

«A fuer de la palaciega». Atuendo y afeites en la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* de Encina¹

«A fuer de la palaciega». Clothing and cosmetics in Encina's *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*

Sara Sánchez-Hernández

Universidad de Salamanca/IEMYRhd
ESPAÑA
shara_ssh@usal.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.2, 2017, pp. 567-579]
Recibido: 06-02-2017 / Aceptado: 17-03-2017
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.02.32>

Resumen. Este trabajo pretende mostrar las posibilidades dramatúrgicas de la *Égloga representada por las mismas personas* de Juan del Encina, conocida como *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, incluida en su *Cancionero* (Salamanca, 1496). Se analizarán los recursos escénicos de vestimenta y atrezo empleados por el dramaturgo para caracterizar a sus personajes y para mostrar su cambio de vestimenta (y de estado) en escena.

Palabras clave. Juan del Encina; atuendo; cosmética; églogas dramáticas amorosas; teatralidad.

Abstract. This paper aims to show the dramatic possibilities of Juan del Encina's *Égloga representada por las mismas personas*, best known as *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, included in the first edition of his *Cancionero* (Salamanca, 1496). The scenic resources of disguise and atrezzo will be analyzed to typify their characters and to show their change of disguise (and status) on stage.

1. El presente trabajo ha sido cofinanciado por la Junta de Castilla y León y por el Fondo Social Europeo. Respetando las normas editoriales de *Hipogrifo*, se han modernizado las grafías de los textos citados.

Keywords. Juan del Encina; Clothing; Cosmetics; Love dramatic eclogues; Theatricality.

Asumiendo los planteamientos de la semiótica teatral, que defiende la dualidad del texto dramático, este trabajo focaliza el análisis del texto espectacular de la *Égloga representada por las mismas personas* (más conocida por la crítica como *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*), de Juan del Encina, distribuida a lo largo de los folios finales de la primera edición de su *Cancionero* (Salamanca, 1496), cerrando la sección de «Representaciones» teatrales y, con ellas, todo el impreso. El objetivo es realizar un examen de los procedimientos escénicos de carácter icónico de los que pudo valerse el dramaturgo salmantino para representar la pieza ante un público urbano y refinado en la corte de los Duques de Alba. Para ello, se reflexiona sobre uno de los recursos dramáticos presentes en el primer teatro renacentista castellano que contribuye a conferir teatralidad: el cambio de vestimenta en escena, con la consecuente transformación del estatus social de los personajes teatrales².

La *Égloga representada por las mismas personas* es continuación de la *Égloga en recuesta de unos amores*, conformando ambas el ciclo teatral del amor en la *princeps* del impreso. En efecto, las dos escenifican motivos de la temática de la lírica cancioneril tan cultivada por la nobleza de la alta y baja Edad Media³. Mientras que en la obra cronológicamente anterior se desarrolla la materia propia de las pastorelas y las serranillas, teatralizando la conversión del Escudero en pastor por amor de la pastora Pascuala, la siguiente pieza muestra en escena a los tres personajes de la obra anterior: a Mingo, a Pascuala y Gil, antiguo escudero, y se introduce a un nuevo personaje, Menga, esposa de Mingo. En esta ocasión, también se va a obrar un cambio de estado en los personajes como resultado del poder del amor, solo que esta vez serán los pastores los que se convierten en palaciegos.

2. Sigo la metodología de Hermenegildo, 2001. Sobre la dualidad del texto dramático ver Bobes Naves, 1997. El vestuario como «documento de identidad» del personaje dramático lo estudia Fischer-Lichte, 1999, pp. 173-175.

3. Para la codificación del amor cortés y la lírica cancioneril del siglo XV ver Dutton, 1991 y Beltrán, 2009. Sobre las concomitancias entre teatro y lírica de cancionero ver Whinnom, 1981, pp. 21-33. Ver también Cátedra García, 1989, pp. 145-164. Díez Borque, 1970, p. 12 y ss. estudia la presencia del amor cortés en los pastores teatrales.

A grandes rasgos, la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* puede dividirse en dos partes diferenciadas⁴. Mientras que en la primera se celebra la vida de pastores, cuyo máximo exponente es el villancico pastoril (vv. 194-224) que cierra el bloque; en la segunda parte (vv. 224-257), los pastores Gil, Pascuala, Mingo y Menga protagonizarán un cambio de vestimenta múltiple en escena que implicará un cambio de estatus social⁵. Por tanto, la teatralidad de esta última sección es la que se analizará a lo largo de este trabajo. A pesar de carecer de una información teatral detallada sobre el modo en el que estos cambios de identidad transcurren sobre las tablas, recurriremos a la *Égloga en recuesta de unos amores*, para aventurarnos a lanzar algunas hipótesis sobre la caracterización física de los cuatro personajes antes y después de su transformación de vestimenta (y de estado).

Habiéndose iniciado la segunda parte de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, el primer cambio de vestimenta que presencia el público lo protagoniza Gil, que se transformará nuevamente en el Escudero de la primera pieza. Así, el rústico confiesa que se quiere quedar en palacio y «aquestos hatos mudar» (v. 240) y que Pascuala haga lo propio (vv. 241-246). De esta manera, se produce en escena una transformación social doble: ambos trocan su atuendo ante los ojos de Mingo, Menga y los espectadores.

Para el caso de Gil, su cambio se centrará en el abandono del zurrón y del cayado que Pascuala le había donado en la pieza anterior (vv. 189-190) y en la adquisición de, al menos, un sayo palaciego y un bonete de requebrado, según indican las posteriores didascalias implícitas de la pieza, que se retomarán cuando se analice la metamorfosis de Mingo (vv. 445-446 y 418-319). Asimismo, para lograr un cambio completo, el noble deberá abandonar la greña pastoril y volver a peinarse, para mostrarse «muy pendado», es decir, 'muy peinado', según la obra anterior (v. 76). Ciertamente, el modo de llevar el cabello es un signo muy potente para remarcar diferencias sociales: mientras que los pastores llevan greña, los personajes nobles se loan de ir peinados⁶. Por tanto, Gil podría peinar su melena o quitarse la peluca con greña ante los espectadores, dejando a la vista su cabello cuidado y logrando, de esta forma, un efecto visual que funcionaría muy bien ante el público, que comprueba la verdadera transformación del Escudero⁷. Ciertamente, el resultado de su metamorfosis no se hace esperar: «juro a diez que está gentil!» (v. 63), reconoce su compañero Mingo. En verdad, lo que ha sucedido con Gil ha sido la recuperación

4. Sigo la edición de A. del Río, *Teatro*, 2001, por lo que solo remitiré a los versos o páginas de los pasajes citados por dicha edición.

5. El cambio de disfraz en escena asociado a un cambio de condición social ha sido señalado por Pavis, 1983, s.v. *disfraz* y García-Bermejo Giner, 2011, p. 89. Por su parte, Vázquez Melio, 2012, estudia el tema en las églogas dramáticas de Encina. Ver también Sánchez-Hernández, 2015.

6. Ver al respecto Díez Borque, 1970 y Encina, *Teatro*, p. 310.

7. El uso de pelucas en los espectáculos parateatrales de la Salamanca quinientista está bien documentado: para el Corpus Christi de 1501 en la catedral charra se anotan gastos por la compra de «tres cabelleras para los dichos pastores», Espinosa Maeso, 1923, p. 573-574. Se recoge, asimismo, el modo de fabricar dicho complemento: en 1531 se compran «cinco libras de cáñamo para las cabelleras» y se paga «a Vergara cuatro Reales para hacer cabelleras», Espinosa Maeso, 1923, p. 581.

de su antiguo estatus de noble⁸. Así, ha retomado el aspecto físico que lucía en la *Égloga en recuesta de unos amores*.

No obstante, para ser un palaciego pleno, el propio Gil desea «a mi Pascuala tornar / en dama» (vv. 237-238). En seguida, el auditorio contemplará otra transformación social en escena, como consecuencia del poder del amor. Hasta ese momento, la zagala portaría el disfraz rústico por excelencia: el zurrón y el cayado (v. 189) y otros adornos pastoriles como la manija (v. 38), es decir, una 'pulsera', y la sortija (v. 39) de la primera égloga. Pero la pastora necesitaría, además, otras prendas para completar su atuendo, como la saya rústica.

Aunque el texto teatral ofrece escasa información explícita acerca del cambio de disfraz de Pascuala, del diálogo de los personajes se deduce que esta adopta las ropas palaciegas ante la atónita mirada de Mingo y Menga. Muy a su pesar, estos reconocen la importante transformación de Pascuala cuando la observan con su nuevo atuendo: «Dome a Dios que ya semeja / doñata de las de villa. / Miafé, ya se nos engrilla» (vv. 259-261). Parece que, efectivamente, su nueva apariencia es la de una dama y se sorprenden de que el cambio haya sido tan drástico y que afecte, incluso, a su carácter ("ya se nos engrilla") (vv. 260-272), pero finalmente reconocen que el poder del amor es tal que «hace mudar los estados» (v. 287)⁹.

Así pues, si bien es cierto que la transformación social por amor de Gil y de Pascuala ofrece unas posibilidades teatrales limitadas, la metamorfosis que se llevará a cabo en las figuras de Mingo y de Menga resulta mucho más interesante y de mayor teatralidad por su duración y tratamiento sobre las tablas. Al igual que en la transformación de la primera pareja, el cambio de estos últimos se produce de forma simultánea en el escenario. Ahora bien, mientras Gil alecciona a Mingo, para completar su atuendo palaciego, y Pascuala hace lo propio con Menga, parece que no existe contacto visual entre los personajes masculinos y los femeninos, aunque el público sí pueda observar ambas escenas paralelas.

Previamente a que Mingo y Menga decidan convertirse en palaciegos, los pastores critican a sus compañeros por haberles abandonado. Efectivamente, ambos se sienten burlados (vv. 294 y 300); por ello, el rústico amenaza con seguir el mismo camino que Gil y convertirse en cortesano:

MINGO	Pues juro a diez si me visto los mis hatos domingueros y si mudo aquestos cueros que te mando mal galisto. Guárdate, que si yo insisto en tornarme palaciego... (vv. 305-310).
-------	---

8. El Escudero como personaje teatral vuelve a aparecer en una pieza posterior de Encina, la *Representación ante el príncipe don Juan*. Sin embargo, su descripción física solo se limita, como en el caso de la *Égloga en recuesta de unos amores*, a indicar que los personajes urbanos son «tan polidos, tan peinados» (vv. 1101-1102).

9. Wardropper analiza el poder transformador del amor en ambas églogas, 1962, pp. 47-48.

Como se puede apreciar, existe en el discurso de Mingo una contraposición de prendas. Mientras que los «cueros» le caracterizan como portador de un atuendo típicamente pastoril y de trabajo, las galas festivas, los «hatos domingueros», remiten a prendas destinadas a lucirse en ocasiones especiales¹⁰.

En cuanto a su disfraz de pastor, parece que Mingo portaría hasta ese momento caramillo (v. 45), hondijo y cayado (v. 46), según la primera égloga, mientras que en la segunda se indica, además, que el rústico porta cinto: «pues aún bien te maravilla / cómo ya no me descingo» (vv. 317-318). Dado que 'descingo' es 'desciño', es decir, «quitarse el cinto, y presupuesto que de él estaba pendiente la espada» (Cov.), se podría interpretar que, en lugar de este arma, Mingo portaría en su cinto de cuero el hondijo de la égloga anterior (v. 46)¹¹. Finalmente, y para completar su apariencia pastoril, hay que añadir un detalle más: el pelo desgreñado, ya que Mingo es descrito en la primera pieza como «lanudo» (v. 74) y con «greña» en la segunda (vv. 13 y 18).

Pues bien, el rústico mostraría este atuendo pastoril en escena hasta que anuncia que «el hato quiero mudar» (v. 373). A continuación, Mingo se enfunda sus prendas más vistosas, que son motivo de elogio por parte de su compañero:

GIL	Cata, cata, cata, Mingo. ¿Eres tú quien estos días? ¿Cómo nunca te vestías ese hato algún domingo? (vv. 409-412).
-----	--

Parece que Gil se sorprende verdaderamente del gran cambio de Mingo porque está irreconocible y porque, además, parece mostrarse bien ataviado. Así, lo primero que percibe Gil del conjunto palaciego de Mingo es la capa de gala, puesto que es la prenda que se pone sobre todas las demás: «¡Qué buen capuz colorado!» (v. 414)¹². Es interesante, además, que se especifique que es «colorado», puesto que es «color festivo y dominguero» (Cov.), hecho que encaja perfectamente con este contexto de alegría.

10. El 'hato' es el «vestido y ropa de cada uno» (Cov.); describe, por tanto, una indumentaria de forma genérica. Sin embargo, el término 'dominguero' delimita el tipo de atuendo referido. Así, el 'sayo dominguero' es «el que se viste solamente en las fiestas» (Cov.). Por tanto, cabe entender que 'dominguero' no se restringe solo y exclusivamente a la ropa destinada para ese día de la semana porque «hay muchas fiestas principales que se celebran siempre en domingo» (Cov.). Ver Lope, 1987, p. 140, al respecto. En otros textos de la época, existen prendas que se etiquetan como 'dominguero/a'. Por último, 'gala' «es el vestido curioso y de fiesta alegre y de regocijo [...], puede significar vestirse y adornarse, y ataviarse» (Cov.).

11. Otro pastor de Encina porta esa arma en la *Representación hecha ante el príncipe don Juan* (v. 197). El pastor Pelayo amenaza a Amor con su honda: «¡Guarte!, que si me descingo / mi hondijo / freírte he en la cholla un guijo» (vv. 163-165). De todo ello, podemos deducir que Mingo porta en ambas églogas su honda sujeta a su cinto.

12. Bernis Madrazo recoge abundante información acerca de este sobretodo de frecuente uso en la época en cuanto a hechura, longitud, colores y tipos (1979, pp. 73-75).

Después de la alabanza del capuz por parte de Gil, Mingo procedería a retirarse la capa para dejar al descubierto el resto de su atuendo. Así, muestra, en primer lugar, una prenda semi-interior: «el jubón es bien chapado» (v. 415). Al tratarse de ropa interior, Mingo estaría a medio vestir a ojos de los espectadores, puesto que para poder ser visto en público se necesitaba llevar otra prenda sobre el jubón, al menos¹³. Como el jubón cubría medio cuerpo y solía ser muy ajustado¹⁴, podemos imaginar el efecto cómico que causaría contemplar a Mingo en esa guisa, mostrando las piernas desnudas y un torso muy marcado. Por eso, Gil le ofrece uno de sus sayos, que debe colocarse sobre el jubón:

GIL	¿Y tú vienes en jubón? Toma, toma este mi sayo, que otro tengo que allí trayo (vv. 417-419).
-----	--

El sayo ofrecido por Gil bien podría ser el que él mismo llevara puesto en ese momento, que se quita para ofrecérselo a Mingo, alegando que él tiene otro de sobra. Sin embargo, Mingo se resiste a aceptar la prenda, prolongando la escena hilarante:

MINGO	No lo quiero, compañero, que tiene gran mangón.
GIL	Calla, calla, que es al talle.
MINGO	Dome a dios que no me halle, pareceré frailejón (vv. 420-424).

Por las descripciones de ambos personajes, se infiere fácilmente que el sayo de Gil es el propio de la moda cortesana de la época, es decir, es una prenda ceñida a la cintura (al talle), que posee unas mangas anchas que a Mingo le parecen más propias del hábito de los frailes que del de los cortesanos. Pero, a pesar de sus quejas, Mingo acepta finalmente el sayo, que se coloca sobre el jubón y, por último, su capuz. Como el sayo generalmente cubría, por lo menos, casi hasta las rodillas y era una prenda para vestir a cuerpo¹⁵, Mingo dejaría de estar semidesnudo.

Escudriñando el conjunto de Mingo, Gil reconoce ahora que «ya pareces cortesano» (v. 436), aunque le falta un último detalle, el bonete (v. 439). Este tocado masculino tenía como única función adornar la cabeza, ya que no servía para protegerse de las inclemencias del tiempo y, además, se solía llevar en casa todo el día¹⁶. Como era uno de los tocados más usados a fines del siglo XV, los personajes teatrales debe portarlos si desean semejar buenos palaciegos.

A pesar de la variedad de bonetes existentes en la época, el texto teatral especifica de qué tipo de tocado se trata: el bonete de requebrado, que se colocaba

13. Bernis, 1979, pp. 13-14. Ver la interpretación de este pasaje en Sánchez-Hernández, 2015, p. 246.

14. Bernis, 1979, pp. 11-12.

15. Bernis, 1979, pp. 10-15.

16. Bernis, 1956, p. 42 y 1979, pp. 24-26.

inclinado sobre la cabeza. Gil así lo indica: «ponte el bonete de tema» (v. 439), y le insiste que eche «el bonete al un lado, / así como aqueste mío» (vv. 445-446). Ciertamente, esta forma de portar el bonete era bastante frecuente en la época¹⁷, y Gil, como buen palaciego, conoce a la perfección esta moda cortesana. Sin embargo, a Mingo, portar el bonete inclinado no le parece un signo intrínsecamente cortesano, sino más propio de otro tipo social no tan apreciado en su tiempo: «¡ha, pareceré judío!» (v. 447). Pero Gil le explica que «es de requebrado» (v. 448) y que «llaman requebrado acá / al que está fuera de sí» (vv. 455-456). En ese momento, el pasaje añade tintes cómicos, ya que Mingo lo interpreta de una manera bien distinta: «¿al que está lloco?» (v. 457). Finalmente, el instruido Gil aclara que 'requebrado' es el «que está enamorado / y se muestra muy penado / por la que le enamoró» (vv. 458-460).

Claramente, observamos que mediante lo icónico se consigue manifestar públicamente la codificación del amor cortés. En efecto, la descripción que realiza Gil sobre el tocado de enamorado la encontramos en una de las composiciones amorosas de Juan del Encina, el *Triunfo de amor*¹⁸. La pieza describe las fiestas que se celebran en la corte de Cupido donde, a manera de los momos cortesanos, el dios de Amor entra en la sala de las fiestas muy bien ataviado: «trajo, de muy requebrado, / un penacho en la cabeza / porque sufra y que padezca / el que fuere enamorado» (vv. 1027-1030).

Finalmente, para ser un perfecto cortesano y un buen enamorado cortés, Mingo debe dominar la codificación propia de los enamorados y, para ello, debe aprender sus códigos gestuales. En esta pequeña escena cómica, observamos que Mingo debe colocar «en el costado la mano» (v. 442), indicando con este gesto que se siente enamorado. Pero, de nuevo, la interpretación de Mingo provoca una sonrisa en el público al observar que el pastor confunde el gesto amoroso con el de situar la mano en el costado «cuando estaba cansado» (v. 444)¹⁹. No obstante, tras este proceso, Mingo ha conseguido, al fin, convertirse en palaciego.

Ahora bien, antes de que concluya la égloga, se produce un último cambio social en escena. Mientras Mingo, con la ayuda de Gil, trocaba su atuendo pastoril ante la mirada de los espectadores, Menga realiza lo propio con el apoyo de Pascuala, que le enseña a ser cortesana. Aunque el texto teatral no explicita las prendas que se ha vestido Menga, sí sabemos que la zagala se pone «de arreo / los tus hatos mejores» (vv. 397-398)²⁰.

En verdad, la conversión de Menga en palaciega se centra más en el cuidado de su rostro. Para ser gentil, Pascuala le anuncia que:

17. Bernis, 1956, p. 42.

18. Encina, *Obra completa*, pp. 489-534.

19. Para la enfermedad de costado vinculada a la enfermedad de amor cortés ver Beltrán, 1997, así como los tratados médicos medievales de la época.

20. 'Arrear' «es adornar y engalanar, de arras, las joyas que el desposado da a la desposada, y de allí se dijo arreo, el atavío, y arreado, el adornado» (Cov.).

PASCUALA [...] el rostro te curaré
 porque mudes la pelleja,
 y te pelaré la ceja.
 Muy gentil te pararé (vv. 381-384).

Esta costumbre antigua de embellecer el rostro de las cortesanas comienza por depilarse la cara. Así, Pascuala anuncia que va a arreglarle las cejas a Menga retirándole el vello sobrante. En efecto, 'pelar' es «arrancar el pelo», en este caso, de las cejas. Parece, pues, que esta costumbre de pelar las cejas era un hábito muy frecuente en la época. Así, en *La Celestina*, se relata que muchas damas, excepto Melibea según Calisto, «pelan sus cejas con tenacicas y pegones y a cordelejos»²¹. Por otro lado, el *Corbacho* refiere el canon de belleza ideal al que la mujer medieval pretende acercarse lo máximo posible. Para ello, deben pelarse no solo las cejas sino todo el rostro: «las cejas bien peladas, altas, puestas en arco [...]; la frente toda pelada y aun toda la cara —grandes y chicos pelos— con pelador de pez, trementina...»²².

La importancia de este tipo de cuidado facial se refleja en uno de los tacos xilográficos de *La lozana andaluza*, editada en la ciudad veneciana en 1528 (Fig. 1). La xilografía ilustra el pasaje que se relata en el capítulo de «Cómo vinieron diez cortesanas a se afeitar». Al observar el rostro de las damas que la visitan, Aldonza las reprende porque se dejan arreglar las cejas por otras y después ella debe reparar el destrozo ocasionado por manos ajenas:



21. Rojas, 2011, p. 160.

22. Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, pp. 161-162.

¡Por mi vida, que se os parece que estáis pellejadas de mano de otrie que de la Lozana! Así lo quiero yo, que me conozcáis; que pagáis a otrie por mal pelar [...] ¡Mirá qué ceja ésta, no hay pelo con pelo! Y quién gastó tal ceja como ésta [...]. Cuando os afeito cada sábado, me dais un julio y agora merecía dos por haber enmendado lo que las otras os gastaron²³.

Fig. 1. Casa de Lozana (Delicado, 2007, p. 207).

El grabado parece representar iconográficamente lo que el lector no puede percibir a través de las palabras²⁴; es decir, los gestos y posturas que realiza Lozana, por lo que la ilustración es un apoyo visual para el lector del texto. Así, habría que imaginar a Aldonza examinando los rostros de las damas y deteniéndose sobre todo en Clarina, la peor pelada de todas. Tras esto, la andaluza se sentaría en una silla y comenzaría a enmendar las cejas de la dama, que es justamente lo que ilustra la xilografía. En ella, también se pueden distinguir los instrumentos, como el mortero o el fuelle, y diversos productos naturales necesarios para elaborar las mudas y los afeites con los que Lozana «muda la pelleja» de las damas, de la misma manera que haría Pascuala con Menga. Para la obtención de esos productos cosméticos se requiere de la ayuda de Rampín, a quien observamos removiendo los ingredientes en un mortero y alimentando el fuego para cocer la mezcla cosmética.

Teniendo en cuenta los pasajes citados, no resultaría descabellado imaginar a Menga y a Pascuala en una posición similar a la del taco de *La lozana andaluza*. Ahora bien, ¿cómo se representaría esta práctica en escena? Para simular la depilación del rostro de Menga, esta podría llevar postizos que simularan unas cejas muy pobladas de la pastora y que Pascuala, con diversos métodos de depilación, le arrancararía de la frente, dejando visibles unas cejas peladas y arqueadas²⁵.

Tras concluir la depilación del rostro, Pascuala debe mudar la piel de Menga, es decir, le aplicará mudas o maquillaje en la cara, como le anunció al inicio (vv. 381-382). Pero Menga, desconocedora absoluta de estos cuidados, imagina que va a sentir dolor (vv. 385-388). Sin embargo, su compañera le explica que:

No pienses, tú, compañera,
que son estas curas crudas.
No son sino blandas mudas
y una cosa muy ligera (vv. 389-392).

Ciertamente, la 'muda' era «cierta untura que las mujeres se ponen en la cara para quitar de ellas las manchas», esto es, maquillaje (Cov.)²⁶. Pero, ¿cómo se ejecutaría este pasaje sobre las tablas? Podríamos imaginar que Menga está caracte-

23. Delicado, 2007, pp. 239-240.

24. Albalá Pelegrín, 2012.

25. El uso posible de pelucas y postizos ya fue destacado por García-Bermejo Giner, 2011, p. 84. Recuérdese también el empleo de pelucas en la Salamanca quinientista, ya referido.

26. *La Celestina* recoge la costumbre de las damas de maquillarse, Rojas, 2011, pp. 206-207. También el *Corbacho* describe la moda de aplicar mudas en la cara para quitar arrugas e imperfecciones, Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, p. 158.

rizada como una mujer con un rostro lleno de imperfecciones, como manchas, que la afean. Para ello, se podría recurrir nuevamente al uso de (medias) máscaras que simulen una tez oscura, con manchas, que Pascuala retiraría de la piel de Menga; o, en su defecto, podría aplicarle maquillaje que disimulara estos defectos en la cara de Menga. Así, con la utilización de cosméticos como el referido como «estas curas» (cremas) en la tez de su compañera conseguiría que Menga luciera un cutis muy cuidado.

Por todo lo expuesto hasta ahora, parece que el pasaje analizado teatraliza los hábitos propiamente cortesanos que las damas practicaban a menudo para parecer más hermosas. Por tanto, Menga debe aprender su uso para ser una perfecta palaciega, de la misma forma que Mingo debe aprender la galanía cortesana.

Una vez que Mingo y Menga han concluido su transformación por separado, los personajes masculinos y femeninos vuelven a intercambiar sus parlamentos. Pascuala increpa a Mingo diciendo:

PASCUALA	¿No veis a Menga, señor?
MINGO	Mírala, mírala, Gil.
GIL	Por Dios, que está muy gentil (vv. 465-467).

Parece, pues, que Menga se ha convertido en una dama cortesana, causando gran asombro entre los hombres, que observan la transformación casi sin palabras.

Finalmente, y para concluir esta transformación social por amor, los cuatro personajes interpretan un villancico de amores de tipo cortés muy distinto al pastoril que habían ejecutado en la primera parte de la égloga. Este carece del habla rústica y de los saltos y brincos pertenecientes a la danza alta; en verdad, el contenido del mismo es de carácter cortesano, propio de la lírica cancioneril²⁷. Su finalidad no es otra que certificar el cambio operado en los cuatro personajes, que se convierten en unos perfectos cortesanos como consecuencia del *Omnia vincit amor*.

CONCLUSIONES

De los 557 versos que componen la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* más de la mitad se centran en la transformación física y social que protagonizan los pastores como consecuencia del poder del amor. De esta forma, Encina explota teatralmente el recurso del cambio de atuendo en escena que implica el ascenso social de los personajes. Al tratarse de un elemento muy icónico, la pieza contiene abundantes posibilidades teatrales mediante las que se consigue agradar a los espectadores, junto con la comicidad derivada de la ignorancia y la rusticidad de los pastores, que se ríen y se burlan de las costumbres cortesanas y del código del amor cortés.

27. Según McGinnis, el villancico está acompañado de una danza baja, típicamente cortesana, que demuestra que la metamorfosis se ha obrado satisfactoriamente (1977, pp. 24-25).

A lo largo del trabajo se ha pretendido reconstruir la teatralidad que esconden los textos de Encina, partiendo del texto teatral preservado en su *Cancionero*. Así pues, se puede concluir que el texto dramático hoy conservado contiene marcas teatrales que permiten suponer lo que pudo ser la práctica teatral de entresiglos. La celebración del *Omnia vincit amor* le lleva a Juan del Encina, como a otros dramaturgos después, a trocar el código del amor cortés a lo rústico y emplearlo como recurso hilarante en escena. En definitiva, la presencia sobre las tablas de pastores enamorados, de escuderos arrusticados y de pastoras velludas contribuye a que la risa sea la protagonista en la Casa de los Duques de Alba en el incipiente Renacimiento castellano.

BIBLIOGRAFÍA

- Albalá Pelegrín, Marta, «El actor en la página: de grabados y escenarios "cómicos" a principios del XVI», en *Memorias del Congreso Internacional Las Edades del Libro*, ed. Marina Garone, Isabel Galina y Laurette Godinas, México, UNAM, 2012, pp. 908-958.
- Beltrán, Rafael, «La muerte de Tirant lo Blanc: elementos para una autopsia», en *Actes del Col·loqui Internacional Tirant Lo Blanch: L'albor de la novel·la moderna europea*, ed. Jean Marie Barbera, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 75-93.
- Beltrán, Vicenç, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor, 2009.
- Bernis Madrazo, Carmen, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.
- Bernis Madrazo, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II, Los hombres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1979.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Cátedra García, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. facsímil de la Universidad de Sevilla, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1611. Disponible en línea: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>> [03/10/2017].
- Delicado, Francisco, *La lozana andaluza*, ed. Jacques Joset y Folke Gernert, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Díez Borque, José María, *Aspectos de la oposición «caballero-pastor» en el primer teatro castellano*, Burdeos, Institut d' Études Ibériques et Ibéroaméricaines de l'Université de Bordeaux, 1970.

- Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV (1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, 1991, 7 vols.
- Encina, Juan del, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- Encina, Juan del, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- Espinosa Maeso, Ricardo, «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández (¿1474?-1542)», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, 1923, pp. 386-424 y 567-603. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez/estudios_autores/autor/Espinosa%20Maeso,%20Ricardo/> [03/10/2017].
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- García-Bermejo Giner, Miguel, «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco de Encina a Torres Naharro», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 75-90.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.
- Lope, Monique de, «L'églogue et la cour. Essai d'analyse des rapports de l'écriture théâtrale et de la fête chez Juan del Encina», en *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Centre Aixois de Recherches Hispaniques y Centre Aixois de Recherches Hispaniques, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 133-149.
- Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1981.
- McGinnis, Cheryl Folkins, *La danza literaria como símbolo de metamorfosis. Empleo y sentido en el teatro de Juan del Encina y Gil Vicente*, Dissertation, Western Reserve University, 1977.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1983. Disponible en línea: <http://issuu.com/thetwister2000/docs/diccionario_teatro_pavis?e=1109123/2660687#search> [03/10/2017].
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera y otros, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Sánchez-Hernández, Sara, «Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 2015, 33, pp. 235-249. Disponible en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/48362>> [03/10/2017]. DOI http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2015.v33.48362.

Vázquez Melio, María, «La configuración del personaje masculino en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 30, 2012, pp. 207-219. Disponible en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/41372>> [03/10/2017]. DOI <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/41372/39516>.

Wardropper, Bruce W., «Metamorphosis in the theater of Juan del Encina», *Studies in Philology*, 59, 1962, pp. 41-51.

Whinnom, Keith, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981.

