

UNA ÉGLOGA «FECHA AL ITÁLICO MODO»: LA PUESTA EN ESCENA DE *CRISTINO Y FEBEA*¹

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ
Universidad de Salamanca

Me propongo en estas páginas realizar un análisis de los elementos teatrales preservados en la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina (1468-1529)². La pieza, conservada únicamente en una suelta sin colofón en la Biblioteca de Menéndez Pelayo³, es el resultado del primer viaje de Encina a Italia (1500-1513)⁴. Este contexto italiano es esencial para comprender esta obra, puesto que será de este ámbito cortesano de donde el dramaturgo extrae los recursos teatrales que aplicará después a esta y a sus otras dos églogas posteriores⁵.

Así, este teatro no debe ser considerado arcaico, como han dejado ver la mayoría de los estudios en torno al primer teatro renacentista, sino

adaptado a los medios disponibles para su escenificación. En un intento de revalorización del teatro de Juan del Encina como algo más que teatro prelopesco, el estudio de Teresa Ferrer analiza la influencia italiana en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*⁶. Sin embargo, la valoración del influjo italiano en la *Égloga de Cristino y Febea* y en la de *Fileno, Zambardo y Cardonio* quedan relegadas a un segundo plano.

El objetivo de este trabajo es recuperar los elementos teatrales de la *Égloga de Cristino y Febea* para demostrar que, pese a la casi ausencia de acotaciones explícitas, Juan del Encina sí tiene presente su puesta en escena, ya que inserta en el diálogo de los personajes didascalias implí-

¹ Este trabajo se ha cofinanciado por la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación, y por el Fondo Social Europeo, Programa Operativo de Castilla y León.

² Tomo la edición de PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991, [2008]) como texto de referencia para aportar ejemplos, por lo que solo indicaré entre paréntesis el número de versos que correspondan a la numeración de dicha edición.

³ Santander, R-III-A (595), en GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, p. 52.

⁴ ENCINA, Juan del, *Teatro*, cit., n. 2, p. 67.

⁵ PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004, p. 20.

⁶ FERRER VALLS, Teresa, «La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido», en Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti (eds.), «*Un hombre de bien*». *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, vol. I, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 505-518.

citas diversas que «determinan las condiciones escénicas de la representación» y son, además, «un poderoso recurso ofrecido al lector para construir en su imaginación el entorno y los elementos necesarios para la comprensión de la fuerza dramática de un texto»⁷. Para el análisis de las acotaciones explícitas me centro en el taco xilográfico incluido en la suelta. A pesar de que las xilografías no son consideradas didascalias, sirven para suplir esa carencia de direcciones escénicas ayudando al lector del texto teatral a reconstruir la puesta en escena, por eso son válidas para marcar la teatralidad⁸.

Por otra parte, las acotaciones implícitas que analizo son las didascalias icónicas (vestuario, atrezzo y lugar); las motrices proxémicas (salidas y entradas de actores a escena y sus movimientos por el escenario); las motrices quinésicas (gestos y posturas); y las enunciativas (manera de pronunciar los parlamentos)⁹. Algunas aparecen también explícitamente en el texto dramático. Asimismo, empleo la clasificación de los espacios en el teatro realizada por Bobes Naves: dramático (lugar en la historia), lúdico (creado por el movimiento de los actores), escénico (escenario), escenográfico (elementos de decorado para crear el espacio dramático en el escénico) y narrado (orales)¹⁰.

Inicio este análisis con una reflexión de Teresa Ferrer, quien ha señalado la «concepción sobria de la puesta en escena» de esta *Égloga* y la ausencia de indicaciones escenográficas¹¹. A pesar de que las didascalias explícitas que contiene el texto dramático son mínimas, su puesta en escena es factible de ser reconstruida a través de sus didascalias implícitas.

En primer lugar, me centro en las didascalias icónicas de vestuario y atrezzo y me sirvo tanto de las didascalias explícitas como de las implícitas. El taco xilográfico (fig. 1) aporta rasgos



Fig. 1.

⁷ HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, p. 40.

⁸ SAN JOSÉ LERA, Javier, «Teatro y texto en el primer renacimiento español. Del teatro al manuscrito e impreso», *Studia Aurea*, vol. 7 (2013), pp. 303-308. No ignoro, sin embargo, las implicaciones del uso de las xilografías por parte de los impresores en diversas piezas.

⁹ Tomo en cuenta los trabajos de HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro*, cit., n. 7; GALOPENTIA, Sanda y MARTINEZ, Monique, *Voir les didascalies*, París, OPHRYS, 1994; y ASTON, Elaine y SAVONA, George, *Theatre as sign-system: a semiotics of text and performance*, London, Routledge, 1996, pp. 82-90.

¹⁰ BOBES NAVES, María del Carmen, «El teatro», en Darío Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 241-268, pp. 250-56.

¹¹ FERRER VALLS, Teresa, «La *Égloga*», cit., n. 6, p. 508.

similares a los mencionados en las didascalias icónicas implícitas¹². Así, se puede deducir que existen dos tipos de atuendo: el de Cristino, por un lado; y el de Justino y Febea, por el otro. Estos últimos llevan el ropaje típico pastoril, es decir, «currón y cayado» (v. 99), sayo con haldas, caperuza y «rabé» (v. 198)¹³. Sin embargo, en el proceso de adaptación de la pieza teatral a la versión impresa, el personaje de Febea resultante no parece muy verosímil, puesto que es descrita en el texto como «nimpha», portando «el arco y las saetas» de Amor (v. 264), mientras que el vestuario del taco es claramente pastoril. Esta incoherencia pudo resolverse en las tablas mediante el empleo de ambos disfraces por el encargado de representar a Febea, ya que Cristino la reconoce nada más verla y ella misma se describe como pastora

FEBEA También servirás a Dios
entre nos,
que más de buenos pastores
ay que frailes, y mejores (vv. 296-99).

Gracias a las didascalias icónicas implícitas, se sabe que el atuendo del otro personaje mitológico, Amor, se compone de arco y saetas (v. 173) «muy perfetas» (v. 167) y alas (vv. 169, 174)¹⁴.

Cristino, por otro lado, viste de ermitaño. Lleva un báculo a semejanza del pastoral de los obispos y los «hábitos» propios de ermitaño (v. 401). Implícitamente se menciona que lleva «balandrán», «escapulario, las cuentas y el breviario» (vv. 501-04). No obstante, Cristino cambiará en escena este disfraz por el de pastor. Esta identificación de los personajes mediante el atuendo es esencial porque «el cambio de vestimenta de Cristino implica el abandono de una forma de vida para pasar a otra»¹⁵. Este aspecto podría resolverse también mediante un simple cambio de parte del atuendo o en el tono de voz.

Por otro lado, Cristino está caracterizado físicamente como enfermo de amor¹⁶:

¹² Xilografía de la *Égloga de Cristino y Febea*, reproducida en la suelta de la pieza, en ENCINA, Juan del, *Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina*, s.l., s.i., s.a.

¹³ El hato de Gaspar de Oropesa incluye «dos çurones», «una caperuça de terçipelo carmesí» y diversos tipos de sayos según la categoría de pastor, lo que deja entrever la especialización de este tipo de personaje teatral: «ocho sayos de pastores de rraso de colores falso», «dos sayos de pastores de tafetán de colores», «otro sayo de pastor de tafetán encarnado», «siete sayos de pastores de frisa blanca y colorada, guarnecidos de guada-meçí» o «un sayo çerrado por delante de pellicas de lobo»; en CÁTEDRA GARCÍA, Pedro y DE MIGUEL, Emilio (eds.), *Tres coloquios pastoriles» de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, San Millán de la Gollga, Cilengua, 2006, pp. 493-503, pp. 499-500.

¹⁴ De nuevo, el hato de Oropesa ofrece información acerca del atuendo de Amor: «dos bestidos de Cupido» y «quatro pares de alas de lata», en Cátedra, «Tres», cit., n. 13, pp. 501-2.

¹⁵ GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)», en María Luisa Lobato (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 75-90, p. 85. María Grazia PROFETI señala una idea similar en «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», *Linguística e Letteratura*, 7 (1982), pp. 155-172, p. 163.

¹⁶ El aspecto físico del enfermo de amor se halla muy documentado en la poesía de cancionero castellana y en tratados amorosos, médicos y filosóficos del siglo XV. Véase CÁTEDRA GARCÍA, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

CRISTINO Mira cuán deshecho estoy
que me voy
a la muerte por amores,
con estos y otros dolores
ya no semejo quién soy (vv. 521-25).

Para esta caracterización, el actor puede ejecutar de forma exagerada lloros y suspiros en escena, incluidos implícitamente con didascalias quinéticas y enunciativas. A este respecto, parece que hay una influencia de la comedia clásica, ya que Plauto concede gran importancia a la gesticulación y al aspecto visual del personaje, elementos estos que bien pueden apreciarse en Cristino. Se observa, igualmente, un posible influjo de los personajes tipificados y caricaturizados de Terencio¹⁷. Esta influencia clásica pudo producirse en Encina incluso en una etapa anterior a sus estancias en la curia romana. El dramaturgo los descubriría en las aulas salamantinas de la mano de Antonio de Nebrija, quien estaba en contacto con las novedades italianas tras su estancia en Bolonia¹⁸. Además, la presencia de textos de Plauto y Terencio en la Universidad de Salamanca se remonta a finales del siglo XV¹⁹. Asi-

mismo, cuando Encina viaja a Italia unos años después, ya existían versiones italianas de las comedias de Plauto y Terencio que el dramaturgo visionaría en el palacio papal o en casas nobles²⁰.

En este proceso de caracterización de los personajes, el lenguaje también es esencial. Generalmente, los trabajos sobre didascalias no atienden en su clasificación a la presencia de dialectos o jergas²¹, pero es importante destacar el uso del dialecto sayagués por Encina para caracterizar a los pastores²². Así, el habla rústica, marcado con didascalias enunciativas implícitas, aparte de ser un elemento identificador del teatro salmantino en la historia literaria, es un procedimiento de rentabilidad escénica en un intento de caracterización lingüística verosímil del personaje de extracción rural, estableciendo una diferencia con los pastores idealizados de la poesía lírica. Por otro lado, su uso presenta una finalidad lúdica, como ocurrirá después con tantos bobos y graciosos del teatro áureo. Este uso dialectal ya estaba presente en Plauto, por lo que puede ser otra posible influencia clásica²³.

¹⁷ OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, [1994], pp. 64-66.

¹⁸ NEBRIJA, Antonio de, *Vocabulario español-latino*, ed. Facsímil, Madrid, Real Academia Española, 1951, [1981], fol. II v.

¹⁹ FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús, «Actividad dramática en el Estudio salmantino del Renacimiento: Plauto y Terencio», en José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea y Joaquín Pascual Barea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, vol. 3, Editorial CSIC-CSIC Press, 2002, pp. 1187-1200.

²⁰ CRAWFORD, Wickersham, *The Spanish pastoral drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1915, p. 30.

²¹ HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro*, cit., n. 7.

²² Esta característica también es señalada por PROFETI, Maria Grazia, «Luogo», cit., n. 15, p. 164 y PUERTO MORO, Laura, «Del bufón a la máscara dramática: el universo teatral de Rodrigo de Reynosa», en Javier Burguillo y Laura Mier (eds.), *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, SEMYR, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, pp. 507-517, p. 740.

²³ OLIVA, César, *Historia*, cit., n. 17, p. 124.

La comicidad es otro recurso teatral de frecuente uso en Encina. En *Cristino y Febea* se produce cuando Amor se presenta ante Justino y este no sabe quién es. El tono humorístico es conseguido gracias a la tópica caracterización del pastor como desconocedor del poder del amor, exclusivo de los cortesanos:

AMOR Yo soy el dios del amor.

JUSTINO ¿Del amor dizes que eres? (vv. 145-46)

[...]

JUSTINO Más pareces a mi ver,
y entender,
lechuza que no Cupido:
eres ciego y buscas ruido,
poco mal puedes hacer (vv. 161-65)

o cuando Justino pretende aleccionar a Cristino sobre el candidato ideal para la vida de ermitaño

JUSTINO Las vidas de las hermitas
son benditas,
mas nunca son hermitaños
sino viejos de cient años,
personas que son prescritas,
que no sienten poderío
ni amorío,
ni les viene la cachondez,
porque, mifafé, la vejez
es de terruño muy frío (vv. 451-460).

Seguramente, oír conversar a unos pastores sobre el amor en estos términos, causaría grandes risas entre un público tan selecto.

Otro elemento que aporta teatralidad a la égloga es el uso de tres espacios dramáticos diferenciados: el camino, la ermita y la aldea. Estos se extraen exclusivamente de las didascalias icónicas implícitas. El «camino» (vv. 120, 213, 434), en el que hay un «seto» (v. 435), une los otros dos lugares dramáticos. El espacio dramático de la «hermita» (vv. 71, 325) es referido también como «convento» (vv. 195, 219, 365) con «muro» (v. 369) tras el que se halla Cristino. La mención de la montaña «tan estraña» (vv. 151-2) contribuye a completar este espacio dramático alejado, contrastando con «el pueblo» (v. 355) o «el aldea» (v. 508).

La plasmación de estos lugares dramáticos en el espacio escenográfico puede resolverse de diversas formas. Una de las soluciones la ofrece López Morales:

cierto que la égloga de *Cristino y Febea* apunta ingenuamente a través del diálogo la posibilidad de una representación con dos escenarios diferentes—el camino y la ermita—, pero la no simultaneidad de los mismos no parece un factor decisivo para suponer la existencia de un intermedio. La acción se muda de lugar sin más, y bastaría cualquier detalle convencional para indicarlo²⁴.

Es decir, se trata de un cambio de escena sin necesidad de realizar una pausa intermedia, ya que los personajes pueden referirse a ella como un espacio narrado²⁵. Así, el personaje reforzaría el cambio de lugar del camino a la ermita o viceversa con adverbios de lugar y otros recur-

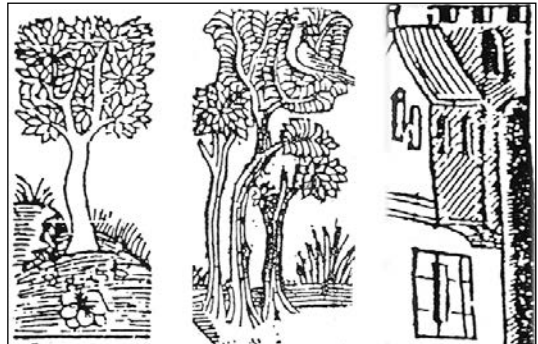
²⁴ ENCINA, Juan del, *Églogas completas de Juan del Enzina*, Humberto López-Morales (ed.), Madrid, Escelicer, 1968, p. 38.

²⁵ BOBES NAVES, María del Carmen, «El teatro», cit., n. 10, p. 254.

sos como su movimiento por el escenario sin la necesidad de incluir decorado. Por tanto, la afirmación de Ronald Williams de que no existe un cambio de escena puede matizarse²⁶.

La otra solución sería construir un escenario unitario, antecedente del espacio con perspectiva que elaborará Serlio poco después en su tratado de arquitectura. No hay que olvidar que el tratado de Vitruvio sobre perspectiva, del que parte Serlio, había sido descubierto en 1414 y editado en latín en 1486²⁷. En efecto, se podría realizar un intento de perspectiva en el escenario mediante un telón de fondo pintado que incluyera la aldea, la ermita y el camino. Podría estar reforzado con elementos corpóreos como el seto. Este espacio escenográfico es verosímil, puesto que en los tacos de *Fileno, Zambardo y Cardonio* y de *Plácida y Vitoriano* se encuentran espacios similares. Las figuras 2 y 3 muestran un espacio dramático natural que puede servir como espacio escénico para la ermita de *Cristino y Febea*, ya que se trata de un lugar alejado y poco poblado²⁸. Por otro lado, la figura 4 representa el espacio dramático opuesto, la aldea²⁹. Así, podría tratarse de un espacio único o híbrido como el que Teresa Ferrer describe para la representación de *Plácida y Vitoriano*³⁰.

La delimitación de espacios se halla marcada y reforzada a lo largo de toda la pieza mediante los verbos ir/venir y el uso de deícticos (los ad-



Figs. 2, 3 y 4.

verbios de lugar «aquí», «acá», «allí» o «allá» son omnipresentes), que construyen implícitamente el lugar dramático, así como la posición de los personajes en escena. Por ello, no parece válida la afirmación de Ferrer de que «en la *Égloga de Cristino y Febea* no aparece indicación escenográfica alguna», aunque sí señala que «el espacio evocado por Justino sugiere una montaña y quizá hubiese en algún lugar representado un seto, junto a la salida de actores»³¹. Es cierto que esta égloga no presenta una perfección teatral, pero hay indicios de avances escenográficos de influencia italiana.

Cristino y Febea muestra, asimismo, una evolución en el uso de tramoya, ya que las entradas a escena de los dos personajes mitológicos son especiales. Aunque no está explícitamente expresado, una didascalía motriz proxémica implícita

²⁶ WILLIAMS, Ronald Boal, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935, pp. 22-23.

²⁷ OLIVA, César, *Historia*, cit., n. 17, pp. 112-116.

²⁸ Detalle del taco de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, reproducidos en ENCINA, Juan del, *Teatro*, cit., n. 2, p. 259; 286.

²⁹ Detalle del mismo taco xilográfico de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en ENCINA, Juan del, *Teatro*, cit., n. 2, p. 286.

³⁰ FERRER VALLS, Teresa, «La *Égloga*», cit., n. 6, p. 516.

³¹ FERRER VALLS, Teresa, «La *Égloga*», cit., n. 6, p. 508.

señala que Amor aparece de improvisto delante de Justino (v. 141). Puede imaginarse una aparición de «repente a desora» (vv. 536/7) o «de improvviso» (vv. 356/357), como las didascalías explícitas que marcan el uso de apariencias en *El Auto de la Pasión* de Lucas Fernández³², así como en otras celebraciones en las que se usa maquinaria aérea³³. En las figuras 5 y 6 puede apreciarse el mecanismo empleado para hacer descender desde las alturas a un actor que hace de dios³⁴.

Asimismo, parece que la entrada de Febea se ha producido mediante algún sistema de polea que la haga aparecer de improvisto como una apariencia, ya que Cristino exclama: «Febea, Dios te perdone, que me ponel tu vista gran sobresalto» (vv. 286-8). Es importante destacar el «so-

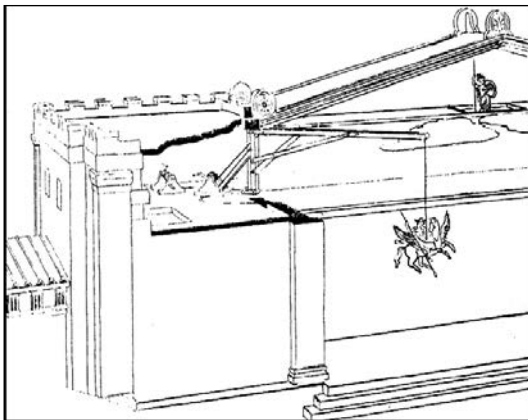


Fig. 5.

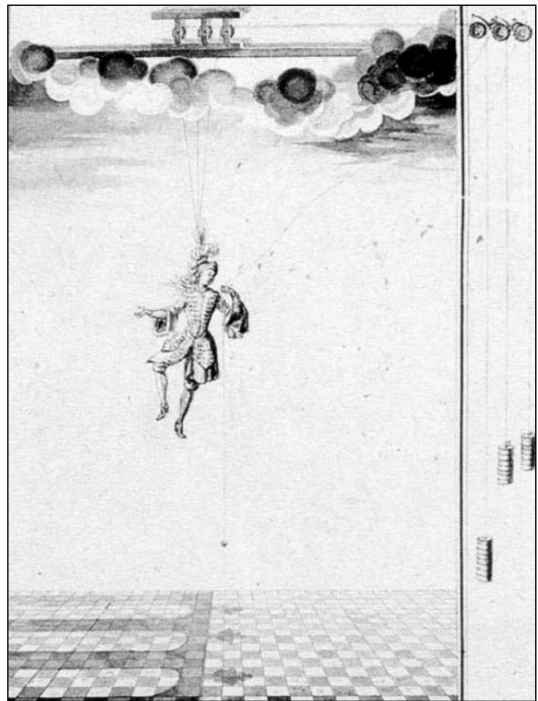


Fig. 6.

bresalto» al que hace referencia el pastor. Cristino no se sobresaltaría si la aparición de Febea no se hubiera producido inesperadamente.

Parece, por tanto, que ambas entradas en escena son un *Deus ex machina*. Este mecanismo aéreo no debía de ser algo novedoso en la época del dramaturgo, sino que disfrutaba de una larga tradición³⁵. Sin embargo, sí puede consi-

³² FERNÁNDEZ, Lucas, *Auto de la Pasión*, en CANELLADA, María Josefa (ed.), *Farsas y Églogas*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 210-237.

³³ OLIVA, César, *Historia*, cit., n. 17, pp. 86-87.

³⁴ Fig. 5 «Ingenio del Pegaso volador», en MASSIP BONET, Jesús, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses: máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid, Comunidad, Consejería de Educación y Cultura, 1997, p. 23; fig. 6, tramoya aérea, en RODRÍGUEZ, Evangelina, JORDÁ, Tatiana, CANET, J. L., *Ars theatrica*, (1996-2012).

³⁵ OLIVA, César, *Historia*, cit., n. 17, pp. 42, 86-87.

derarse un elemento novedoso en Encina frente a sus églogas anteriores, que carecen de este recurso. Así, pues, la afirmación de que nada «nos permite deducir que en estas obras se haya producido ningún cambio en lo que respecta a la concepción sobria de la puesta en escena característica de las obras anteriores» no resulta del todo aceptable³⁶.

Por otro lado, reforzando ese potencial teatral de la égloga, hay otros desplazamientos por escena que se mencionan mediante didascalias motrices proxémicas implícitas. Un ejemplo de ello es la entrada inicial de Cristino a escena (vv. 1-10), que señala que el pastor debe realizar un movimiento por el camino hacia el lugar en el que se encuentra Justino, el pueblo. Este movimiento, además, va acompañado de una didascalia quinésica para efectuar un gesto de saludo. Después, ambos pastores se retiran del camino, con un «apartémonos aquí» (v. 40), para hablar detenidamente. Más tarde, Cristino quiere partir hacia la ermita, pero parece que Justino está delante de él porque le manda que «no me estorves el camino» (v. 120). También Justino se acerca a Amor cuando este le manda «ven acá» (v. 144). Por último, ambos Cristino y Justino se desplazan por el camino hacia la ermita, donde Cristino debe dejar el hábito de ermitaño:

JUSTINO Vámonos para el lugar
sin tardar,
dexa los ábitos ende (vv. 491-493)
[...]

CRISTINO allí dentro en el hermita
quedarán, yo te seguro (vv. 499-500).

Otra de las formas de crear teatralidad es la danza de los pastores (vv. 531-fin), señalada mediante didascalias motrices proxémicas implícitas: «¿el bailar has olvidado?» (v. 531), «ponte en corro como en lucha» (v. 543) o «los pies tras él se van» (v. 560). Asimismo, también se marca implícitamente el tipo de danza que deben ejecutar los personajes en escena: «alto y baxo y çapateta» (v. 564). Estos saltos y zapatetas son los movimientos más frecuentes de danza en el teatro y son los personajes populares los encargados de danzar en escena³⁷. En *Cristino y Febea*, son los pastores Justino y Cristino los que ejecutan bailes típicos de su condición.

La relación del baile con la música es esencial en Encina donde, además de su función de divertimento, presenta carácter funcional, marcando el final de la pieza³⁸. En esta égloga, se interpreta el villancico «Torna ya, pastor en ti» (vv. 601-631), precedido por la petición de Cristino: «por tu fe, Justino, dil en su nombre algún buen canto» (vv. 594-95). Este empleo musical es recurrente, ya que previamente a la ejecución del villancico final, existe una serie de didascalias enunciativas implícitas que señala la entonación de otros cantos: un son «vigillero» (v. 539), uno «un poco palanciano» (v. 548), que cambian por «otro más villano» (v. 549), «de los que tañías| a la boda de Pascuala. | Aquesse, aquesse es galán» (vv. 554-56).

³⁶ FERRER VALLS, Teresa, «La Égloga», cit., n. 6, p. 508.

³⁷ REY MARCOS, Juan José, *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978, pp. 36 y ss.

³⁸ ENCINA, Juan del, *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Castalia, Barcelona, 2001, pp. LXVIII y ss.; PROFETI, Maria Grazia, «Luogo», cit., n. 15, p. 164.

Asimismo, se hace referencia al tañer de instrumentos musicales como el «rabé» (v. 198) y el «caramillo» (v. 113): «mira cómo lo repico» (v. 558), «tienta, tiéntalo, Justino» (v. 541), «pega, pégale, moçuelo» (v. 561) o «suene, suene tu lugar» (v. 573). En consecuencia, aunque en la égloga no se marque mediante didascalias explícitas que los pastores tañan instrumentos o ejecuten bailes; sin embargo, sus diálogos se hallan repletos de didascalias implícitas que así lo señalan.

Quedan demostradas las posibilidades escénicas de la *Égloga de Cristino y Febea*, que pueden ser reconstruidas mediante la localización de didascalias implícitas en el texto dramático. Encina se vale de una serie de recursos teatrales como la caracterización física de los personajes, el tratamiento de los espacios teatrales, la presencia de maquinaria aérea o el uso de música y danza para poner sobre las tablas esta pieza de manera novedosa.

Por tanto, el teatro de Juan del Encina no debe ser considerado primitivo y sin posibilidades escénicas, ya que la ausencia de direcciones escénicas explícitas no implica que no exista teatralidad. Un estudio atento del texto dramático deja al descubierto todo un entramado de di-

dascalias implícitas de diversa naturaleza y funcionalidad que contribuyen a recuperar los elementos teatrales que pudieron ponerse en juego en una puesta en escena. Es decir,

quizá haya que pensar que la escasez de didascalias explícitas en los impresos teatrales del XVI no responde sin más a la tosca o primitiva teatralidad de los autores, sino que sería la consecuencia de ese proceso de traslado del teatro al texto, como un resultado, por lo tanto, de las circunstancias de transmisión. El autor del original ofrece al impresor solamente aquello que considera imprescindible para el lector y para la preservación del texto³⁹.

En conclusión, *Cristino y Febea* revela una evolución teatral con respecto a sus églogas anteriores. Parece que las diversas estancias de Encina en Italia sí influyeron en la configuración de una égloga «fecha al itálico modo». Es cierto que no se trata de un teatro de gran perfección técnica y escenográfica, pero dentro de su contexto de creación y difusión sí supone un avance, puesto que forma parte de un proceso de experimentación teatral que concluirá con la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. En definitiva, sin un estudio minucioso del texto dramático y de su contexto de creación no se puede conocer el alcance de los recursos escénicos y escenográficos del dramaturgo.

³⁹ SAN JOSÉ, «Teatro», cit., n. 8.