

La configuración del personaje masculino en el teatro de Juan del Encina¹

María VÁZQUEZ MELIO
Universidad de Salamanca
maria_melio@hotmail.com

RESUMEN

El teatro altomoderno castellano se caracteriza por su ubicación en un *tempo* sociohistórico de efervescencia y cambio de paradigma cultural. La paulatina pérdida de significantes que permitían al hombre la definición de sí mismo conlleva la acuciante necesidad de prestar ahora una mayor atención a los postulados, normalmente tácitos, de la condición masculina, su definición y su construcción en una nueva época. El presente trabajo se propone abordar el estudio de este proceso en un conjunto de personajes masculinos protagonistas de las églogas dramáticas profanas del dramaturgo salmantino Juan del Encina; esto es, el doble discurso propuesto por la presencia del pastor rústico frente al cortesano. La importancia de las condiciones pragmáticas así como el primitivismo del aparato escénico de estas églogas determinan que las herramientas a través de las cuales analizaré a dichos personajes sean el poder de la palabra y la presencia o ausencia de un conjunto de signos icónicos – vestimenta, peinado o gesticulación- como definidores de la identidad del yo masculino. En definitiva, se demuestra cómo no estamos aquí ante personajes planos sino que se aprecian en ellos la influencia de un entorno social en el que conviven variadas formas de interrelación social. **Palabras clave:** Égloga dramática. Juan del Encina. Masculinidad. Pastor rústico. Cortesano.

ABSTRACT

Spanish Renaissance drama is characterised by its location in a sociohistorical *tempo* of agitation and cultural paradigm shift. The gradual loss of signifiers, which allowed man to define himself, entails a pressing need to pay more attention to the usually tacit postulates of manliness, and to its definition and construction in a new era. This paper is aimed to study this process in several main male characters of the profane dramatic eclogues written by Juan del Encina, a playwright from Salamanca; that is, the double discourse proposed by the presence of the rustic shepherd versus the courtier. The importance of pragmatic conditions,

¹ Este trabajo se inscribe dentro del marco del proyecto TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca (Junta de Castilla y León SA155A11-1 y MICINN FFI2011-25582).

as well as the primitivism of the scenography determine the tools used to analyse these characters: the power of words and the presence or absence of some iconic signs –clothing, hair-style or gesticulation– that define the identity of the male self. Therefore, it is proven hereby that these characters are not flat entities, but they notably evolve from their most primitive version into their approach to the pseudo-courtier.

Keywords: Dramatic eclogue. Juan del Encina. Manliness. Rustic shepherd. Courtier.

Recientemente se ha comenzado a abordar la compleja y central cuestión de la construcción de la condición masculina y sus vaivenes en la época moderna, dada la presencia de llamativos signos de preocupación y reflexión sobre el tema en el período. Si algo caracteriza el teatro primitivo castellano —denominación genérica que la crítica ha elegido para referirse a un conjunto de textos que circulan en torno al primer tercio del siglo XVI— es su evidente condición de producción inserta en una problemática época de transición y evolución. Así, se engendra la progresiva quiebra de un sistema de valores, actitudes y esquemas asentados durante largo tiempo en el pensamiento medieval. El otoño de la Edad Media viene marcado por la sistemática pérdida de significantes que puedan definir la nueva mirada que el hombre va a proyectar sobre sí mismo y el mundo que lo rodea². Toda esta larga transición hacia la extensión de unos nuevos modos de relación tiene como resultado la presencia de un doble discurso antitético que representa la contraposición y enfrentamiento de dos modelos de negociación de existir en sociedad: el tipo que

² Norbert Elias define estos significantes como “términos que se acuñan sobre la base de vivencias comunes y crecen y cambian con el propio grupo del que son expresión. Reflejan la situación y la historia del grupo. En cambio resultan descoloridos y no alcanzan todo su significado para otras personas que no comparten estas experiencias y no se han formado en la misma tradición y en la misma situación” (1989), p. 60. Más adelante concreta cómo el abandono de una visión del mundo señorial en la que se promueve la exaltación del ‘linaje’ del caballero feudal supone que este “se someta a una coacción nueva, unas normas también nuevas y más estrictas, así como una modelación del comportamiento que la vida caballeresca no consideraba necesaria ni posible. Son las consecuencias de la nueva y más intensa dependencia en la que ahora ha incurrido el noble, quien ya no es el hombre relativamente libre, el señor en su castillo, cuyo castillo era su hogar. El noble vive ahora en la corte [...] Y en la corte tiene que convivir con muchas otras personas. En la convivencia ha de orientar su comportamiento según el grado y la posición social de cada uno. Tiene que aprender a adecuar sus gestos de forma exacta al distinto rango y posición de las personas en la corte; a medir su lenguaje, e, incluso, a controlar su mirada. Se trata de una autodisciplina nueva, de una represión incomparablemente más intensa, a la que se someten las personas debido al nuevo ámbito vital y a la nueva forma de integración” N. Elias (1989), p. 253. Véase también R. Chartier (2000), A. Fernández de Córdova Miralles (2002) o M. Martínez-Góngora (2005).

conserva la herencia arcaica de la idiosincrasia medieval frente al tipo que habita en la corte modelando su comportamiento a las nuevas circunstancias sociohistóricas.

Este proceso tendrá su manifestación artística en una serie de églogas dramáticas en las que se fomenta progresivamente la individualización o la reformulación de tipos como el pastor rústico frente al cortesano y la ampliación del conjunto de variantes y posibilidades dramáticas en torno a la definición del personaje masculino. Una evolución patente en los textos que tendrá como consecuencia un notable avance desde las propuestas de Juan del Encina, en un género que experimentará determinantes transformaciones antes de abandonar la cuna salmantina en Lucas Fernández, para seguir un camino ya independiente en Gil Vicente; y, por último, ser recogido por un epígono, Pedro Manuel Ximénez de Urrea, primero de una serie de imitadores —entre otros, Juan de París o López de Yanguas— que añaden elementos de la naciente comedia urbana. No conviene olvidar en este aspecto la aportación dramática de Urrea aparecida en el *Cancionero de todas las obras de Don Pedro de Manuel de Urrea nuevamente añadido* (Toledo, 1516). Dentro de las seis églogas dramáticas del autor destaca especialmente la gama de nuevos tipos de personaje masculino —el Marinero, el Físico, el Tamborino, el Casamentero y, sobre todo, el Rufián fanfarrón—, los cuales van a seguir estando acompañados por la figura del pastor, quien a su vez también experimenta cambios significativos. Sin embargo, dada la brevedad de estas páginas, se ha elegido como ejemplo representativo del proceso que llevan a cabo estos primeros creadores dramáticos una serie de personajes masculinos pertenecientes a las églogas dramáticas profanas de Juan del Encina.

Necesariamente, el cambio de paradigma del Renacimiento precisa de una revisión de los postulados no siempre escritos de la representación de lo masculino y sus símbolos, portadores de una autoridad social que construyen con su presencia al noble altomoderno³, cuya definición desembocará en la figura del cortesano; en definitiva, haciendo ostensibles los elementos que definen a los cortesanos por toda Europa: «Power for men in this aristocratic dynasty meant sexual capacity borne out by the display of generations of progeny, personal military demonstration shown through their suits and swords, balanced with refined manners and gesture»⁴. Como es sabido, la aparición del teatro profano viene ligada al espectáculo ritual cortesano, lo que determina la homogeneidad de un público minoritario y aristocrático que gusta de ver en los personajes de estas primeras obras la encarnación del

³ “La combinación de estos cuatro componentes – social, ritual, ético y estético- da lugar a lo que puede considerarse un *ethos*, una forma de ser y de actuar que define en su manera de vestir, de gesticular y de hablar, al grupo aristocrático que habita en la corte [...] Como ha señalado D. Romagnoli, el proceso que da lugar a este código de compartimiento ético-social no es unívoco, sino que es producto de la convergencia de varias tradiciones que se desarrollan entre los siglos XI-XV”. A. Fernández de Córdova Miralles (2002), p. 90.

⁴ S. Broomhall & J. Van Gent (eds.) (2011), p. 1.

sistema de valores presididos por la moderación y control de las pasiones⁵, que los identifica como grupo social cohesionado y dominante⁶; las condiciones pragmáticas serán, pues, determinantes. Repárese, por ejemplo, en cómo se manifiesta en el pastor Mingo su transformación en cortesano en la *Égloga VII* y *VIII* de Juan del Encina a través de la mutación de su forma de relacionarse con otra pastora, a la que pide una señal visual, un galardón, por su relación (*VII*, p. 62, vv. 21-32); su vestidos, que son ya los propios de un cortesano (*VIII*, pp. 84-85, vv. 411-421) o sus gestos (*VIII*, p. 85, vv. 438-440) y modales; el proceso como transformación social lo ha estudiado García-Bermejo Giner.

La pertenencia al grupo cortesano, la parafernalia que lo rodea, las relaciones jerárquicas que se establecen en su seno, son cuestiones prácticamente intrínsecas al género de la égloga profana, en la que el exhibicionismo de la autoridad y la suntuosidad como símbolos del poderío de una determinada casa ducal o palacio real se harían intencionadamente notables. Se establece de este modo una conveniente relación clientelar entre autores y nobleza⁷, la cual participaba de modo activo en el respaldo económico de la cultura castellana y así conseguía dos importantes logros: impregnarse de cierto halo de nivel cultural, tan importante en la época de las “artes de las paz” y, en segundo lugar, reforzarse ideológica y políticamente, incluidos desde el adoctrinamiento hasta los fines propagandísticos.

El cortesano se convierte en representante de toda esta nueva cosmovisión que, a su vez, encuentra una primigenia forma de expresión literaria en los cancioneros poéticos y la ficción sentimental características del siglo XV. A su vez, la sacralización progresiva de las manifestaciones parateatrales, celebradas con motivo de la celebración de determinados ciclos de la liturgia cristiana⁸, dará lugar a la gestación

⁵ En el camino hacia el autocontrol y la autorregulación que posteriormente triunfaron, como analizó Martínez-Góngora (2005), p. 6. Para una perspectiva diacrónica del cambio pragmático de hábitos puede verse Cruz (2009), pp. 149-156.

⁶ El permeable marco socioideológico afecta al mismo estamento nobiliario, que debe adaptarse a las nuevas condiciones impuestas por el Estado Moderno: experimentan ese proceso de búsqueda de una identidad que no solo los mantenga como clase social dominante, sino que también los ubique en el nuevo mapa político orientado hacia el absolutismo monárquico. M^a. C. Quintanilla Raso (2007), p. 958.

⁷ Para el caso concreto de Juan del Encina y la hasta entonces joven casa de Alba es imprescindible la consulta de J.R. Andrews (1959). También, R. Ter Horst (1986), p. 217.

⁸ El personaje universal que deriva de la liturgia *–officium pastorum–* se encuentra ya en los *Vita Christi*, donde podemos localizar prácticamente todos los atributos —quizá todavía en fase embrionaria— que tradicionalmente se vienen señalando como caracterizadores del tipo de pastor primitivo. Apunta López Morales “Del texto narrativo el personaje salta al teatro, donde empieza a asomar con timidez diez años más tarde. Todavía está en germen como el teatro mismo, vacilante e inmaduro” (1968), p. 148. Su funcionalidad cómica está también presente ya en los relatos de las *Vitae Christi*, por ejemplo en Fray Íñigo de Mendoza (1480) o en *Retablo de la vida de Cristo* (1485), de Juan de Padilla.

de otra nueva máscara a través de la cual exponer un modelo contrapuesto de personaje masculino: el pastor rústico primitivo.

En una primera etapa, esto supondrá la conformación de dos modelos antitéticos de construcción del personaje masculino: cortesano frente a pastor rústico, máscaras de las que se vale el autor para la confrontación de dos cosmovisiones. Teniendo en cuenta la sencillez del aparato escénico que define el teatro primitivo, el análisis de estas dos figuras ha de partir del estudio detallado de los dos elementos fundamentales que construyen al personaje altomoderno: el poder de la palabra y la presencia de un conjunto de elementos icónicos⁹; en cuanto al primer aspecto, podemos comprobar que es herramienta clave para la definición de identidades, sobre todo, en la comparación entre el sayagués, que valida la expresión lingüística del pastor, con la elevada retórica del cortesano. Con respecto al segundo punto, el análisis de toda una serie de signos externos¹⁰ que van desde el vestido, el peinado, o la posible gesticulación —nada naturalista— empleados como recursos claves para la construcción de identidades.

Señala Ferrer Valls la importancia de tales signos, visuales y auditivos, como “la exhibición de vestuario y armas, el desfile de los flamantes caballeros, el galimatías de motes y emblemas, y en los casos más elaborados, la escenografía y el acompañamiento musical”¹¹, símbolos icónicos propios de la exhibición de la virilidad en los torneos medievales que también harán su aparición en estas primeras manifestaciones teatrales de raíz aristocrática. Estos símbolos serían elementos definidores y constructivos del yo masculino a los que el público estaría ya acostumbrado por

⁹ No en vano será esta cuestión una de las innovaciones fundamentales que incorporará Encina a la fórmula parateatral que encuentra desarrollada: así, consigue la armonía entre palabra y gesto dando lugar a un molde ya compensado que nos permite hablar de una creación artística en su totalidad. Esto será posible gracias al interés del autor en conceder una mayor importancia al desarrollo textual, una mayor atención a la palabra sin menoscabar la acción y el ritmo dramático. Véase M. A. Pérez Priego (2002), p. 81. También, A. M. Álvarez Pellitero (1999), p. 20.

¹⁰ Es muy significativo en las églogas de López de Yanguas el empleo de signos icónicos para la caracterización de personajes alegóricos, que se ve incrementado con respecto a sus precedentes. En este caso, tales signos se ven enunciados a través de didascalias explícitas. Por ejemplo, en *Farsa de la Concordia* antepone el siguiente argumento “Las personas entrarán de esta manera: el *Correo*, como correo, tañendo su corneta; el cual entra en tres partes de la obra, cada vez muy deprisa. El *Tiempo* y el *Mundo*, como viejos y en hábito de pastores, salvo que el *Tiempo* llevará un instrumento para tañer, cual él quisiere. La *Paz* entrará muy bien ataviada, como gentil dama, y la *Justicia* también, salvo que la *Paz* llevará un ramo verde de oliva en la mano, o de laurel, y la *Justicia* una vara. La *Guerra* entrará en hábito de romera, con sus veneras y con su bordón en la mano. *Descanso* y *Placer* entrarán como pastores mancebos, muy regocijados”. Véase también F. López Estrada (1974), p. 238 y ss.

¹¹ T. Ferrer Valls (1991), p. 20.

espectáculos anteriores; el elemento es el mismo aunque el actante sea representativo o antitético, lo cual conduciría, en todo caso, a una hilaridad producto de mostrar lo ridículo que supone el que sean unos usurpadores de su discurso los portadores de sus señas de identidad.

En cuanto a Juan del Encina, quizá una de las figuras más estudiadas por la crítica dentro de este período, resalta uno de los aspectos más revolucionarios de su producción dramática: la individualización que otorga a los personajes, alejándolos de la identificación alegórica acostumbrada, como ya señaló Wardropper¹². Su producción dramática no se dilata demasiado en el tiempo, sus églogas fueron compuestas entre 1492 –fecha en la que entra al servicio de la casa de Alba– y 1513, fecha en la que parece haber sido representada la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Dada la imposibilidad de atender a cada uno de los personajes masculinos que se pueden rastrear en sus diferentes églogas, se atenderá solo a aquellos que sean más representativos para lo que se viene desarrollando.

Tradicionalmente, la crítica ha venido manteniendo la visión de un pastor rústico caracterizado por lo instintivo, lo carnal, lo primitivo o lo zafio. En estas églogas primeras, las referencias a la comida no dejan de ser meras alusiones circunstanciales a excepción de la *Égloga representada la misma noche de Antruejo*¹³, puesto que toda ella es una gran exaltación paródica del buen comer y el buen beber en la noche de Carnestolendas; una temática caricaturesca que debe contar con personajes hasta cierto punto animalizados. Como enuncia López Morales, “conscientemente elabora el tono exagerado de estos personajes y de sus diálogos; obsérvese en toda la escena el deliberado juego con los deverbativos —papillones, comilones, beverrones, mamillones— que acentúa aún más todo ese himno a la gula. La égloga es una obra de ocasión en definitiva y su finalidad está bien servida”¹⁴.

BENEITO	Diles que se sienten, Bras.
BRAS	Gentezilla es que bien traga. Sentaivos aquí, garçones papillones, aguzá los passapanes.
LLORIENTE	Sí, que no somos gañanes comilones, ni tanpoco beverrones.
BRAS	Hideputas, mamillones, no dexáis

¹² B. W. Wardropper (1962), p. 41.

¹³ Véase Charlotte Stern “Juan del Encina’s Carnival Eclogues and the Spanish Drama of the Renaissance”, *Renaissance Drama*, 8 (1965), pp. 181-195.

¹⁴ H. López Morales (1968), p. 159.

cabra que no la mamáis (vv. 139-49)¹⁵.

Encina dibuja aquí a través de unas pocas pero muy acertadas pinceladas la imagen prototípica del pastor zafio, grosero¹⁶, obsesionado con lo meramente instintivo, picaresco y con tendencia a la ridiculización y mofa del que considere menos astuto que él. Será esta una de las costumbres más habituales del pastor a la hora de enfrentarse con todo aquel que se adentre en su territorio¹⁷: echar mano de la bellaquería y la treta con el afán de conseguir sus propósitos. En este sentido, una de las églogas que más llama la atención del salmantino por presentarnos una imagen totalmente atípica del pastor rústico será la del *Auto del repelón*. El texto pone en escena, entre quejas y balandronadas, un diálogo rústico entre Johanparamás y Piernicurto, quienes narran las burlas, robos y el *repelón* de que han sido objeto por parte de un grupo de estudiantes en la plaza de la ciudad cuando llevaban a vender sus productos al mercado. Si bien, como señala Pérez Priego, esta pieza “ocupa un lugar un tanto marginal en la producción enciniana, por cuanto presenta un argumento y hasta un tipo de lengua distanciado de sus demás piezas. El Auto habría que encuadrarlo en una tradición de «juegos de escarnio» estudiantiles y universitarios”¹⁸.

¹⁵ A partir de aquí, las distintas églogas de Encina se citarán siempre por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

¹⁶ Una de las muestras más ejemplares de lenguaje grosero en los seguidores de la estela enciniana la encontramos en la *Égloga interlocutoria* de Diego de Ávila. El argumento trata una boda entre un casamentero, un padre y un hijo. Destaca especialmente el lenguaje; por ejemplo, en la descripción que el casamentero hace de la novia:

¡Oh hi de puta y qué rabadilla
debe de tener la hi de bellaca!
Una espaldaraza mayor que una vaca,
tetras tan grandes, que es maravilla
(vv. 436-40). *apud* F. López Estrada (1974), p. 255

¹⁷ Incluso es común que puedan llegar a más que la sola broma, a veces un tanto pesada, como ocurre en la *Égloga o farsa del nacimiento de Nuestro Redemptor Jesucristo* de Lucas Fernández. Macario, harto de los improperios de los pastores a los que viene a contar la Buena Nueva, les ruega que detengan la chanza, mas ellos:

GIL Pues ¿por qué nos vltrajáys?
A otros muchos señores
hazemos burlas mayores;
vos, ¿por qué vos enojáys?
(vv. 312-5). Ed. de M^a. J. Canellada

¹⁸ M.A Pérez Priego (1991), p. 63.

En esta pieza, tan cercana al entremés, nos encontramos con unos pastores ingenuos, confiados, cobardes; unos pastores que demuestran un miedo atroz a los estudiantes con los que se tropiezan por las calles salmantinas¹⁹, probablemente como resultado de la finalidad con la que se concebiría la obra, es decir, disfrute del mundo estudiantil, que sale triunfante a pesar del villancico final donde se emplea la violencia como respuesta a una aparente y simple broma pesada, aunque en realidad se trate de la manifestación de la preeminencia social de un grupo masculino sobre otro, como estudian Broom & Van Gent (2011):

JOHANPARAMÁS ¿Querés saber lo que hu?
 Engañónos, ¡mal pecado!
 Qu'estávamos nel mercado
 ña aquella praça, denantes,
 un rebaño d'estudiantes
 nos hizon un mal recado.
 ¡Aquéste yo os do la fe
 que bonico lo paroren! (vv.355-62)

El cierre en el que será el estudiante finalmente golpeado por los pastores no es en absoluto significativo en tanto recuperación de una posición dominante, inexistente desde el principio; su única finalidad es provocar la hilaridad en ese juego tan propio de la locura festiva del bobo y del burdo recurso del *porrazo* a doquier²⁰.

Hasta el momento únicamente se ha podido comprobar la presencia en escena del pastor en su visión más rústica, integrado además en el ambiente que le es propio y rodeado de personajes que o bien pertenecen a su misma condición social o bien comparten su construcción discursiva. La *Égloga en requesta de unos amores*

¹⁹ La imagen del mundo estudiantil salmantino en el imaginario colectivo no podría ser más peyorativa: holgazanes, ignorantes y bobos: “el folklore español del Siglo de Oro forma del estudiante un concepto negativo. El estudiante es hambriento, tracista, burlón, algo ladrón, mujeriego, holgazán, ignorante y tonto. Tal imagen no tiene nada de excepcional dentro de la tradición folklórica; al contrario, perdura a través de los siglos” M. Chevalier (1982), p. 14.

²⁰ Un ejemplo de este recurso lo encontramos en la *Comedia en lenguaje y estilo pastoril* de Lucas Fernández:

BRAS GIL sacudiros he en las ñefas
 con aqueste cachiporro.
 JUAN BENITO Tirad vos allá, don borro,
 son daros he n'essa morra
 vn golpe con esta porra,
 que os aturda, don codorro.
 (vv. 340-345) Ed. de M^a. J. Canellada

y la considera como clara continuación *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, presentan en cambio una visión clara de la contraposición entre las dos cosmovisiones y construcciones del personaje masculino: pastor rústico y cortesano.

En primer lugar, en la *Égloga VII* tiene lugar la renovación de una de las herencias literarias más fecundas de la tradición trovadoresca: la pastorela, encuentro del caballero con la pastora a la que requiebra en amores y que Encina enreda dramáticamente a través del recurso de la prueba amorosa, haciendo así que el joven caballero tenga que convertirse en pastor para poder ser aceptado por Pascuala. Sin embargo, la pieza comienza con el encuentro de Pascuala con el pastor Mingo, quien también la pretende en amores lo que provoca el enfrentamiento verbal entre los dos hombres:

MINGO	Estáte queda, Pascuala, no te engañe este traidor, palaciego, burlador, que ha burlado otra zagala.
ESCUADERO	¡Hideputa, avillanado, grossero, lanudo ²¹ , brusco! (vv. 69-74).
MINGO	[...] No penséis de sobajarnos ²² esos que sois ciudadanos que también tenemos manos y lengua para dar motes, como aquessos hidalgotes que presumís de lozanos ²³ (vv. 83-88).

²¹ Una de las imágenes simbólicas más potentes a nivel visual y significativo para la figura del pastor es el pelo. Mientras los caballeros de la ciudad solían mostrar sus cabelleras peinadas, los pastores lucían una salvaje pelambreira larga: las greñas se convierten en seña de identidad propia del pastor.

²² Es otra característica común con pocas excepciones: el desprecio y, sobre todo, desconfianza, hacia todo lo cortesano y su cosmovisión, que se muestra en la actitud que asumen los pastores al encontrarse con uno de sus representantes. El enfrentamiento, motivado o no por una doncella, se produce de forma súbita; generalmente verbal, dada la condición de caballero del segundo; pero, en el caso de la *Farsa o quasicomedia* de Lucas Fernández, en la que se introduce el *çoiço*, sí asistimos a una pseudoviolencia física. Véase Françoise Maurizi, “La teatralización del soldado a fines del s. XV en Lucas Fernández”, *Criticón*, 66-67 (1996), pp. 287-305. En definitiva, se trata de un enfrentamiento, cuanto menos inicial, entre los dos universos contrarios cuando se entrecruzan.

²³ Recurre Mingo para la caracterización del caballero a tópicos de cancionero. Sirvan de ejemplo las composiciones de Suero de Ribera como la larga “Ley que fizo Suero de Ribera a los galanes que tales deben ser” o “Non teniendo qué perder”: “Ha de ser lindo, loçano, / el galán a la mesura, / apretado en la cintura, / vestido siempre liviano, / muy bien calçado

Mingo ofrece sus dotes a la Pastora, dotes que dan el paso epistemológico para convertirse de nuevo en rasgos identitarios; a pesar de tales galardones, Pascuala elegirá al ya ahora reconvertido pastor Gil:

MINGO Con dos mil cosas que sé.
Yo, miafé, la serviré
con tañer, cantar, bailar²⁴
con saltar, correr, luchar²⁵,
y mil donas le daré. (vv. 116-20).

[...] Berros, hongos, turmas, xetas,
anozejás, refrisones,
gallicresta y arvejones,
florezicas y rosetas (vv. 145-8).

Continúa la *Égloga VIII* pasado un año. Gil entra en el palacio de los duques, intentando convencer a Mingo para que entre con él, idea que este rehúsa porque siente vergüenza ante tan altos señores (función encomiástica); se resuelve a entrar e incluso pregunta si podría ser posible entregarle a los duques la lana esquilada. A pesar de la supuesta felicidad de Gil en su existencia pastoril, este insta a su mujer Pascuala para abandonar tan grosera vida y regresar juntos a la corte, algo que finalmente ella acepta. El primer paso para la reincorporación es el despojarse de los signos de su condición social —vestuario, quizá algún objeto como un caramillo— que los identifica como pastores y adoptar los propios de cortesanos. La inmensa felicidad de Gil contagia al resto de *dramatis personae*, de modo que les ruega que abandonen la aldea y se asienten en la corte con ellos. El proceso de transformación de Mingo se basa en la adquisición de toda una serie de signos icónicos como el

de mano / pero non traer peales, / faser los tiempos eguales / en invierno e verano. / Capelos, galochas, guantes, / el galán deve traer, / bien cantar y componer / por coplas e consonantes; / de cavalleros andantes / leer estorias e libros, / la silla e los estribos / a la gala concordantes” (vv. 33-48). V. Beltrán (2009), p. 458-9.

²⁴ La música, el canto o el baile serán habilidades intrínsecas a la condición de pastor. Es muy relevante en este sentido la condición de bailar como signo identitario de Cristino en la *Égloga XI* de Encina cuando abandona su falso hábito de ermitaño y recupera su verdadera condición pastoril. F. López Estrada (1974), p. 518.

²⁵ El juego es otro de estos atributos básicos. Otros ejemplos en *Égloga IX* de Encina (pares y nones); *Égloga XIV* (dados). Igualmente en Lucas Fernández: *Auto o farsa del nacimiento* (estornija, palo, salta-buitre, tejo, juegos de mueca: saltar, correr, luchar; chueca).

poder del vestido, acompañado posiblemente del gesto impostado²⁶, el abandono del lenguaje vulgarizado como creadores de identidad masculina reconvertida ahora hacia lo pseudocortesano:

- | | |
|-------|--|
| GIL | ¿Y tú vienes en jubón?
Toma, toma este mi sayo,
que otro tengo que allí trayo. |
| MINGO | Muchas gracias, compañero.
¿No es aquéste buen apero?
¡Sí, que bien estoy assi!
Por tu vida, Gil, me di:
¿no pareço assí escudero? |
| GIL | Por mi vida, Mingo hermano,
que estás assí gentilhombre;
no siento quien no se assombre,
ya pareces cortesano (vv. 428-36). |

Definitivamente, el pastor rústico primitivo que se podía hallar en las églogas primeras del autor ha ido evolucionando desde sus comienzos hacia planteamientos individualizadores y remozados que suponen transformaciones del personaje que asume valores y señas de identidad cortesanas pero paródicamente degradadas²⁷. Progresivamente se irá despojando de la broma tosca, del recurso zafio, de la pulla fácil y el golpe, de lo rústico de su ininteligible sayagués para acercarse al nuevo mundo del Estado Moderno; como indica Pérez Priego, “El personaje del pastor [...] anuncia ya no el pastor arcádico renacentista, sí quizá el villano ennoblecido de la futura comedia nueva”²⁸. De igual modo que se irá debilitando la fórmula teatral creada por el salmantino dejando paso a la comedia urbana de Torres Naharro, lo

²⁶ Uno de los principios fundamentales que gobierna el comportamiento cortesano es “una economía de la ostentación que ajusta los gastos a las exigencias del rango que hay que mantener, constituye las jerarquías sutiles de la etiqueta como patrón de las diferencias sociales y hace de los lugares y los papeles en el ritual curial la apuesta fundamental de la competencia social. En la configuración social de la corte, la construcción de la identidad de cada individuo siempre se ubica en el cruce de la representación que propone de sí mismo y el crédito concedido o rehusado a esa representación”. R. Chartier (2000) p. 165.

²⁷ Buen ejemplo de ello, aunque no haya sido posible desarrollarlo en estas páginas, es la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, donde se nos presenta al pastor doliente como enfermo de amor *héreos* que hace suya toda la retórica cancioneril frente al pastor Zambardo, más en la línea del pastor rústico y entre ambos Cardonio, en un punto intermedio.

²⁸ M. A Pérez Priego (1991), p. 55.

hará la figura del pastor rústico no sin antes dejar buena huella entre sus contemporáneos reformulado en distintas variantes que se sucederán hasta Lope de Vega.

Obras citadas

- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María: “Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina”, en Guijarro Ceballos, Javier (ed.) *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 15-26.
- ANDREWS, J.R.: *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley, University of California Press, 1959.
- BELTRÁN, Vicenç: *Poesía española. I. Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor, 2009.
- CHARTIER, Roger: *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, trad. de Maribel García Sánchez et al., Madrid, Cátedra, 2000.
- CHEVALIER, Maxim: *Tipos cómicos y folklore, Siglos XVI-XVII*, Madrid, Edi-6, 1982.
- CRUZ, Jesús: “Del ‘cortesano’ al ‘hombre fino’: una reflexión sobre la evolución de los ideales de conducta masculina en España desde el Renacimiento al siglo XIX”, *Bulletin of Spanish Studies*, 86.2 (2009), pp. 145-174.
- ELIAS, Norbert: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. de Ramón García Cotarelo, México, D. F. [etc.], Fondo de Cultura Económica, 1989 (imp. 1993).
- ENCINA, Juan del: *Teatro completo*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.
- FERNÁNDEZ, Lucas: *Farsas y églogas*, ed. de M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro: *La Corte de Isabel I: ritos y ceremonias de una reina, 1474-1504*, Madrid, Dykinson, 2002.
- FERRER VALLS, Teresa: *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis, 1991.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M.: “Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (De Encina a Torres Naharro)”, en Lobato López, María Luisa (ed.) *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Burgos, Visor-PROTEO-Universidad de Burgos, 2011, pp. 75-90.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.): *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidades de Sevilla y Córdoba, 20-23 de noviembre de 2000) / organizado por el Grupo de Investigación P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro) Literatura /Universidad de Sevilla; 64*, Sevilla, Universidad, 2002.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974.

- LÓPEZ MORALES, Humberto: *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar: *El hombre atemperado: autocontrol, disciplina y masculinidad en textos españoles de la temprana modernidad*, New York, P. Lang, 2005.
- QUINTANILLA RASO, M^a Concepción: “Élites de poder, redes nobiliarias y monarquía en la Castilla de fines de la Edad Media”, *Anuario de Estudios Medievales (AEM)*, 37/2 (2007), pp. 957-981.
- SUSAN BROOMHALL & VAN GENT, Jacqueline (eds.): *Governing masculinities in the early modern period: regulating selves and others*, Burlington, Ashgate, 2011.
- TER HORST, Robert: “The Duke and the Duchess of Alba and Juan del Encina: Courtly sponsors of an Uncourtly Genius”, en Robert Fiore, Everett W. Hesse, John E. Keller y José A. Madrigal (eds.) *Studies in Honor of William C. McCrary*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, pp. 215-220.
- WARDROPPER, Bruce W: “Metamorphosis in the Theatre of Juan del Encina”, *Studies in Philology*, 59 (1962), pp. 41-51.