

**LA TENTACIÓN DE CRISTINO: PROPUESTA ESCÉNICA DE  
FEBEA EN UNA ÉGLOGA DRAMÁTICA DE JUAN DEL ENCINA**

**Sara SÁNCHEZ HERNÁNDEZ**  
Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.

**Autora:** Sánchez Hernández, S.

**Asesor:** San José Lera, J.

Trabajo presentado en el XXX ENCUENTRO DE JÓVENES INVESTIGADORES. Salamanca.

*¡O maldito dios de amor,  
que me tratas tanto daño!  
Tráyote puesto en retablo  
y adórote como a dios.  
Tú eres dios y eres diablo.*

(Encina, 2001, p. 185, vv. 159-163).

El presente trabajo ofrece una (re)interpretación de una de las últimas obras teatrales del salmantino Juan del Encina (1468-1529), la *Égloga de Cristino y Febea* (c. 1509), conservada en un único pliego suelto (Encina, s. a.). Ante la falta de acotaciones explícitas, empleo las didascalias implícitas del texto dramático para mostrar una posible caracterización física del personaje de Febea. Se trata de una (pro)puesta en escena utilizando diversas fuentes (textuales, iconográficas, pictóricas), así como la teoría de la dualidad del texto dramático. El propósito es poner en valor la potencialidad escénica de la obra «itálica» de Encina, esto es, me centro en el texto dramático, el destinado no para su lectura sino para ser puesto ante los ojos de los espectadores renacentistas.

Esta pieza escenifica la contraposición del amor mundano y el amor divino, representado por Cupido/Amor y su tentación a través de Febea; y por el ermitaño que consagra su vida a Dios respectivamente. La obra finaliza con la reconversión «a lo pastoril» del pastor Cristino, que ha sucumbido a los encantos de la ninfa Febea, por lo que «dexa los ábitos y la religión» (Encina, 2001: 133, sigo la ed. de A. del Río). El pasaje de estudio en cuestión es justamente la «tentación de Cristino», el punto álgido de la obra. Febea es quien le tienta por mandato de Amor, que le da instrucciones concretas sobre su misión: «vete adonde está Cristino, /porque dél quiero vengarme, /y dale tal tentación/ (...) /que desampare el convento /y dexa la religión. / Mas en viéndole encendido /sin sentido, /no te pares más allá; /torna luego para acá» (vv. 214-25). Así, el papel de Febea consiste en emplear sus dotes femeninas de seducción para «encender» a Cristino y que se torne pastor. De ahí que la interpretación de R. Gimeno sobre el cambio de táctica racional a una tentación sensual de la ninfa no parezca la correcta (1977: 42), puesto que desde el principio se marca claramente la perversa intención de Amor.

¿De qué tipo es esa tentación? Los antropónimos de los personajes juegan un papel esencial porque son nombres parlantes, contienen cualidades inherentes al *dramatis persona*. Cristino (Cristo) es el amor cristiano, frente a Febea (de Febo o Apolo, dios de la belleza), que es el amor pagano (Ruiz, 1992: 43), enviada por Cupido o el «amor diabólico» (Alonso, 1995: 62). Asimilando a Cristino con Cristo, se puede igualar la tentación de Cristino con las Tentaciones del demonio sufridas por Jesucristo en el desierto y con otras tentaciones bíblicas.

Pero, ¿cómo se logra esa tentación en escena? Tras el susto inicial del ermitaño ante la aparición, seguramente «de improviso», de Febea, la insinuante ninfa (Hermenegildo 2001: 111), comienza a tentar a Cristino. Su primer argumento es que para servir a Dios no hace falta ser ermitaño (vv. 296-99), pero Cristino es fiel: «A Dios te queda, Febea,/no me vean/por te ver perder el alma» (vv. 306-08), e intenta alejarse de ella, pero Febea continúa: «Ven acá, padre bendito,/muy contrito./Aquí soy por ti venida,/quíerote más que a mi vida/y párlasme tan poquito» (vv. 311-15). La ninfa pretende enamorarle con palabras melosas y su tentador acercamiento. Cristino, por su parte, es consciente del peligro: «con mugeres/no devo tener razones; /a la estopa los tizones/presto muestran sus poderes» (vv. 317-20). Con este dicho muestra Cristino la pasión amorosa a la que está a punto de sucumbir. Y Febea se acerca a él más aún: «Por estas manos benditas...» (v. 320). Y Cristino cae en la tentación: «¡Ay, Febea, que de verte/ya la muerte/me amenaza del amor!» (vv. 326-28). Y así, con los tópicos amorosos, demuestra el tentado su pasión, mientras que Febea, una vez logrado su propósito, se marcha de improviso y deja a Cristino encendido de amores.

Febea. Amc



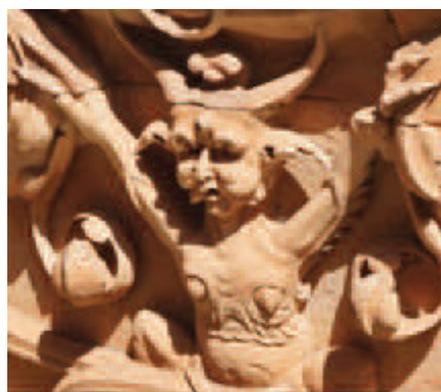
¿Cómo caracterizar a la ninfa en escena para presentarse ante Cristino? Está claro que es un personaje mitológico, pero Cristino la reconoce al instante, luego no es muy lógico que un antiguo pastor conozca ninfas y otros seres superiores. La primera pista la da la xilografía de la suelta, donde se muestra a Febea con el atuendo típico de pastora: lleva sayo, caperuza y cayado (fig. 1). No es casual ni extraño que la tentación aparezca en forma de pastora, teniendo en cuenta la anterior condición social del propio Cristino. Pero también debe portar el

«arco y las saetas» de Cupido (v. 264), luego sería un disfraz mixto. Así, pues, Febea puede representarse de diversas maneras. Si volvemos al tema de las tentaciones bíblicas, podría aplicarse una solución. El tentador por excelencia es el demonio, que se vale de diversas astucias y aspectos para tentar al elegido, porque su cualidad intrínseca es su polimorfismo, la facultad para adoptar «engañosas apariencias», siendo la antropomórfica la más deseada (Réau, 1996: 83). La forma humana es la más adecuada en el tablado, supliendo, así, carencias escenográficas (Álvarez, 2008: 230-61). Una de las formas que adopta el demonio es la de pastor que porta un cayado, similar al taco de Febea. Así es como se le aparece el demonio a Jesucristo en el grabado de Van Leyden, delatado por la pequeña garra que asoma por pie (fig. 2). Ese «mal pastor» o en este caso «mala pastora» de la literatura, se opone al «Buen pastor» o Cristo, jugando con la figura pastoril del Nacimiento de Cristo, de gran presencia teatral (Álvarez, 2008: 241).



Luego, ¿cómo representar a la diablesa Febea? Ya desde el pasaje bíblico de la Tentación de Eva, la mujer es considerada origen de la perdición del hombre. Es algo que el público renacentista conocía y que Encina usa teatralmente junto con otras Tentaciones, la de Cristo o la de San Antonio, temas muy reiterados en las Bellas Artes. En esta, la tentación es representada mediante una mujer, que en verdad es el demonio disfrazado. Un buen ejemplo de este pasaje bíblico es otro grabado de van Leyden, cercano la fecha de composición de la *Égloga* (fig. 3). La mujer, a pesar de su forma humana, presenta atributos demoníacos como los cuernos, emblema de la lujuria (Réau, 1996: 83-86). Resulta esta una solución escénica eficaz, a la vez que sencilla y muy visual para representar a Febea tentando a Cristino. Es un personaje mitológico, sí, pero malvado y

demoníaco, que busca la perdición de Cristino, como la diablesa que aparece en la fachada de la propia Universidad de Salamanca (fig. 4).



Sin embargo, no hace falta recurrir a la construcción de cuernos fantásticos ni sofisticados. La moda cortesana a lo largo del siglo XV ya estilaba unos tocados femeninos, algunos de los cuales semejaban verdaderos cuernos. Estos peinados pueden apreciarse en diversas representaciones artísticas (fig. 5 / fig. 6), que muestran unos cuernos puntiagudos cubiertos por una toca. Así, se aúnan precedentes reales, tradición iconográfica sacra y soluciones escénicas simples pero de gran fuerza y efectismo sobre las tablas.



Otro demonio femenino aparece más adelante en otra Tentación de San Antonio, donde puede apreciarse el mismo tipo de tocado femenino para caracterizar al demonio medieval, que en este caso es una mujer anciana con gesto grotesco y tocado puntiagudo similar a los ya vistos, que se burla del santo mientras las tres damas intentan seducirle (fig. 7). Así, la de Cristino, como la de San Antonio, es una seducción carnal. Con el estudio atento del texto teatral se pueden extraer, pues, diversas posibilidades de representar al demonio/Febea.



En conclusión, ante la falta de didascalias explícitas, la puesta en escena del teatro medieval y renacentista puede y debe acudir a la representación coetánea en las artes plásticas para imaginar y acercarse a una idea de cómo pudo ser la representación teatral del Quinientos, como ya demostró Réau (1996: 83-86) y Álvarez (2008) para el siglo XVII. Como se ha visto, no se trata de aplicar posibles influencias directas de las Bellas Artes en el teatro de Juan del Encina, sino proporcionar hipotéticas soluciones a unos documentos teatrales que carecen de testimonios directos de una puesta en escena (San José, 2014) y que eran coetáneos y conocidos por los espectadores renacentistas. Así, la iconografía puede aportar diversas soluciones teatrales, una de las cuales puede ser considerar y caracterizar físicamente a Febea como una verdadera sierva del demonio, de manera que la ninfa porte un disfraz híbrido de pastora, pero que oculta bajo sí a un ser demoníaco. De esta manera, en vez de una *dea ex machina*, la aparición de la ninfa Febea ante el ermitaño es un “*daemon ex machina*” que maquina y hace posible la dramatización de la tentación de Cristino en la décimo primera *Égloga de Cristino y Febea*, de Juan del Encina.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ-CHECA, J. F. (1995), «El demonio en el inicio del teatro español», *Los albores del teatro español*, F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (coord.), pp. 59-68.

ÁLVAREZ SELLERS, A. (2008), *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008.

ENCINA, J. del, (1977), *Teatro: segunda producción dramática*, R. Gimeno (ed.), Madrid, Alhambra.

\_\_\_, (2001), *Teatro*, Alberto del Río (ed.), Crítica, Barcelona.

\_\_\_, (s.a), *Égloga nuevamente trobada por Juan del Enzina*, s.l., s.i., s.a., Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, R-III-A (595).

HERMENEGILDO, A. (2001), «Personaje y teatralidad: la experiencia de Juan del Encina en la *Égloga de Cristino y Febea*», *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 135-162.

RUIZ RAMÓN, F. [1992], *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.

SAN JOSÉ LERA, J. (2014), «Lucas Fernández 1514-2014. Del texto a la escena», *eHumanista*, (en prensa).

### **OBRAS DE ARTE CITADAS**

FIGURA 1. Detalle de la xilografía de la *Égloga de Cristino y Febea*, Encina, Juan del, s.a., fol. 1 r.

FIGURA 2. *La tentación de Cristo*, Lucas van Leyden, 1518, Rijksmuseum de Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33691>.

FIGURA 3. *La tentación de San Antonio*, Lucas van Leyden, 1509, Rijksmuseum de Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33904>.

FIGURA 6. Detalle de la Fachada de la Universidad de Salamanca, 1529 (foto Sara Sánchez Hernández).

FIGURA 5. Detalle de *Salome Dancing before Herod*, mediados del XV, anónimo español, derechos de autor del The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437739>.

FIGURA 6. Detalle de la *Presentación del paño de la Verónica a Abgar*, Retablo de la advocación franciscana del convento de Santa Clara de Vic (Osona), Lluís Borrassà, Museo Episcopal de Vic, Barcelona, entre 1414 y 1415, <http://cultura.gencat.cat/patrimoni/retauleadvocacio/index.html>, derechos de autor de la Generalitat de Cataluña.

FIGURA 7. Detalle de *Tentaciones de San Antonio Abad*, Joachim Patinir y Quentin Massys, Museo del Prado, entre 1520 y 1524, <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/1/obra/las-tentaciones-de-san-antonio-abad-1/oimg/0/>.

