “autorizadas” de las que se tiene testimonio en el área de la península Ibérica, fueran aquellas vinculadas a temas religiosos como la natividad y la crucifixión. El anónimo, y ya mencionado, *Auto de los Reyes Magos* (s. xii) y la muy posterior *Representación del nacimiento de nuestro señor* (s. xv) de Gómez Manrique son una muestra de lo que venimos de afirmar.

Así, el teatro que paulatinamente se va desarrollando y del que más evidencia se tiene es aquel vinculado a las representaciones de los principales momentos del calendario cristiano: la natividad y crucifixión. Esta circunstancia de “no origina-

³ González Román rastrea el uso de la palabra *teatro* en castellano durante la Edad Media: “la primera documentación del término en nuestra lengua se puede fechar hacia 1237, en la *Primera Crónica General*. A finales del siglo xv, Nebrija centraba el campo semántico del mismo en su aspecto concretamente espacial: «teatro do hazían juegos». Alfonso de Palencia, en el *Universal Vocabulario en latín y en romance* (Sevilla, 1490) da una definición bastante precisa de la palabra *theatrum*” (2001, p. 427). Según Ángel Gómez Moreno: “si bien disponemos de muy pocos datos seguros, no obstante, cabe la certeza de que no hubo escenarios estables a lo largo de la Edad Media pues las primeras referencias son de comienzos del siglo xvi”. (1991, p. 128)

⁴ Durante la Edad Media las alusiones a ese término son prácticamente nulas. En su lugar se habla de: “*mimus* o *histrion*” o aún otras innumerables denominaciones que de manera similar venían a designar la misma figura. Porque *actor* es una palabra que incluye demasiados valores positivos que la tradición cultural romana *aproximaba* peligrosamente al *orador* y, por tanto, a una idea demasiado elevada para la colocación que se quiere asignar al jugador en la escala de los valores sociales” (Allegri, 1994, p. 129).

lidad” es uno de los argumentos empleados para negar la existencia del teatro⁵ y sostener la de una espectacularidad medieval que cristalizará en formas teatrales más reconocibles y establecidas hasta el siglo xv. De este modo podríamos hablar de una “latencia” espectacular-teatral que se manifestó de múltiples formas durante la Edad Media.

Para Castro y Lorenzo (1993), sin embargo, no hay diferencias abismales entre teatro y espectáculo pues ambos comparten, por lo menos, cuatro características que enlistamos a continuación:

- a) La ejecución de un acto que se ofrece a la contemplación de un determinado público.
- b) La copresencia de emisor y destinatario.
- c) La simultaneidad de emisión y comunicación.
- d) La posibilidad de que el espectáculo incorpore también la *impersonation*⁶. (1993, p. 366)

No obstante, el teatro medieval castellano es muy tardío: sus incipientes principios se encontrarían a finales del siglo xv y principios del xvi, momento que, siendo muy apegados a criterios historiográficos, son prácticamente renacentistas. Durante la Edad Media surgieron diversas formas de teatralidad que, a partir del drama litúrgico y de la incorporación gradual de motivos paganos, fueron configurándose paulatinamente. En ese proceso, la corporalidad del actor, sus movimientos y sus gestos adquirieron una creciente relevancia como recursos de significación, hasta convertirse en componentes esenciales para el desarrollo del teatro tardomedieval. Estas muestras enclavadas entre la celebración religiosa y el espectáculo serían el germen de las obras ya más estructuradas de Juan del Encina y Lucas Fernández a finales del siglo xv y principios del xvi.

Semiótica teatral

La semiótica es la disciplina encargada del significado de los signos. Dado que el fenómeno teatral se conforma de dos principales dimensiones, el texto dramático y el espectacular, la semiótica teatral se ocupa de la conjunción de ambos, esto es, a diferencia de un abordaje meramente textual, esta perspectiva se ha ocupado del estudio de los signos presentes en la puesta en escena de un texto. Los elementos

⁵ Al no existir un texto original, creado por alguien *ex profeso*, se echa en falta dos de los elementos considerados constitutivos del fenómeno teatral: dramaturgo y texto dramático.

⁶ Concepto introducido por Young en su texto de referencia obligada para el estudioso del tema, *The Drama of the Medieval Church*, de 1933.

que conforman el hecho teatral son numerosos y varían también de un momento a otro y de un lugar a otro. De modo que el hecho teatral como lo conocemos actualmente es en realidad una superposición de códigos semióticos de los que se desprenden infinidad de aspectos susceptibles de estudio.

Barthes (1971), por ejemplo, habla del espectáculo en términos de la simultaneidad de los elementos que interactúan en una representación, señalando que el espectador se enfrenta al mismo tiempo, por ejemplo, a la música, la voz de los actores, su apariencia, sus gestos, el vestuario, etc. Esto es, el espectador recibe información de múltiples instancias que concurren para la transmisión de un mensaje.

Ingarden (1997) divide el hecho teatral en dos: el texto principal y el texto secundario. El principal se refiere al diálogo —o monólogo—, es decir el texto lingüístico mientras que el secundario lo forman las didascalias o acotaciones que guían la puesta en escena; es decir los “cuadros visuales” como él los llama. Según él “el universo representado es el resultado de la combinación de muchos factores” (p. 157) y destaca tres dominios diferentes:

- 1) Realidades objetivas que remiten a la visualización;
- 2) Realidades objetivas que son en parte visualizadas y en parte verbalizadas; y
- 3) Realidades objetivas que solo son verbalizadas.

Concluye el desarrollo de estas ideas planteando una adaptación de las funciones del lenguaje a las necesidades, artísticas, espaciales y temporales del teatro.

Kowzan (1997) distingue trece sistemas de signos: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música y el sonido, que son susceptibles de ser reagrupados bajo otras categorías diferentes:

- a) texto hablado
- b) expresión corporal
- c) apariencia externa del actor
- d) configuración del espacio escénico y
- e) efectos sonoros no articulados.

Estos cinco grupos pueden clasificarse además en relativos o ajenos al actor; visuales o auditivos; temporales o espaciales. Reproduzco aquí el esquema que propone (ver Cuadro 1).

Cuadro 1. Elementos teatrales significantes (Kowzan, 1997, p. 146).

1 Palabra 2 Tono	Texto oral		Signos auditivos	tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	expresión corporal	actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 vestuario	Apariencia Externa Del actor			espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Características Del espacio escénico			Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al Actor)
12 música 13 efectos sonoros			Signos Auditivos	Espacio	Signos visuales (externos al Actor)

Estos elementos, bajo la óptica de Fischer-Lichte (1999)⁷ implican que el actor debe:

1. Actuar de determinada manera, es decir, comportarse de una forma en particular, lo que involucra movimiento, tanto de cara como de cuerpo. Dichos movimientos son clasificados semióticamente como *signos visuales cinéticos*. Los primeros son específicamente llamados *signos cinéticos*, mientras que los segundos, los de la cara, se denominan particularmente, *signos mímicos*.
2. Hablar según corresponda a la intención de la representación. Los diálogos forman parte de lo que se conoce como *signos acústicos*, que incluyen eso, los diálogos bajo la etiqueta de *signos lingüísticos* pero que consideran también a los *paralingüísticos* (el tono de voz, etc.), en lo tocante al actor.⁸
3. Tener cierto aspecto. Dicho aspecto puede ser el físico “natural” —constitución física, cara, pelo, etc.— o el físico “artificial”, que se refiere a la vestimenta, peinado, etc.

⁷ Fischer-Lichte reconoce que quien enlistó primero los signos que intervienen en el teatro fue Tadeus Kowzan, pero diferencia su sistema del de Kowzan al considerar el espacio como un sistema semiótico independiente con el propósito de abarcar un espectro de posibilidades más amplio que considere los signos teatrales de cualquier código teatral.

⁸ Se debe recordar que la puesta en escena puede incluir signos acústicos como música y otros ruidos, pero esos no provienen estrictamente del actor, por eso no se mencionan en este segundo apartado.

4. Desenvolverse en un espacio destinado para tal fin mientras es observado por un espectador. En este espacio se debe considerar la *escenografía*, los *accesorios* y la *iluminación*, entre otras cosas.

De lo anterior se desprende entonces que en una puesta en escena concurren a un tiempo una gran cantidad de elementos, algunos visuales, otros auditivos, unos más permanentes que otros, etcétera. No obstante, resulta evidente que, dependiendo del momento histórico teatral del que se trate, se encontrarán variaciones en la presencia o complejidad de dichos elementos, por lo tanto, a continuación, pasaremos al análisis semiótico de una obra enciniana con el objetivo de reconocer los elementos presentes en el texto que pudieron haber sido parte de la puesta en escena.

La obra de Juan del Encina y sus posibilidades semióticas

Lo más cierto sobre Encina es su obra. De su vida nos quedan borrosas referencias y claras dudas que desgraciadamente no han podido ser solventadas por los muchos estudiosos interesados en él. Dada la imposibilidad de aportar nuevos datos sobre su vida, nos remitimos aquí brevemente a los ya conocidos por la crítica.

Giménez Caballero (1927) sostiene que Encina nace en un pueblito llamado Encinas de Arriba,⁹ que abandona muy pronto para irse a Salamanca, donde obtendría el título de bachiller en leyes y se ordenaría de menores. Para 1492 ocupaba ya un lugar en la corte del Duque de Alba como músico y escritor (poeta y dramaturgo). Hacia 1500 viajó a Roma, donde permaneció hasta 1510, cuando regresó a Málaga, España, en calidad de arcediano de la catedral. Regresó a Roma en 1512 y permanecería allí un año y, aunque viajó a Málaga, enseguida volvería a Roma, ahora hasta 1516, cuando se trasladaría a Valladolid. Entre 1517 y 1518 viajaría nuevamente a Roma para iniciar posteriormente la peregrinación a Jerusalén, que dará origen a su *Tribagia*. Para 1523 ya estará de regreso en España, esta vez en León, donde permanece hasta morir, en 1529 o 1530. Nos parece, así, que es un hombre muy “movible” tanto física como socialmente, característica que le permitirá posteriormente enriquecer sus obras teatrales.

Hombre de humilde condición, su gran talento no se limitó a la poesía: fue también un gran músico. Se trata, además, de un hombre diverso en su escritura: el *Cancionero*, publicado en 1496, a los presuntos 25 años de nuestro poeta, da mues-

⁹ Giménez Caballero (1927) argumenta que debió haber nacido (o por lo menos vivido) en dicho pueblecito que sería al mismo tiempo el lugar natal de su madre, de la cual el poeta tomaría su apellido siguiendo el influjo renacentista de su época.

tra de sus talentos. El Encina traductor incluye su versión de las *Bucólicas* de Virgilio. El estudioso salmantino hace su incursión en la lengua en su *Arte de Trobar*. De su faceta poética, el *Cancionero* incluye poemas religiosos, consolatorias, coplas, glosas y romances; como músico compone villancicos (religiosos y pastoriles), y canciones; y como dramaturgo ocho de sus catorce “representaciones”.¹⁰ Fuera ya del *Cancionero* y escrita aproximadamente veinticinco años después,¹¹ nos deja su incursión en los relatos de viajes con la *Tribagia*.

A pesar de lo extenso y variado de su obra son sus catorce églogas escritas en España e Italia las que lo hacen ostentar el título de “padre del teatro español”. Este título sin embargo lo ha encasillado en un lugar fijo, situación de estabilidad que no experimentó demasiado en vida. Según Huerta, su movilidad determinaría su creación —aunque el estudioso se refiere exclusivamente a la relación de Encina con la casa de Alba:

Esta relación de mecenazgo será determinante en la creación de su universo dramático, tanto por el ámbito geográfico en que se inscribe —Salamanca—, como por el ámbito de representación: ante un público cortesano al que se debe complacer. Lo primero determinará la invención de sus entrañables personajes rústicos que se expresan en el dialecto sayagués; lo segundo condicionará lógicamente la construcción de las obras y su intención ideológica última, en la que sobresale la tensión ideológica entre Corte o ciudad y aldea-campo, sutilmente resuelta por el autor. (1984, pp. 30-31)

Nos parece que el panorama que permite —y fomenta— la obra enciniana es más amplio: la movilidad estamental y espacial que experimentó le permitió enriquecer a sus personajes en sus *representaciones*. Visualmente hablando, el universo de Encina era más complejo que el de algunos de sus contemporáneos; esto es, si vivió en un pueblecito que dejaría para estudiar en Salamanca, estaría acostumbrado o, por lo menos, conocería el trato entre pastores; en la universidad entraría al ambiente estudiantil; como religioso, estaría al tanto del lenguaje corporal empleado por estos y además su contacto con Italia complementaría su perspectiva espectacular para la representación de textos. Todo esto sin mencionar apenas nada de la música de

¹⁰ En el *Cancionero* de 1496 solo se incluyen ocho de las catorce representaciones que llegaría a escribir. En posteriores ediciones se incluirían cuatro más hasta llegar a doce, pues las dos últimas fueron publicadas solo como pliegos sueltos.

¹¹ El dato proviene propiamente de Encina, que menciona que “habiendo cumplido los años cincuenta” escribe su relato de viajes. Este mismo dato es el que ha permitido además fijar la edad de nacimiento de Encina hacia 1468 ó 1469.

la que echó mano también para enriquecer sus representaciones, de las que nos ocuparemos a continuación.

El teatro de Juan del Encina podría ser dividido temáticamente en dos grupos: el sagrado (églogas 1, 2, 3, 4 y 9) y el profano (églogas 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13 y 14). Este último puede a su vez ser subdividido en dos: el amoroso (églogas 7, 8, 10, 12, 13 y 14) y el profano (églogas 5, 6 y 11).¹² Es sobre una de estas últimas que ahondaremos en las siguientes páginas.

En cuanto a la denominación de las representaciones como églogas, hay que pensar por un lado en Virgilio y por otro en la tradición espectacular de dicho género. Respecto a la tradición virgiliana, debe recordarse que Encina incluyó en su *Cancionero* de 1496 una traducción (que podría considerarse más una adaptación) de las *Bucólicas* de Virgilio.¹³ Así Encina cobija su obra dramática bajo la autoridad virgiliana. Nos parece que no es casual la elección del género para plasmar su obra dramática: por un lado, demuestra su manejo de la *imitatio*, reivindica los cambios sociales que anhela para sí mismo y, por otro, agrega una vitalidad inexistente a los personajes pastoriles virgilianos. Esta lírica pastoril —ya cargada de cierta dramaticidad— que tuvo en Virgilio a su mejor exponente, ofrece en las *Bucólicas* una visión de la vida pastoril muy distinta de la que encontramos en Encina.¹⁴ Los pastores de Virgilio son “cultos y delicados” —como señala Vidal— y si en esto se alejó Virgilio de su más reconocida fuente —Teócrito—, Encina no es la excepción y hace de sus pastores un objeto experimental para incursionar en una nueva forma que le servirá para sus fines inmediatos de ascenso social, así como para ser reconocido como el padre del teatro español. De este modo la *Arcadía* virgiliana se ve repoblada, gracias a Encina, por nuevos habitantes, mucho más activos y con nuevos aires.

Las églogas no contienen didascalias explícitas o algún otro tipo de anotación que pudiera ayudar escenográficamente a su representación. Comienzan, eso sí, con una especie de introducción luego del título donde se explica el argumento.

¹² Seguimos la numeración de Del Río (2001).

¹³ Vidal (1990) nos recuerda que el término *Bucolicon* “es el genitivo de plural greco-latino del adjetivo griego *boukolikós*, que significa ‘lo relativo al boyero o pastor de bueyes’. En sentido más estricto significó en la literatura grecolatina toda composición poética en que intervenían los pastores, y cuyo motivo era la vida rústica y las escenas que podían hacerla amable para sus gentes. Desde la misma Antigüedad aparece también para estas mismas composiciones el nombre de *Églogas*, sobre todo entre gramáticos y editores de ellas. Aunque etimológicamente la palabra griega *eklogé* no significa más que ‘elección o selección’, pronto se asoció a la idea de canción breve, dedicada preferentemente a la vida pastoril” (pp. 149-150).

¹⁴ Nos referimos aquí rápida y únicamente a las coincidencias y divergencias entre los pastores virgilianos y los encinianos. Para mayor información sobre otros aspectos de la obra virgiliana y enciniana, consultar el libro de James A. Anderson (1974) referenciado al final de este documento.

Aparte de eso, solo encontramos indicaciones de los parlamentos como únicas marcas teatrales explícitas en el texto. Es prácticamente este diálogo el que va marcando los movimientos de los actores, y en el que nos basaremos para nuestro análisis.

Quinta Égloga: propuesta de análisis desde la semiótica teatral

El tema central de la égloga ha permitido a los historiadores situar temporalmente su representación hacia 1496 debido a los problemas entre Fernando el Católico y Carlos VIII entre los años de 1493 a 1497.¹⁵ Dichos problemas vieron su fin entre 1495 y 1496 cuando se firmó un acuerdo de paz que podría haber sido la razón de la cancelación del viaje del duque, don Fadrique de Toledo.

Esta égloga, que tiene por título “Égloga representada en la noche postrera de carnal, que dicen de antruejo o carnestolendas”, tiene una función más bien introductoria a la siguiente, de carnaval propiamente. A pesar de hacer alguna alusión al carnaval en esta Quinta Égloga, su tema principal es más bien el elogio.¹⁶ Los problemas con Francia sirven de pretexto a Encina para retratar al duque como amo bondadoso y hábil guerrero en esta égloga.

La obra tiene por personajes a cuatro pastores: Beneito, Bras, Pedruelo y Lloriente. El primero en aparecer en escena es Beneito, quien se dirige a la audiencia hablándole de su pesar. En seguida entra Bras y lo interroga sobre su mal. Beneito expone su desasosiego por la partida del duque a Francia. Ambos hablan de las cualidades de los duques y de lo perdidos que se sentirán en su ausencia. Con el fin de confirmar la ausencia del duque, Bras se encamina solo al pueblo con el objetivo de encontrar a Pedruelo y preguntarle las nuevas de la aldea. Cuando Bras y Pedruelo se encuentran, este trae a colación el tema de la cuaresma diciendo que ha vendido unos gallos y ha comprado puerros, Bras recuerda que están a punto de empezar el tiempo de ayuno. Ambos pastores se dirigen al sitio donde dejaron a Beneito para contarle que el duque ya no tiene que partir. Al saber la noticia, Beneito se pone tan contento que deciden cantar y bailar, para lo que esperan a Lloriente.

En esta égloga se distinguen cuatro momentos principales que podrían ser considerados como escenas. El primero de esos momentos es el monólogo con que abre Beneito sobre su dolor (vv. 1-6). El segundo ocurre inmediatamente, con la entrada

¹⁵ Para más información, véase Framiñán (1987).

¹⁶ Encina utilizaría el mismo esquema de sus primeras dos églogas del *Cancionero*, la “Égloga representada en la noche de la natividad de nuestro salvador” y la “Égloga representada la misma noche de navidad”: la primera sirve para introducir a la segunda y el tema primordial es la alabanza al mecenas.

de Bras y el diálogo entre ambos en que lamentan la partida del duque y ensalzan sus dotes como guerrero y amo (vv. 7-150). El tercero comienza con la partida de Bras en busca de Pedruelo y continúa en la reunión de los cuatro pastores para cantar y bailar (vv. 151-230). El último corresponde al baile de los cuatro pastores (vv. 231-264).

La métrica de los versos de las églogas del salmantino es dominada por los tetrasílabos, aunque no faltan los octosílabos. En el caso específico de la Quinta Égloga se emplea un esquema de diez versos de tipo AaBBaAAcCA, donde se puede notar que tres de ellos son de pie quebrado. Se ha destacado ya que esta preferencia por la copla de pie quebrado está íntimamente ligada a la tradición cancioneril¹⁷ y que su traducción de las bucólicas sería además un ensayo previo a las conversaciones de sus pastores porque, según Alberto del Río, “en su voluntad de adecuar las conversaciones de los pastores a las exigencias dramáticas de sus piezas teatrales, la copla octosilábica se le revela como un instrumento adecuado, máxime si se adereza con la quiebra rítmica de los tetrasílabos.” (2001, p. LXVII)

Tres pastores tienen parlamentos marcados durante el desarrollo de la égloga: Beneito, Bras y Pedruelo, mientras que Lloriente solo interviene con dos versos (v. 238 y v. 240) en la parte marcada como *Fin*, que antecede al villancico final. Sin embargo, parece que Encina consideró importante a este último pastor desde el principio, puesto que lo incluyó en el argumento inicial de la égloga.¹⁸

El primer pastor, Beneito, representa la desesperanza de encontrarse perdido. Como en otras églogas en las que Encina pone en boca de sus pastores palabras a su favor, aquí se puede reconocer que Beneito es más un espejo del autor que un personaje con motivos propios; es Beneito el que se encarga de plantearle al duque la angustia sufrida por Encina. Beneito sería como una oveja sin pastor o guía. Su actitud es desesperada y negativa todo el tiempo, mientras que Bras es el pastor mesurado que, si bien se duele de la futura ausencia del duque, es más optimista en cuanto a sus posibilidades de vencer y volver victorioso. De nuevo funciona bajo las coordenadas de Encina y sus intenciones de acogimiento en la corte, pues este pastor se encarga de alabar al duque. Pedruelo, por su parte, es el encargado de traerles las buenas nuevas y de recordarles la proximidad de la cuaresma, tema central para la siguiente égloga, pero sin mayor relevancia en esta. El cuarto pastor, Lloriente, es el encargado de completar el cuadro pastoril y hacer posible que todos canten y se regocijen.

¹⁷ Así lo señala García (1987) y en las Referencias damos cuenta completa de la referencia.

¹⁸ Recuérdesse la faceta musical de Juan del Encina y la importancia concedida al villancico final en todas sus églogas para el cierre.

En la égloga no se encuentra acotación alguna al espacio en el que se desarrolla la acción, sin embargo, se puede inferir que sería en un espacio entre el campo y la ciudad, es decir, en una atmósfera pastoril, amén de que Beneito pide a Bras que vaya al encuentro de Pedruelo, que vuelve del mercado (vv. 145-146). En cuanto a la utilización de la sala ducal para la representación de este prado, no debió haber mayor problema, puesto que el espectador medieval estaba acostumbrado a la polivalencia del espacio, como ya lo hiciera notar Del Río (2001).¹⁹

Los diálogos, que suman doscientos cuarenta versos (excluyendo el villancico), ponen de manifiesto el ambiente de pesadumbre²⁰ causado por la partida del duque. Teatralmente los momentos más representativos hacen alusión a este ambiente general de la égloga. Beneito es el encargado de crear esta atmósfera cuando sus primeras palabras las dirige a la audiencia, lamentándose:

Beneito:
 ¡Oh triste de mi, cuitado
 lazerado!
 Nora mala acá nací.
 ¿Qué será, triste de mí,
 Desdichado? 5
 Ya no ay huzia, mal pecado. (Encina, 2001, p. 43)

Este parlamento en boca de Beneito es uno de los más expresivos teatralmente. Los parlamentos forman parte de los signos acústicos, entre los cuales se puede distinguir, como ya mencionamos, entre los signos lingüísticos —los diálogos, la música, el ruido— y los paralingüísticos —tono de voz, entonación, etc.—. Beneito abre con su monólogo la égloga y plantea desde el primer momento que el ambiente general de la égloga será de pesar.

En cuanto a los signos paralingüísticos, aunque no tenemos constancia del tono de voz de los pastores, en este caso de Beneito, es más o menos fácil pensar en

¹⁹ Esto lo afirma Del Río (2001) en el prólogo a la obra teatral de Encina consignada en la lista de referencias. Del Río dice textualmente, “el espacio se hace polivalente y pasa de ser la sala cortesana del palacio de Alba de Tormes a los descampados cercanos al pesebre en el que ha tenido lugar la Buena Nueva, con la consiguiente fluctuación en el tiempo: del momento compartido con los espectadores al preciso instante del nacimiento de Cristo, cuestión nada forzada si se tiene en cuenta que en el sacrificio de la misa se actualiza constantemente el supremo acto de redención de la humanidad” (p. XLVIII).

²⁰ Ambiente que contrasta con la égloga siguiente, en la que los pastores se dedican al goce para despedir al carnaval y comenzar con la cuaresma.

un tono de voz exaltado. Es importante además mencionar el uso del sayagués²¹ en palabras como *ahotas* (v. 101), *huzia* (v. 6), *quellotremos* (v. 50), *sos* (v. 83), entre otras, para caracterizar el habla de los pastores.

Visualmente hay signos que corresponden exclusivamente al actor y otros al espacio teatral. Los primeros, su apariencia y sus movimientos muestran en esta “escena” a un pastor característico y reconocible para la época, con ropa sencilla, sin bordados ni encajes: simplemente un sayo, la cabeza cubierta por un sombrero y los aditamentos a él asociados, una flauta y un cayado como lo muestra tanto la iconografía al uso como muchas composiciones pastoriles.

Los signos gestuales, es decir, los del cuerpo del actor, son principalmente proxémicos, es decir, indican un desplazamiento de Beneito por la sala ducal. Los signos gestuales mostrarán la postura desgarbada del pastor: los hombros caídos, la cabeza inclinada hacia un lado, como se acostumbraba a representar tanto visual como escriturariamente la tristeza en la época. Los signos mímicos, es decir, los que implican el rostro del actor mostrarán a un Beneito afligido, con las cejas elevadas y las comisuras de los labios hacia abajo como rasgos más destacables.²² Hasta aquí la parte que distinguimos como primera escena.

La segunda comenzaría con la entrada de Bras, quien se dirige a Beneito en los siguientes términos: “¡A! Beneito del Collado/ ¿dónde vas?” (vv. 7-8), lo que inicia el diálogo que tendrá como motivo principal el elogio del duque. El tema de la partida de su señor constituye el eje del resto de la conversación de los pastores (y prácticamente del resto de la égloga), que hablan tanto de lo bueno que es su señor como de la falta que les hará su guía:

Bras:

Beneito, no pongo duda,
que bien siento
que sentirás gran tormento
en quellotranca tan cruda. 70

Beneito:

¿Tan cruda dizes? ¡Y cuánto!
Yo me espanto
cómo no soy muerto ya

²¹ Sin embargo, Encina nunca habla del sayagués en esos términos y sí lo hace con expresiones como *baxo estilo* o *estilo rústico*.

²² De acuerdo con la clasificación de Paul Ekman (2024), estudioso de la gestualidad humana que, aunque se refiere a emociones auténticas y no fingidas, sirve de base.

en pensar que se nos va

ya no canto. 75

Mi cantar es todo llanto. (Encina, 2001, p. 45).

En el verso 72, Beneito habla de su *espanto* por la ausencia del duque. El *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE en línea) define *espantar* como: “causar horror, miedo y espanto, asombrar e infundir susto y pavor”. Y bajo la entrada de *espantarse* recoge: “vale también admirarse”, de modo que Beneito está admirado de que su penar no lo haya llevado ya a la muerte. Seguramente su rostro mostraría los rasgos asociados al asombro más que al miedo propiamente. Estos rasgos incluyen las cejas elevadas y la boca abierta. Probablemente este último rasgo haya sido el menos mostrado por el pastor debido a la necesidad de continuar con su parlamento, pero en cuanto a la expresión de los ojos, tanto el miedo como el asombro muestran una apertura de párpados que permite la visualización del blanco del ojo por debajo y por encima del iris.

Además de hablar de su espanto, Beneito también menciona que no canta (v. 75). Cabe destacar que las actividades más asociadas con los pastores desde la Arcadia virgiliana son el canto y la danza. De hecho, los elementos iconográficos representativos del pastor son su cayado y flauta. El hecho de que un pastor no cante es relevante dado que, según una de sus múltiples acepciones según el NTLLE, su papel es “alegrarse y manifestar tranquilidad y contento.” Así, estas líneas en voz de Beneito indican que su naturaleza pastoril se ha alterado y, en lugar de mostrar regocijo, calla mostrando tristeza. Encina se ha encargado hasta el momento de mostrar a unos pastores atribulados por el desamparo en el que quedarán. La mayor parte de las expresiones de los personajes han girado en torno al dolor y al abandono. Además de mesarse los cabellos y tocarse el pecho, los pastores no harán grandes demostraciones de otra cosa.

Teatralmente, la interacción entre los pastores es el principal motivo para los signos proxémicos. Los pastores se acercarán y alejarán entre ellos tomando turnos para hablar durante la escena, para terminar echados en el suelo, acción que da pie al tercer momento, o escena, de la égloga. A petición de Beneito, Bras va a buscar a Pedruelo para preguntarle alguna novedad respecto al viaje del duque, mientras Beneito se queda “Allastrado por el suelo/ de pesar,/ no me puedo levantar” (vv. 138-139). Beneito se encuentra tirado en el suelo, sin fuerzas para levantarse. Espacialmente esto ocurriría en un área lateral de la sala ducal, de modo que la siguiente escena tuviera un espacio más central.

Bras encuentra a Pedruelo de regreso del mercado. Esto introduce el cambio de tema al hablar de la comida de Cuaresma, tema que no llegará a desarrollarse completamente en esta égloga sino en la siguiente:

Bras
 ¿Qué llevabas de vender?
 Ora ver.
 Pedruelo
 Tres gallos y dos gallinas.
 Traxe puerros y sardinas
 por comer 165
 el domingo a mi prazer.
 Bras
 Aun te juro a mi poder
 tal estava,
 que no se me percordava
 la Cuaresma que ha de ser 170. (Encina, 2001, p. 48)

Pedruelo, sutilmente, menciona que vendió gallos y gallinas y compró puerros y sardinas en clara alusión al cambio de dieta con motivo de la cuaresma. Esta mención a los hábitos que la cuaresma involucra es la que sirve de conexión clara con la siguiente égloga, en la que los pastores se dan un banquetazo para despedir el tiempo de Carnaval y comenzar el periodo de ayuno y sacrificio que involucra la cuaresma. De este modo, Pedruelo es el encargado de traer las buenas nuevas sobre el duque, pero al mismo tiempo es quien se encarga de situar temporalmente a los pastores y recordarles que, si bien su tristeza por la partida del duque debe terminar, el periodo de alegría será corto pues se acerca la cuaresma, que implica sacrificios cotidianos en pos de una eterna epifanía en el cielo, donde podrán cantar y bailar para siempre si cumplieron cabalmente con sus obligaciones cristianas.

Ambos pastores regresan a donde se encuentra Beneito para resolver sus dudas sobre la partida del duque. Al confirmarse la cancelación del viaje, los pastores se disponen a cantar, pero esperan al pastor Lloriente, que aparece hasta este momento, para cantar los cuatro juntos. Finalmente, la última parte de la égloga involucra nuevos signos acústicos: la música del villancico y el ruido de los participantes al bailar y cantar.

Los cuatro momentos en los que hemos dividido la égloga sirven a dos propósitos temáticos: la presentación de los pastores para la égloga posterior —con la introduc-

ción del tema de la cuaresma— y la alabanza al duque de Alba. La atmósfera de la égloga es de tristeza, salvo al final, cuando todos —incluidos los espectadores— bailan. Así, la égloga va de un extremo al otro en un abanico de emociones.

A manera de conclusión

El teatro, una de las artes más universales y antiguas, continúa dando placer a espectadores y estudiosos de todos los tiempos. La faceta espectacular del mismo, tan vinculada a aspectos culturales de diferentes latitudes y épocas no resulta completamente inaccesible aún si solo se cuenta con el texto escrito. Como hemos podido ver en estas páginas, en el caso del teatro castellano tardomedieval a pesar de la aceptada idea de su incipiente desarrollo hemos conseguido mostrar algunas de sus posibilidades espectaculares. Nuestro interés principal ha sido usar herramientas de análisis como la semiótica teatral que vincula texto y espectáculo con la intención de mostrar el carácter espectacular de obras como las representaciones de Juan del Encina, particularmente en este caso la Quinta Égloga.

Dado que estamos hablando del momento del surgimiento del teatro en castellano es cierto que su puesta en escena dista mucho de lo que un espectador actual esperaría. En esta égloga podemos destacar tres elementos semióticos capitales dentro de la representación. En primer lugar, los actores, que echarían mano sobre todo de sus gestos y su voz, lo que aquí distinguimos como signos visuales —mímicos y proxémicos—; y auditivos —lingüísticos y paralingüísticos— según la clasificación que de ellos hace la semiótica teatral. Este lugar privilegiado de la gestualidad no resulta casual en lo que Jacques Le Goff dio en llamar “la civilización del gesto”, aludiendo a la enorme carga de oralidad y ritualidad depositada en el cuerpo para la comunicación cotidiana en el día a día medieval. Esta importancia corporal se vería potenciada por la ropa, nuestro segundo elemento semiótico a destacar. Por tratarse esta de una égloga pastoril, el vestuario vendría dado por la usanza de la época: pensemos en un sayo, un cayado y alguna flauta, accesorios todos mencionados por Encina en el texto dramático. Finalmente, como tercer elemento, la música, tan importante para Encina (que se desempeñó hay que recordar, como músico para la Casa de Alba). En este caso, más que apoyar la transmisión de sentido particular dentro de la égloga generaría un momento de comunalidad entre actores y público (poco común en el teatro de nuestros días) lo que marcaría el cierre de la representación borrando los límites entre lo visto y lo vivido.²³

²³ Esto es, los espectadores, al bailar con los actores, se funden en la ficción que acaban de presenciar y al mismo tiempo, los actores abandonan la ficción para unirse con los que hasta entonces habían sido espectadores en una realidad común.

El análisis textual de la obra enciniana evidencia los recursos visuales y sonoros, es decir, espectaculares, que tendría a su disposición Encina para poder transmitir a su público su capacidad compositiva. Sin embargo, nos parece que también dan un atisbo de su perspectiva de artista bajo el mecenazgo de la casa de Alba: la vulnerabilidad de sus pastores en esta Quinta Égloga al quedarse solos podría encajar con los sentimientos propios del autor o funcionar como mecanismo de alabanza a quien sostiene económicamente su trabajo y sustento.

De este modo, como se ha visto en los parlamentos, el pastor enciniano es muy poco libre todavía, sirve a la intencionalidad espectacular de su creador, será hasta el posterior teatro de corral cuando dicho personaje —el del pastor— muestre de lo que es capaz teatralmente. No obstante, nos parece que la semiótica teatral ha funcionado como herramienta de acercamiento entre el texto dramático y el espectacular para un contexto tan lejano a nosotros espacial y temporalmente. Así, en estas páginas hemos partido del texto dramático para ensayar la reconstrucción del texto espectacular de una manera un poco más comprehensiva en un intento por acercarnos al fenómeno teatral en su complejidad con la esperanza de abonar a una valoración más completa del mismo.

Referencias

- Allegri, L. (1994). Aproximación a una definición del actor medieval. En E. Rodríguez (Ed.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992* (pp. 125-136). Ayuntamiento de Elche.
- Anderson, J. A. (1974). *Encina and Virgil*. Romance Monographs.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Alberto Corazón.
- Bobes, M. d. C. (1997). *Teoría del teatro*. Arco.
- Castro, E. y Lorenzo, P. (1993). De lo espectacular a lo teatral: Consideraciones sobre el teatro medieval castellano. En *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Vol. 2, pp. 361-373). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5287274&orden=1&info=link>
- del Encina, J. (2001). *Teatro* (A. del Río, Ed.). Crítica.
- Elkman, P. (2024). *El rostro de las emociones*. RBA.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros.
- Gámez, M. J. (2024). En las raíces del teatro español. Estudio fraseológico de los usos locucionales en el drama medieval. *Artifara. Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 24.2, 341-364.

- Framiñán, M. J. (1987). Cronología de las ocho primeras églogas de Juan del Encina: Estado de la cuestión. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 12-13, 101-116.
- García, M. (1987). Le dialogue dramatique et son cadre formel: la strophe. En *Juan del Encina et le théâtre au XVe siècle* (pp. 143-157). Université de Provence.
- Giménez, E. (1927). Hipótesis a un problema de Juan del Encina. *Revista de Filología Española*, 14, 59-69.
- Gómez Moreno, Á. (1991). *El teatro medieval castellano en su marco románico*. Taurus.
- González Román, C. (2001). *Spectacula: Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*. Universidad de Málaga.
- Huerta Calvo, J. (1984). *El teatro medieval y renacentista*. Playor.
- Ingarden R. (1997). Las funciones del lenguaje en el teatro. En M. d. C. Bobes (Ed.), *Teoría del teatro* (pp. 155-166). Arco.
- Kowzan, T. (1997). El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo. En M. d. C. Bobes (Ed.), *Teoría del teatro* (pp. 121-154). Arco.
- Lázaro Carreter, F. (1965). *Teatro medieval, textos íntegros*. Castalia.
- Massip, F. (1992). *El teatro medieval: Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Montesinos.
- Real Academia Española. (s. f.). Nuevo tesoro lexicográfico. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>
- del Río, A. (2001). Prólogo. En J. del Encina, *Teatro*, (pp. XXVII-LXXXII). Crítica.
- Sliwa, K. (2023). *Antología del teatro castellano de la Edad Media*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Virgilio. (1990). *Bucólicas, Geórgicas, Apéndice virgiliano* (J. L. Vidal, Introd.; T. de la Ascensión Recio García y A. Soler Ruiz, Trads.). Gredos.
- Young, K. (1933). *The Drama of the Medieval Church*. 2 volúmenes. Oxford.