

RESEÑA

Sara Sánchez Hernández, *Juan del Encina a escena*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 2023, 242 pp. ISBN: 9788486820626.

Laura Mier Pérez (Universidad de Cantabria)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.604>>

En 2023 ve la luz la monografía de Sara Sánchez Hernández titulada *Juan del Encina a escena. Análisis de la teatralidad de las piezas dramáticas del «Cancionero» [Salamanca, 1496]* en la que se aborda por primera vez un estudio sistemático de la representación de las obras del considerado padre del teatro español en el seno del palacio de los Duques de Alba. Solo este planteamiento y la declaración de intenciones derivada del título convierten a esta obra en uno de los trabajos fundamentales de los últimos años en el campo de investigación del Primer Teatro Clásico, tanto por la necesidad que había de esta mirada, como por la mano con la que se ha llevado a cabo. Pero vayamos poco a poco.

El libro es fruto de la investigación doctoral de la autora (cuya tesis *La teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina. Texto espectacular y puesta en escena* fue defendida en 2020 en la Universidad de Salamanca) y ha obtenido por unanimidad el Premio Villar y Macías de 2022 otorgado por el Centro de Estudios Salmantinos; este reconocimiento ha facilitado que el volumen llegara a nuestras manos, propiciando la publicación, junto a la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura y Saberes. Estas circunstancias, además, determinan en cierta medida la estructura y la presentación de la investigación que gira alrededor de tres núcleos temáticos.

Siguiendo un abordaje tradicional en los estudios literarios de autor, comienza en primer lugar esbozando la vida de Juan del Encina teniendo en cuenta la documentación conservada y las noticias dadas por otras investigaciones. Considera, pues, toda la documentación conocida hasta la fecha en el contexto cultural, tanto

en la vertiente teatral como en la musical, así como los datos pertinentes relativos a la Universidad de Salamanca y el desempeño de nuestro autor en esa ciudad. Aunque este apartado no presenta en sí mayor novedad que la de dar cuenta de los trabajos de este corte que se han publicado hasta la fecha al estar basado en fuentes secundarias, resulta muy útil su relación con los demás capítulos, especialmente con el tercero, ya que se hace un esfuerzo significativo por vincular al dramaturgo con su tiempo, lo que da pie a establecer las sinergias y las tramas artísticas y culturales sobre los que se apoya esta última parte. Comprender la teatralidad del denominado padre del teatro español solo es posible entendiendo sus circunstancias vitales, literarias y espectaculares, así como las redes de apoyo con las que contó para poder desarrollar su propia carrera artística.

La segunda parte de la monografía ahonda en los principios teóricos y metodológicos sobre los que se va a basar la sección tercera. Así, da cuenta de los diferentes abordajes con los que se puede arrostrar el análisis dramatúrgico de un texto teatral, desde la semiótica y la semiología, pero teniendo en cuenta el anclaje específico de la teatralidad que analiza, en la que se vuelven imprescindibles las consideraciones sobre el espacio (teatral, dramático, lúdico, escénico y escenográfico), la iconografía y la iconología, y el sonido, es decir, la música y el canto. Este recorrido metodológico comienza a apuntar hacia el valor intrínseco del trabajo en el panorama teatral del renacimiento.

Sánchez reflexiona sobre las implicaciones de la conservación del Primer Teatro Clásico, pasadas en la gran mayoría de los casos, por el tamiz de la imprenta y la consecuente impronta que esto deja en el uso de los textos. Cuando Encina publica su *Cancionero* en 1496 el destino de sus piezas dramáticas está muy alejado de los usos teatrales que acompañaron su gestación, de ahí que sea preciso tener en cuenta el reduccionismo al que es sometido el género al pasar a ser literatura dramática, muy alejada de las prácticas escénicas del momento. Paradójicamente, la única forma en la que conservamos la mayoría de los textos teatrales y podemos recuperar cierta función autor en las últimas décadas del siglo xv y primeras del siglo xvi es precisamente a través de la labor de la imprenta y de la proyección social que implicaba la publicación de la obra propia (así sucede, por ejemplo, con Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro), con lo que tanto el proceso reflexivo como la reconstrucción teatral son muy necesarias para comprender el Primer Teatro Clásico en toda su dimensión.

Esta circunstancia hace que sea necesario trascender la tradición de la literatura dramática entendiendo estas piezas de manera muy diferente a cómo va a plantear el teatro la comedia nueva y teniendo más en cuenta las prácticas escénicas contemporáneas o inmediatamente anteriores como son los momos: «es necesaria una mirada hacia la parte espectacular que ha quedado preservada en la página impresa a fin de intentar reconstruir las huellas de los elementos que pudieron intervenir en la representación teatral de estos textos en los inicios del siglo XVI» (p. 67).

Sánchez recuerda la llamada de atención de Hermenegildo sobre la especificidad dramática del teatro renacentista y se basa en gran medida en la metodología que propuso, la cual permite reconstruir precisamente los textos que se caracterizan por la escasez de direcciones escénicas. Sin embargo, denuncia que desde que se produjera este avance en los estudios sobre la teatralidad renacentista las investigaciones no han ido en esta dirección, más bien «se han seguido moviendo preferentemente por los derroteros del análisis de rasgos literarios y simbólicos, omitiendo la realización de un estudio pormenorizado de los textos teatrales considerados en su complejo comunicativo, y a la luz de las reflexiones teóricas de la semiótica sobre el hecho teatral» (pp.70-71).

Ante esta situación, se hace necesario trascender el testimonio único de la literatura dramática para dirigirse a otro tipo de fuentes que puedan llenar el vacío escénico de la última década del siglo xv. Por ello, Sánchez da buena cuenta de las propuestas iconográficas e iconológicas contemporáneas como parte del elemento escénico, siguiendo el camino iniciado por Massip. Integra en su propuesta, pues, tanto los estudios sobre otros dramaturgos contemporáneos que van en esta dirección, como una pormenorizada investigación sobre las imágenes tardomedievales y renacentistas mediante las cuales comparte una simbología y unos tópicos cortesanos cuya reproducción de manera casi invariable, los convierte en trasladables a la tradición escénica. Propone, así las cosas, un repertorio iconográfico propio del teatro basándose en testimonios artísticos que caracterizaban personajes, objetos y lugares.

Este programa espectacular se completa con la puesta en valor como elemento dramático de las fuentes musicales que, aunque en buena medida entran también en el terreno de la hipótesis, son de indudable trascendencia en el caso de un compositor como Juan del Encina. Así, las consideraciones sobre música y canto cierran el abanico de posibilidades escénicas de la segunda parte de este libro.

Sin duda, la principal aportación de esta investigación y objetivo principal de la misma es la tercera parte titulada de la misma manera que el libro «Análisis de la teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina». Es en este último capítulo donde el trabajo adquiere el valor que adelantábamos al comienzo de la reseña por tratarse de una aportación tan novedosa como necesaria en el estudio de la obra del salmantino.

Con las herramientas presentadas en los capítulos anteriores, recorre las ocho primeras églogas de Encina agrupadas en parejas temáticas: églogas navideñas, teatro pasional, teatro carnavalesco y teatro de amores realizando una pormenorizada propuesta escénica. Podría objetarse que muchas de las argumentaciones que lleva a cabo la autora entran dentro del ámbito de la conjetura, sin embargo, la abundante documentación previa, así como el amparo testimonial del estudio disipan este temor. Gracias a la metodología que utiliza, el resultado se acerca mucho más a la reconstrucción fundamentada que a la mera hipótesis, como veremos a continuación.

Probablemente una de las cuestiones más complicadas de describir en el aparato escénico de este teatro sea la kinesia. Para ello, Sánchez documenta profusamente con iconografía contemporánea las posibles relaciones entre los personajes y los plausibles movimientos, pongamos como ejemplo el saludo a la duquesa por parte de los pastores en la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador*, cuya demostración a través de las representaciones pictóricas e iluminadas reproducidas en la monografía permite al lector visualizar fácilmente el gesto de la reverencia. Resulta, pues, fundamental para la comprensión de esta reconstrucción el aparato pictórico que se reproduce en color en la monografía, cuyos abundantes ejemplos cimentan el discurso, tanto en cuestiones complejas como la que acabamos de mencionar, como en aspectos de conjetura tal vez más simple como puede ser la caracterización de los personajes o su gestualidad.

A través de esta propuesta consigue uno de los objetivos principales de la monografía, como se destaca en las conclusiones, que incide en la ya mencionada idea de trascender la literatura dramática y que se articula en tres niveles. Por un lado, la fuerte presencia de los códigos de amor cortés cancioneriles, en el teatro profano, y con la tradición de la pastorela en los parlamentos de los personajes, vincula estos tópicos a un carácter performativo que responde a una funcionalidad estética concreta. Esta funcionalidad construida en el seno de la Casa de Alba presenta un tratamiento cómico y paródico que entraba en contraste con los modos cortesanos

de los nobles. El estudio llevado a cabo permite precisamente comprender la dirección y el sentido de este programa estético teatral. En segundo lugar, constata la funcionalidad dramática específica de las composiciones musicales como parte integrante del espectáculo. Y, por último, se hace necesario comprender todo este entramado escénico dentro del contexto festivo en el que se representó. Se realiza en análisis desde una triple perspectiva de representación: textual, musical y contextual con fuentes pictóricas, documentales y teatrales. Estos elementos, recogidos en el último apartado del libro, dedicado a las conclusiones, nos permiten valorar la aportación de Sánchez.

La autora cumple, así, con el objetivo que señala en la introducción, la necesidad de satisfacer «la falta de estudios que muestren la verdadera teatralidad de las obras dramáticas de Juan del Encina» a través de la «búsqueda de aquellos elementos escénicos conservados, por lo general, de forma implícita entre los diálogos de los personajes» teniendo en cuenta «el contexto de sus prácticas escénicas, tomando en cuenta los espacios escénicos y escenográficos que es posible reconstruir desde la documentación o la iconografía de la época» (p. 17).

Dos son los aspectos que abren la puerta a investigaciones futuras, a mi modo de ver en esta monografía. El primero de ellos es la débil, aunque necesaria, aportación de un discurso propio significativo en las dos primeras partes del trabajo que, por otro lado, se ve ampliamente compensado por lo atrevido y acertado del tercer capítulo. Y, en segundo lugar, y de calado mucho más profundo, es la escasez del corpus de obras que maneja. Aunque el estudio de las ocho primeras églogas de Encina está plenamente justificado por motivos cronológicos, dramáticos y estructurales, el haber avanzado hacia el segundo periodo del salmantino, donde la teatralidad se vuelve mucho más compleja, habría permitido avanzar los estudios escenográficos del Primer Teatro Clásico de una manera aún más significativa. Se echa en falta, pues, una segunda parte de este estudio en el que se pueda dar cuenta de la teatralidad de las otras piezas de Encina, tanto en aquellas que continúan la materia profana ya planteada en las páginas 175-218 de este libro, *Representación sobre el poder del amor, Égloga de Cristino y Febea* (que sí ha sido abordada por Sánchez),¹ *Égloga de Fileno*,

1. Véase Sara Sánchez Hernández, «Una égloga “fecha al itálico modo”: la puesta en escena de *Cristino y Febea*» en *El patrimonio del teatro clásico español. Actualidad y perspectivas. Homenaje a Ruiz Ramón: actas seleccionadas del Congreso del TC/12*, Ediciones Universidad de Valladolid, Olmedo, 2015, pp. 637-645.

Zambardo y Cardonio (también estudiada parcialmente)² y *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como en las que plantea una dramaturgia muy diferente a todo lo anterior, la *Égloga de las grandes lluvias* y el *Auto del Repelón*. La progresiva influencia italiana en Encina, así como la evolución del propio género hace que la teatralidad de estas seis piezas presente un reto escénico de mayor envergadura y necesitado igualmente de atención por parte de la Historia del Teatro. Además, el estudio de la teatralidad de las ocho primeras églogas devuelve unos resultados de apariencia estática, sin embargo, la consideración de toda la obra teatral de Encina desde esta perspectiva hubiera sido una herramienta valiosísima para constatar la propia evolución dramática del salmantino, así como para constituir los primeros cimientos de una visión dinámica de la historia del hecho escénico, que tanto cambia desde finales del xv hasta mediados del xvi. Sánchez, no obstante, parece dar cuenta de esta demanda en su trabajo, *Juan del Encina. Texto literario y texto espectacular en los impresos teatrales del siglo XVI*.³ De igual manera, su trayectoria investigadora recoge también el estudio utilísimo en este campo de investigación de autores contemporáneos como Lucas Fernández o Gil Vicente.

Estos dos aspectos que acabamos de mencionar no hacen sino reflejar lo acertado de la propuesta de Sánchez, que pone a disposición de la comunidad científica internacional una metodología de análisis escénico fácilmente aplicable al teatro del primer tercio del siglo xvi y cuya eficacia demostrada en este trabajo invita a la continuación en el resto de textos, tanto del mismo autor como de su contemporáneos y sucesores, al mismo tiempo que permite una reconsideración del papel de esta dramaturgia en la historia del Teatro precisamente por permitir de manera definitiva que estos textos pasen a formar parte de la historia del hecho escénico. Tenemos, pues, en nuestras manos un trabajo fundamental para comprender el Primer Teatro Clásico desde las coordenadas tanto del propio teatro, como del momento en el que fue concebido este espectáculo, contribuyendo, de manera contundente, a olvidar la consideración de estas piezas como teatro primitivo o prelopesco.

2. Véase Sara Sánchez Hernández, «Del texto al teatro: “Fileño, Zambardo y Cardonio sobre las tablas”» en *Ponencias Jóvenes Investigadores*, Instituto de Investigaciones Científicas y Ecológicas (INICE), Salamanca, 2013, pp. 11-16.

3. Véase Sara Sánchez Hernández, *Juan del Encina. Texto literario y texto espectacular en los impresos teatrales del siglo XVI*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2024.