

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

## **La *Égloga de Plácida y Vitoriano* en el contexto de la producción dramática de Juan del Encina: la definición de un escenario híbrido.**

Teresa Ferrer Valls

Universitat de València

Me propongo en estas páginas fijar mi atención en un aspecto poco atendido en la obra de Juan del Encina. Me refiero a la novedad que desde la perspectiva de la puesta en escena plantea *Plácida y Vitoriano* respecto al resto de la producción dramática pastoril de este autor.

Como es sabido la temática pastoril ocupó un lugar preponderante en el panorama teatral de la primera mitad del siglo XVI, bien en su modalidad cómico-costumbrista de pastores rústicos, generada a partir de la evolución del *Quem quaeritis* navideño, bien en su modalidad bucólica de amores idealizados entre pastores y pastoras sofisticados, introducida posteriormente y que acabaría integrando los elementos característicos del modelo rústico. Ya en un trabajo pionero en lo que se refiere a los estudios sobre puesta en escena, R. B. Williams<sup>1</sup> observaba la pobreza escenográfica característica de este tipo de teatro, aspecto puesto de relieve también años más tarde por N. D. Shergold<sup>2</sup> y, más recientemente, por J. Oleza, quien al analizar las églogas pastoriles del período apuntaba en el mismo sentido, destacando el predominio absoluto de la palabra sobre la gestualidad y el movimiento del actor, y la sobriedad de recursos escenográficos entre los elementos básicos del espectáculo pastoril<sup>3</sup>.

A esta sobriedad de recursos escenográficos y a este estatismo característicos de las églogas como género dramático, vienen a añadirse además algunos obstáculos a la hora de estudiar el tratamiento del espacio escénico. Las acotaciones en general, y, en especial, sobre escenografía, son escasísimas en este período. El hecho de que el escritor fuese muchas veces un paniaguado de una casa señorial o en cualquier caso interviniese directamente (en ocasiones como actor) en la representación, reducía la necesidad de unas acotaciones que podían ser transmitidas verbalmente. En la mayor parte de las ocasiones el diálogo parece crear un ambiente escenográfico inexistente, pero otras deducimos del diálogo posibles elementos escenográficos que no encontramos en las acotaciones y cuya utilización, por su simpleza, no

---

<sup>1</sup>*The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, University of Iowa, *Studies in Spanish Language*, nº 5, 1935, p. 134.

<sup>2</sup> *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, p. 150.

<sup>3</sup> Véase "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I). El universo de la égloga" en J. Oleza (ed), *Teatro y prácticas escénicas I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 1984, p. 217.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

debía plantear grandes problemas. Así por ejemplo en la *Égloga de Torino* los pastores se refieren a la existencia de un pino ("Helo aquí está debaxo este pino") y de unas matas ("e vamos a ella / por baxo estas matas pues no se dacata"), elementos que bien pudieron estar representados en el escenario<sup>4</sup>.

Por otro lado, hay que pensar que dada la irrepetibilidad de estas representaciones, derivada de su carácter circunstancial, cuando eran impresas (caso de las de Juan del Encina, por ejemplo) lo eran más como textos literarios que como obras pensadas para ser representadas de nuevo ante un público diferente. Las acotaciones, por tanto, que no fueran de estricta necesidad para la comprensión del texto perdían sentido. Y es que en la primera mitad del siglo XVI existe una clara división del trabajo teatral: por un lado, el fasto que recoge la sabiduría escenográfica medieval, por otro las obras pastoriles que se definen esencialmente como teatro de la palabra. Éstas son un eslabón más dentro de la cadena de festejos que suele conformar la fiesta cortesana, pero, al menos en esta primera mitad de siglo, el teatro pastoril no se ve contaminado por la riqueza escenográfica que puede llegar a alcanzar el fasto cortesano, a diferencia de lo que ocurrirá con la comedia pastoril y mitológica barroca que se consolidará como un género de tramoya y gran aparato<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista de la puesta en escena, el modelo pastoril de la primera producción dramática de Encina configura un tipo de teatro representado en salones y capillas privados en el que la escenografía y el aparato son sacrificados en función de la palabra y de la comicidad. Recordemos que las églogas navideñas y carnales incluidas en su primer *Cancionero* (1496) fueron representadas en el palacio de los duques de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo y su esposa Isabel Pimentel, en Alba de Tormes.

Estas églogas suelen comenzar con la irrupción en la sala de unos pastores, entrada que aparentemente coge por sorpresa al público. El escenario es la misma sala y a ella hacen referencia frecuentemente los pastores. Así en la *Égloga VIII*, la pastora Menga exclama: "Dome a Dios que esta cabaña /qu'es bien chapada y bien lluenga"<sup>6</sup>. La línea divisoria entre escenario y público tiende a desaparecer por el hecho de que cualquier personaje, en determinado momento, puede traspasarla, como hace el pastor Juan (probablemente representado por el propio Encina) al entregar a la duquesa su obra ("tome vuestra señorança"). Las alusiones directas al mundo contemporáneo al auditorio, las alabanzas a los duques, o la defensa de los propios escritos, contribuyen asimismo a borrar las distancias temporales entre la historia navideña que se evoca y el presente del público. La representación

---

<sup>4</sup> Cito por la edición incluida por M. Menéndez y Pelayo en sus *Orígenes de la novela*, t. II, pp. 69 y 71.

<sup>5</sup> Véase mi artículo "La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima pastoral de Arcadia: una encrucijada de tradiciones escénicas" en las Actas del *Convegno Internazionale sul Teatro spagnolo e italiano del Cinquecento*, 30 de mayo- 2 de junio de 1991 (en prensa), y mi libro *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991.

<sup>6</sup> Juan del Encina. *Teatro completo*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, vv. 176-77, p. 177.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

es pretendidamente vivida por los duques, apelados continuamente como actores mudos por los pastores. La irrepitibilidad de la representación ayuda a no distanciarla como hecho teatral, a confundirla con la irrepitibilidad de los actos que se viven. Todos estos mecanismos que fueron bien analizados por R. E. Surtz<sup>7</sup>, beben en los fastos, momos y entretenimientos cortesanos del XV y caracterizan no sólo el teatro de Encina, sino gran parte de los espectáculos cortesanos del XVI, y alguno de sus mecanismos pervivirá hasta enlazar con el teatro cortesano de circunstancias de la época de Felipe III y Felipe IV.

Aunque la escenografía no es fundamental en las églogas de Encina, sí que adquiere, sin embargo, relevancia el *atrezzo* ligado al mundo pastoril. La *Égloga representada la misma noche de Antruejo o Canestollendas*, transcurre durante la cena de unos pastores y éstos mencionan tocino, un barril de vino, un zurrón y un tarro de leche. En la *Égloga de las grandes lluvias* los pastores aparecen sentados alrededor de un fuego con una sarta de higos y "tres brancas de castañas"<sup>8</sup>. En la *Égloga VII representada en requesta de unos amores* son necesarios una sortija, una honda y un cayado. Los elementos de *atrezzo* tienden en alguna ocasión a ser emblemáticos, como en la *Égloga X (Representación sobre el poder del Amor)* puesta en escena ante el príncipe Juan, en la que Cupido aparece con sus flechas y arco hiriendo al pastor Pelayo. En todas estas piezas *atrezzo* y diálogo evocan un espacio al aire libre no representado en escena, excepto en las églogas I y VIII, en donde el espacio representado es interior y se identifica con la misma sala.

Con la evolución de Encina, a partir de sus estancias en Italia hacia la concepción del modelo bucólico, italianizante y clasicista, el paisaje evocado se estiliza, se convierte en el *locus amoenus*, marco y caja de resonancia de las quejas amorosas de los pastores. A este espacio se refieren Fileno y Zambardo en la *Égloga de tres pastores* (impresa ya en el *Cancionero* de 1509). El *atrezzo* continúa girando en torno al mundo pastoril (zurrón, rabé, caramillo, y el cuchillo con el que se suicida Fileno). En la *Égloga de Cristino y Febea* no aparece indicación escenográfica alguna y el espacio evocado por Justino sugiere una montaña y quizá hubiese en algún lugar representado un seto, junto a la salida de actores:

CRISTINO.            ¡O, si fuesse aquél Justino,  
                              que viene por el camino  
                              allí junto cabe el seto!<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *The birth of a theatre. Dramatic convention in the Spanish theatre from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979.

<sup>8</sup> *op. cit.*, v, 140, p. 196.

<sup>9</sup> vv. 433-34, p. 250.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

En cuanto a los elementos de atrezzo vemos a Cristino trocar un zurrón y un cayado por un hábito de ermitaño, y Cupido aparece con su arco y saetas y provisto de alas. Nada, sin embargo, 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.

Es en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* en donde el espectáculo aparece más elaborado en su aspecto escénico. Como es sabido se cree que la obra pudo ser representada en 1513 durante el segundo viaje a Italia de Encina en una de las salas del palacio de Jacobo Serra, natural de Valencia y arzobispo de Arborea<sup>10</sup>. A lo largo de la comedia los espacios ficticios evocados por los personajes se reducen a tres: cuando Gil Cestero, cuyo papel es probable que representara el propio Encina, abre el prólogo, el espacio real y el espacio representado se identifican<sup>11</sup>: "me vengo acá por palacio". Hay alusiones al cardenal ("nuestro amo"), y al público ("compañía noble"), como en las églogas rústicas de la primera época. Gil permanece durante la representación en la misma sala, o en algún lugar del escenario:

Yo me quiero aquí quedar,  
que seremos dos pastores,  
y con ellos razonar.

(vv. 81-83)<sup>12</sup>

La acción propiamente se inicia con la aparición de Plácida en escena. La única referencia al espacio en que hipotéticamente se encuentra la protagonista se contiene en estas palabras:

Yo me vo. Quedaos, a Dios,  
palacios de mi consuelo;

(vv. 249-50)

Pero la alusión de Plácida a "los palacios" es más bien retórica que espacial. Plácida abandona los "palacios", es decir la corte, para dirigirse a los "campos". Como no hay ninguna otra referencia al espacio en que se sitúa la protagonista, las alternativas desde el punto de vista de la puesta en escena pueden reducirse a dos: o el espacio de la ficción es el mismo en

---

<sup>10</sup> Sobre esta posibilidad y los argumentos esgrimidos hasta este momento en favor de esta hipótesis véase la introducción de M. A. Pérez Priego a su edición del *Teatro completo* de Encina, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>11</sup> La función del presentador del introito o prólogo ha sido analizada por R. E. Surtz, *The birth of a theater*, *op. cit.*, pp. 125-48. El pastor Gil establece una relación con el público, conectando la realidad del auditorio y la de la representación en tanto en cuanto se mueve entre el espacio de los actores y el del público y borra la línea espacio-temporal que los separa.

<sup>12</sup> Sigo citando por la edición del *Teatro completo* de Juan del Encina de Miguel A. Pérez Priego, pero a partir de ahora incorporo al texto la numeración de los versos para evitar la multiplicación de notas.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

que ha representado Gil (la sala del palacio donde se representa la comedia, identificada como espacio de la ficción también), o esta primera escena en que se produce el monólogo de Plácida tiene lugar, como las escenas siguientes, en el espacio ficticio de una calle.

En todo caso los personajes de las escenas que siguen, con sus palabras, aluden claramente al espacio ficticio de una calle. Vitoriano dice dirigirse a casa de Suplicio y ambos juntos a casa de Flugencia. En esta se hace necesaria la utilización, en el plano superior, de una ventana a la que se refieren tanto Suplicio como Vitoriano, que se queja además de que una pared se interponga entre él y Flugencia (v. 645). Desde esta ventana le habla Flugencia a Vitoriano, mientras Suplicio espera "tras aquel cantón" (v. 514). La alusión al cantón o esquina de una casa, cuando el espacio imaginario lo constituye la calle, es frecuente, por otro lado en las comedias de Torres Naharro y de sus seguidores<sup>13</sup>.

Después de estas escenas Suplicio, a ruegos de Vitoriano, llama al pastor Pascual, que parece estar situado en un lugar del espacio escénico cercano a donde se encuentran Vitoriano y Suplicio, pues se establece entre ellos la siguiente discusión:

SUPLICIO.           Pastorcillo, llega aquí,  
                                  que luego te bolverás.  
PASCUAL.           Miafé, ¿cuidas que ha?  
                                  Sé que no sois vos mi amo.  
                                  Par Dios, venid vos acá,  
                                  que no puedo ir yo allá.

(vv. 1001-04)

Finalmente el pastor se desplaza desde un imaginario espacio al aire libre hasta donde se encuentran Vitoriano y Suplicio, es decir, el espacio imaginario de la calle. El pastor Pascual informa entonces de que vio a Plácida vagando por la montaña. Y es ahora cuando Gil Cestero interviene avisando a Pascual y a Suplicio de que Vitoriano se les está escapando en dirección a la montaña: "¡Que se os va la compañía/ allá cara la montaña" (vv.1071-72). Suplicio marcha tras él y transcurre seguidamente un escena cómica entre Pascual y Gil Cestero, que a todas luces había permanecido hasta ese momento entre el público de la sala, como pone de manifiesto el asombrado Pascual al reconocerlo: "Gil Cestero, ¿acá estás tú" (v. 1080). Y al recriminarle, en clara referencia al público: "¿Estavas con los de villa?" (v. 1096). Efectivamente Gil responde como si hubiese estado viendo la representación entre el público:

Oteava, juria nos,

---

<sup>13</sup> Como ya señalaba R. B. Williams "is the kind of scene that is to be used commonly by Torres Naharro and his followers", p. 22.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

aquellos zagales dos  
que era vellos maravilla,  
tan polidos,  
tan peinados y vencidos  
que les ove gran manzilla.

(vv.1098-103)

La respuesta despreciativa del rústico Pascual no se hace esperar: "Dalos a ravia y a roña / los de villa y palaciegos" (vv.1104-05). Por medio del personaje de Gil, que se mueve entre el espacio de los espectadores y el de los actores, se rompen los límites entre la sala y el espacio de la representación, en un mecanismo muy del gusto cortesano, ya utilizado en otras ocasiones por Encina y habitual en piezas de circunstancias cortesanas.

Después de esta escena cómica entre los pastores, y cuando éstos ya han desaparecido del escenario, aparece Plácida. El espacio representado a partir de ahora y hasta el final será un lugar al aire libre, un "valle", compuesto por la fuente, junto a la cual se suicida Plácida, y una arboleda y floresta donde se duerme Suplicio. Vitoriano y Suplicio encuentran el cuerpo muerto de Plácida junto a la fuente. Tas lo cual Suplicio va en busca de los pastores para enterrar a Plácida, mientras Vitoriano deja el cuerpo de su amada cubierto con su manto, para dirigirse a buscar una daga y suicidarse junto a ella. Inmediatamente entran en escena los pastores que se disponen a recoger flores en la floresta para fabricarse unas guirnaldas. Tras ellos ven llegar a Suplicio solicitando su ayuda, pero antes de ponerse en camino deciden dormirse al abrigo de la arboleda. ¿Cómo solucionar escénicamente estas escenas? Podría tratarse de dos espacios diferenciados: por un lado el de la arboleda, por otro el de la fuente, que se sumarían así al espacio alternativo de la calle en donde ha transcurrido toda la primera parte de la obra. Pero más bien tiendo a pensar que se trataría de un espacio único compuesto por ambos elementos de decorado, la arboleda y la fuente. Los pastores se dormirían al abrigo de la arboleda, sin ver el cuerpo de Plácida que, oculto bajo el manto, permanecería junto a la fuente.

Sea como fuere la fuente pudo formar parte del decorado bucólico. Se alude a ella en el argumento introductorio y en el introito pronunciado por Gil Cestero, y a ella también dicen dirigirse Suplicio y Vitoriano :

VITORIANO. Allí, cabe aquella fuente  
parece estar no sé qué [...]  
Vamos allá prestamente  
no paremos por tu fe.

(vv. 1428-32)



"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

Ven, Mercurio, hermano mío,  
ruégote que acá decieras [...].

(vv. 2348-65)

Y Mercurio tras ejecutar la resurrección de Plácida indica: "que yo vuelvo a mi región" (v.2319).

Nada sabemos sobre las circunstancias de la representación de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardenio* y de la *Égloga de Cristino y Febea*, ni tampoco nada en ellas explícita ni implícitamente nos permite hacer hipótesis sobre su puesta en escena o sobre la influencia de la puesta en escena de la pastoral italiana en estas obras. No sucede lo mismo con la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Los datos que aporta el texto así como la situación teatral italiana, en cuyo marco se propició, permiten pensar que Encina introdujo en ella ciertas innovaciones respecto a su producción anterior.

Algunos de los elementos escenográficos que según se deduce del texto pudieron ser utilizados en una eventual puesta en escena italiana de la obra, como el de la maquinaria aérea quizá utilizada para hacer descender y ascender a Mercurio, eran conocidos en España y empleados desde la Edad Media en representaciones religiosas y fastos. Recordemos simplemente el extraordinario despliegue que llevaron aparejadas las coronaciones de Martín el Humano en 1399 y de Fernando de Antequera en 1414<sup>14</sup>. Pero las églogas pastoriles españolas aún cuando aparezcan insertas en el marco del fasto, no se vieron contaminadas por su espectacularidad visual, al contrario de lo que ocurrió con las piezas cortesanas italianas, de contenido mitológico pastoril y de majestuosa puesta en escena. Con estas representaciones, que forman parte de los confusos, variados y controvertidos antecedentes de lo que cuajaría con el tiempo en un tercer género regular -la fábula, drama o tragicomedia pastoral-, debió entrar en contacto Encina en Italia. Antecedentes confusos porque, como ya puso de relieve E. Bigi<sup>15</sup>, a fines del XV y durante la primera mitad del XVI, en Italia las piezas pastoriles no se ciñeron a un modelo representativo específico sino que coexistieron diversas tradiciones que incorporaron personajes pastoriles: desde la égloga lírica dialogada a la sacra representación, desde la farsa rústica a la comedia de imitación clásica, desde la novela pastoril a la lírica petrarquista, pasando por ciertos poemas mitológico-encomiásticos, con interludios coreográficos y musicales, sin olvidar la estrecha relación del mundo pastoril con la fiesta en sus múltiples expresiones (banquetes, entradas, torneos, etc.).

Esta diversidad de fuentes se refleja en la variedad de denominaciones (*ecloga, favola, comedia pastorale, festa, tragicomedia*), en diferencias de estructura, en la mezcla de

---

<sup>14</sup> Véase N. D. Shergold, *A History of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp.117-20.

<sup>15</sup> "Il dramma pastorale del Cinquecento" en *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 105-06.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

personajes (que van desde pastores, ninfas y dioses mitológicos a ermitaños, salvajes, magos, médicos o labradores), en una lengua, en fin, que superpone el lirismo de los más altos vuelos y el elemento áulico con la jerga dialectal. Todas estas piezas tienen en común, sin embargo, el poseer un carácter de espectáculo de recreo y evasión prevalentemente idílico, aunque se introduzcan en ocasiones elementos cómicos y novelescos. E. Bigi en un intento de clasificación interna de estas piezas a partir del tipo de público a que iban dirigidas, distingue entre aquellas ligadas a cortes señoriales, con un nivel literario elevado, como el *Orfeo* de Poliziano, la *Tirsi* de Castiglione, *I due pellegrini* de Tansillo o el *Cefalò* de Correggio, y aquellas otras piezas dirigidas a un público más amplio no sólo cortesano sino también académico, estudiantil y burgués, que incluyen elementos tanto pastoriles como farsescos, cómicos y rústicos: *L'Astreo* del boloñés Antonio Marecotti, *Melandro e Rigo* del faentino Alexandro de Caperano, o *L'Amaranta* de Giovan Battista Casalio.

Esta diversidad temática, lingüística, y estructural constituye pues un signo de identidad característico del espectáculo pastoral italiano en sus orígenes, que contrasta con los uniformados géneros cómico y trágico, y determina esa ambigua y movidiza concepción de la escenografía, tal y como ha puesto de manifiesto M. Pieri: "Lo spettacolo pastoral resta comunque condizionato da un'originaria incertezza contenutistica, corrispettiva alla storica indeterminatezza dello stile *humilis* nella retorica e nella pittura. E noto come gli umanisti, riscoprendo Vitrubio, avessero fondato immediatamente un rapporto istituzionale fra le tre scene e altrettanti stili figurativi, assai prima di applicare il problema al teatro. Mentre però la scena comica e quella tragica, che richiedono sfondi architettonici e prospettici sicuramente connotati, non pongono agli artisti problemi particolari, la non esistenza di una autonoma pittura de paesaggio relega la scena satiresca in un limbo de generica gradevolezza"<sup>16</sup>.

Con esta temprana etapa de experimentación de la pastoral italiana converge la *Égloga de Plácida y Vitoriano* desde la fluctuante denominación (Gil Cestero en el prólogo le da nombre de comedia) hasta la conjunción de espacios teóricamente contrapuestos (la calle ante las fachadas de unas casas como lugar de encuentro típico de la comedia, por un lado, y, por otro, el arcádico espacio al aire libre, cuyos elementos recuerdan el escenario de la *sátira* tal y como lo teorizarían los seguidores de Vitrubio como Alberti, Prisciano o Serlio, con sus árboles, selvas, grutas, montaña, fuentes y flores. Este espacio acoge la aparición de los personajes divinos como Mercurio y Venus y contrasta con el espacio urbano que acoge a los personajes de raigambre celestinesca como Eritea y Flugencia. Se detecta incluso una división interna de la obra marcando una pausa entre ambos espacios: la primera parte, sin tener en cuenta el argumento y el prólogo de Gil Cestero, abarca las diez primeras escenas, y la

---

<sup>16</sup> "La scena pastorale", en G. Papagno y A. Quondam (eds.), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma, Bulzoni editore, 1982, 3 vols., t. II, pp. 489-525, esp. p. 500. Véase también de la misma autora *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

segunda, que abarca desde la primera entrada en escena de Plácida hasta el final de la comedia, comprende las restantes diez escenas y concluye con una danza. Cada una de las partes posee, además, su propio entremés interno, a cargo de los rústicos.

Es difícil establecer, sin embargo, el tipo de puesta en escena de estas tempranas representaciones, pero dado el estado de evolución escénica del teatro italiano que conocemos no resulta descabellado imaginar la utilización de algunos elementos escenográficos y decorados como los mencionados antes para la representación italiana de *Plácida y Vitoriano*: así la fachada de una casa -o quizá de dos-, una arboleda y una fuente donde duermen los pastores y recogen las flores para fabricar sus guirnaldas y donde aparecen los personajes mitológicos, y mecanismos de tramoya para facilitar el descenso de Mercurio. Elementos que aparecen documentados ya en la tradición escenográfica italiana desde fines del *Quattrocento*, utilizados en espectáculos fundamentalmente de filiación cortesana: así en 1475, en Bolonia, con motivo de la boda entre Bernardina Rangoni y Guido Pepoli tuvo lugar en la misma sala del banquete una representación de *Cefalò e Procri* sobre un tablado en el cual se había construido "una silva e tutte le cose necessarie"; también en Bolonia, y en 1487 los festejos por el matrimonio entre Lucrezia d'Este y Giovanni Bentivoglio incluyeron una representación mitológico-pastoral en la sala del banquete que se inició con la entrada a paso de danza de actores que transportaban, ocultos en su interior, los objetos escenográficos necesarios para la representación y que consistían en una torre, un palacio, una "montagna de bosco circundata, nel cui corpo era a modo una espelonca", y una roca<sup>17</sup>. La representación del *Orfeo* de Poliziano que tuvo lugar en 1480 en el palacio del cardenal Francesco Gonzaga, exigía un decorado "di verzure", un "monte ombroso e vagamente fiorito" y una fuente "soto l'ombrose foglie"<sup>18</sup>. En 1496 para la representación de la farsa ofrecida por Galeazzo Bentivoglio a los embajadores milanés y veneciano se precisó "uno apparato tuto di verde el pavimento dintorno, cum lo coperto di azurro stellato"; y se conserva noticia de un torneo dramático celebrado en 1527 que exigía la participación de faunos, sátiros, ninfas y salvajes y un carro con "la fonte de Ipocrene"<sup>19</sup>.

Algunos de los espectáculos documentados en estas fechas requieren, como ya señaló M. Pieri, puestas en escena híbridas urbano-rústicas, como el *Cefalò* de Correggio que en su representación ferraresa de 1487 contaba sobre el escenario con "uno tribunale de legno e asse depinto cum caxe in foggia de castello e ciutade", además de los consabidos "ornamenti di verzura"<sup>20</sup>. Y muy pocos años después de la representación de Encina, en 1521 o poco antes,

---

<sup>17</sup> Véase A. Tissoni Benvenuti y M. P. Mussini Sacchi, *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino, Utet, 1983, p. 14

<sup>18</sup> E. Povoledo, "Origini e aspetti della scenografia in Italia", en N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1975, 2ª ed., p. 337.

<sup>19</sup> M. Pieri, art. cit., p. 517.

<sup>20</sup> *idem*, pp. 516-17, 521-22 y n. 75.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

la *Pastoral* de Ruzante exigía para su escenificación un tablado con varias zonas diferenciadas: un paisaje silvestre con un prado enmedio, en donde comenzaba y transcurría la acción central, y, a un lado, separado de él, el templo del dios Pan, con el altar, una fuente y un sepulcro antiguo, y al otro un camino que conducía a la casa del médico cuya puerta se debía dejar ver entre los árboles<sup>21</sup>.

La raigambre todavía medieval de estas puestas en escena es evidente, pero más que de escenario múltiple en el sentido medieval, es decir, varios escenarios como soporte de escenografía, se podría hablar en algunos casos de espacios o zonas delimitadas sobre un solo escenario. Ejemplos como éstos señalan el momento de descomposición del escenario múltiple, pero son previos todavía al escenario unitario tal como se entendería fundamentalmente a partir de Serlio. Pero, sobre todo, conectan inevitablemente con *Plácida y Vitoriano*, y hacen más comprensible la hibridez de su escenario y la delimitación de dos zonas dentro de él. En este sentido llama la atención la mención que en la *Pastoral* de Ruzante se hace a un camino que conecta una zona con otra y que, sin embargo, no implica ya la utilización de varios escenarios. Precisamente en algunas églogas españolas tardías se hace referencia a caminos y atajos de comunicación entre lugares del escenario, y es más que posible que ya a mitad de siglo ello no indique tampoco la existencia de escenarios simultáneos.

Por otro lado, la maquinaria aérea, que pudo exigir el descenso de Mercurio, gozaba de larga tradición tanto en Italia como en España. Recordemos aquel complejo mecanismo que hacia 1430 construyó Filippo Brunelleschi para la representación de la Anunciación en la iglesia de San Felice in Piazza de Florencia, y que servía para hacer ascender y descender personajes desde el cielo localizado en la techumbre del templo, o el mecanismo construido en 1439 para la representación de la Ascensión del Señor en el *Carmine*, de características similares<sup>22</sup>. La utilización de maquinaria aérea sobre carros móviles, las famosa *nuvole*, aparece tempranamente documentada en la florentina procesión de San Juan <sup>23</sup>.

Un precedente de la utilización de maquinaria aérea en el marco del espectáculo profano lo constituye la representación de la *Danae* de Baldassare Taccone que tuvo lugar el 31 de enero de 1496 en el palacio de Gian Francesco Sanseverino, conde de Caiazzo, en Milán y ante Ludovico Sforza. La obra fue representada por los mismos cortesanos, entre ellos el autor en el papel de Tacco, e incluía descensos y ascensos de Mercurio, Júpiter, Danáe y el espectacular aterrizaje final de Apolo<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *idem*, pp. 522, n. 75.

<sup>22</sup> L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 71 y ss. y A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Torino, Ermanno Loescher, 1891, 2 vols., t. I pp. 305-15.

<sup>23</sup> La descripción minuciosa que de estas *nuvole* había hecho Vasari en su biografía de Cecca es recogida por Ancona, *op. cit.*, pp. 231-32.

<sup>24</sup> Véase K. T. Steinitz, "Le dessin de Léonard de Vinci pour la représentation de la *Danae* de Baldassare Taccone" en J. Jacquot (ed), *Le lieu théâtral à la renaissance*, Paris, CNRS, 1968, 2ª ed, pp. 35-40.

"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 Froldi*, 2 vols., Torino, Edizioni dell'Orso, 2004, t. I, pp. 505-518.

Dado el tipo de público al que se dirigía Encina, no debió ser ajeno a este creciente interés entre la nobleza italiana por la mitología y la espectacularidad escenográfica. Ese mismo interés que hacía confesar en 1502 a Isabella d'Este, en carta a su marido, el aburrimiento que le habían producido las representaciones de las comedias plautinas que se habían puesto en escena con motivo de las bodas de su hermano Alfonso y Lucrecia Borja, mientras encarecía vivamente los *intermezzi* plagados de ninfas, sátiros y cupidos<sup>25</sup>.

Tenía toda la razón el profesor Francisco López Estrada al advertir que *Plácida y Vitoriano* no era "una ciega imitación" de las obras italianas, fundamentalmente desde el punto de vista literario<sup>26</sup>. Quizá fue por esta razón que la representación no agradó a Federico Gonzaga<sup>27</sup>, quien tal vez no supo asimilar lo que de tradición medieval española poseía, esa rusticidad del mundo pastoril, con su lengua peculiar, el sayagués, o la recreación del ambiente celestinesco, tan alejados ambos elementos del mundo mitológico pastoril. Pero escenográficamente *Plácida y Vitoriano* tiene más que ver con la tradición italiana que con la tradición pastoril española y, de algún modo, es una muestra temprana de la influencia escenográfica italiana sobre la tradición teatral española, influencia que tan fructíferos resultados iba a dar al correr el tiempo. La situación teatral italiana posibilitaba un enriquecimiento escenográfico al que los autores españoles, como Juan del Encina, cuando se vieron en la tesitura de tener que trabajar para un público cortesano italiano no siempre debieron ser impermeables. *La Tropea* de Torres Naharro es una prueba más de ese teatro que tiende a asumir el carácter de espectáculo visual y los recursos del fasto cortesano. Se ha destacado en diversas ocasiones la influencia del teatro italiano sobre la propuesta dramática que formula Encina después de sus estancias en Italia. Si no en el resto de su "segunda producción", al menos en *Plácida y Vitoriano* el autor manifiesta una concepción escenográfica que, en el momento en que se escribe la obra, tiene más que ver con el estadio de evolución del drama italiano que con el español, porque en el marco de la península Ibérica la dramaturgia pastoril, por estos años, se sitúa en la línea de un teatro poco elaborado en cuanto a recursos escenográficos, y así pervivirá, con las mismas características, en los seguidores inmediatos de Encina, tanto en lo que se refiere a las piezas pastoriles navideñas como en aquellas que se emancipan de la circunstancia religiosa y tienden a la síntesis de modelo rústico y bucólico.

---

<sup>25</sup> Cifr. R. Klein, "Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne" en J. Jacquot (ed.), *op. cit.*, p. 50 y M. Pieri, art. cit., pp. 519-20

<sup>26</sup> *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Gredos, 1974, p. 215.

<sup>27</sup> La carta, muy conocida, ha sido publicada completa por G. Davico Bonino, *Il teatro italiano II: la commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 418.