

RESEÑA

Julio Vélez Sainz, ed., *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2019, 188 pp. ISBN: 9788491921059.

ALEJANDRO GARCÍA-REIDY (IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.415>>

Dentro de las múltiples líneas de investigación desarrolladas en las últimas décadas en torno al teatro español de la Alta Edad Moderna, la amplia y variada tradición que se cultivó desde finales del siglo xv y hasta el último cuarto del siglo xvi ha quedado con demasiada frecuencia a la sombra de la comedia nueva, considerada el teatro clásico español por antonomasia: el interés de investigadores y profesionales de la escena siempre ha estado muy a la zaga de los acercamientos al teatro barroco. Esta posición subordinada no deja de tener un carácter paradójico por la presencia de obras y autores innegablemente canónicos y capitales en un contexto no solo hispánico, sino europeo: desde *Celestina* (pese a su debatido encaje en la tradición teatral) y su estela celestinesca, pasando por figuras como Juan del Encina o Bartolomé de Torres Naharro, hasta llegar a los inicios de la práctica profesional con hitos como la obra de Lope de Rueda, el corpus reunido en el *Códice de autos viejos* o la experimentación trágica en el reinado de Felipe II. Con todo, también hemos visto acercamientos críticos, tanto en forma de estudios individuales como fruto de trabajos colaborativos en el marco de proyectos de investigación, que han reivindicado el valor de este teatro del Quinientos español y han contribuido a enriquecer nuestro conocimiento de sus facetas literarias, espectaculares e interpretativas. A su vez, sigue habiendo una discontinua, pero notable, recuperación para los escenarios contemporáneos.

El presente volumen se enmarca en esta línea de reivindicación crítica de las prácticas teatrales que se desarrollaron desde el reinado de los Reyes Católicos

hasta el auge del teatro comercial encuadrado en la comedia nueva. Ofrece nueve estudios a cargo de diez especialistas, los cuales se agrupan en dos grandes apartados: el primero —«Un teatro de palabras”. Tipos interesantes en los tipos móviles» (pp. 15-116)— reúne cinco estudios centrados en distintos aspectos de este teatro renacentista desde una variedad de enfoques analíticos; el segundo —«Un teatro de cuerpo”: un primer teatro clásico redivivo» (pp. 117-183)— presenta cuatro trabajos sobre la recuperación para la escena de los siglos xx y xxi de esta tradición teatral española.

Julio Vélez Sainz, editor de este volumen, es precisamente uno de los especialistas que ha dedicado importantes esfuerzos en los últimos años a este teatro, tanto en forma de esclarecedores estudios como en una espléndida edición del teatro de Torres Naharro. En el prólogo que precede a este volumen («Introducción. El primer teatro clásico en su laberinto», pp. 9-13), destaca cómo uno de los campos de batalla en torno al teatro del siglo xvi es el marbete con el que la crítica aborda esta heterogénea tradición, con «primer teatro clásico» como propuesta que se va abriendo paso para canonizar este teatro frente a etiquetas previas —como «teatro primitivo» o «teatro prelopista»— que lo condenaban a la ya mencionada posición subordinada frente al teatro barroco.

El primer estudio, a cargo de Laura Puerto Moro, «Expresiones dramáticas en el siglo xvi: pliegos poéticos dialogados y teatralidad (con un apunte sobre sus ilustraciones)» (pp. 17-34), aborda varios pliegos poéticos castellanos de la primera mitad del siglo xvi con forma dialogada, concretamente desde su carácter teatralizable —con antecedentes en la recitación juglaresca— y su relación con el teatro coetáneo. Esta vinculación se aborda a partir de la detección de motivos, personajes-tipo y representaciones gráficas compartidos entre ambas categorías de textos. El motivo central común es el del requiebro amoroso, tanto en su vertiente seria como paródica, del que se traen a colación varios ejemplos. Se relaciona también con personajes que se centran en los espacios marginales de la sociedad: criados, negros, rústicos, rufianes, comadres o venteros. Este acercamiento se completa con algunos ejemplos de *taquitos factótum* o figurillas empleadas por distintos impresores para decorar algunos de estos pliegos sueltos. Estos habían aparecido previamente en impresos teatrales, concretamente a partir de su difusión en la arquitectura iconográfica de *Celestina*. Como se ve, se trata de relaciones intertextuales que no establecen una dependencia directa entre textos teatrales y poéticos, pero que beben de

una constelación de motivos y personajes en boga en la época, con sus propios precedentes literarios. El carácter recitable de los pliegos dialogados los acerca al ámbito teatral coetáneo.

El artículo de Francisco Sáez Raposo («Espacio e innovación dramaturgica en las comedias “a noticia” de Bartolomé de Torres Naharro», pp. 35-52) se centra en el conjunto de comedias identificadas como «a noticia» de la *Propalladia*. Destaca su carácter innovador y modernizador a partir del análisis de sus requerimientos interpretativos, concretamente en las transiciones espaciales y las exigencias dramaturgicas que requieren. Sáez Raposo detecta y muestra un grado de innovación y variación elevado pese a las limitaciones impuestas por la vinculación de estas obras a unas circunstancias concretas de puesta en escena, con un significativo dinamismo escénico, como se deduce de los requerimientos de la acción y las didascalias implícitas. Los múltiples ejemplos estudiados por este investigador le llevan a clasificar la *Comedia Jacinta* también entre las comedias «a noticia», pues sus exigencias de puesta en escena la acercan al dinamismo espacial de obras como la *Soldadesca* y la *Tinelaria*.

También en la obra de Torres Naharro se centra el trabajo de Miguel Ángel Teijeiro Fuentes («Amor, honor y muerte en las comedias a fantasía de Torres Naharro: la comedia como propuesta dramática», pp. 53-78), solo que en sus comedias «a fantasía». Destaca la firme apuesta de este dramaturgo por el tono cómico, el cual, si bien conecta con la tradición de la comedia clásica e italiana, sobre todo procura hacer avanzar ciertos tópicos más allá del tono serio de precedentes hispánicos. Así, la parodia del amante cortés que emerge en varias comedias de Torres Naharro no conduce a un final desastroso, como en *Celestina*, sino a un feliz matrimonio, que rompe con la concepción clásica del amor cortés. De manera pareja, el tema del honor, entendido como protección de la virginidad de las damas, se presenta en ocasiones de manera cómica e incluso grotesca por su exageración. Esto se complementa con amenazas de muerte por parte del personaje que obstaculiza la relación amorosa, una tensión dramática que acaba desactivándose en el desenlace a través de recursos clásicos como son la anagnórisis o incluso el *deus ex machina*.

Álvaro Bustos Táuler («Navidades rústicas: el camino hacia la comedia en el primer teatro clásico español», pp. 79-94) indaga en el teatro navideño renacentista de entresiglos con presencia del personaje literario del rústico, un corpus que dicho investigador recalca que no puede leerse desde una óptica popular, sino que debe

verse como un producto refinado, acorde con sus autores cultos y sus públicos cortesanos. A partir de ejemplos tomados de Juan del Encina, Lucas Fernández y Torres Naharro, Bustos Táuler examina este tipo de textos sobre todo desde su componente textual y pone de manifiesto su complejidad retórica, sus alusiones a la tradición escolástica y la liturgia, y su componente catequético, presentes incluso en escenas cómicas. Se trataría de textos que, lejos del supuesto primitivismo que críticos precedentes han asociado con estas obras, representan un importante paso en la experimentación teatral a inicios del siglo XVI.

Françoise Gilbert y Teresa Rodríguez («Algunos apuntes sobre la escritura trágica de Cristóbal de Virués: métrica y discursos prologales», pp. 95-116) se centran en la obra de Cristóbal de Virués, innovadora no solo por su inspiración en la tragedia clásica, sino también por la experimentación en la polimetría y en la inclusión de reflexiones teóricas en los prólogos. Desde la práctica y la teoría, Virués hace avanzar la dramaturgia española de los años setenta del siglo XVI. Gilbert y Rodríguez indagan en cómo los cambios métricos en piezas como *Elisa Dido* o *La cruel Cassandra* son llamativos en ciertas intervenciones patéticas del coro, lejos de la habitual funcionalidad lírica. La presencia de formas métricas italianas, como el soneto, de la redondilla o la quintilla, o del muy hispánico romance rompe igualmente con ciertas convenciones vinculadas al género trágico. Por otro lado, los prólogos que preceden a cuatro de las cinco tragedias de Virués inciden en el tono moral del discurso, pero también presentan ecos metaliterarios dirigidos a un público discreto, como las citadas investigadoras ejemplifican con una lectura atenta del prólogo de *Atila furioso*.

El trabajo de Julio Vélez Sainz («El primitivismo del primer teatro clásico a partir de la historia escénica contemporánea de Lucas Fernández», pp. 119-136) abre la segunda sección del libro y nos presenta un interesante recorrido por el concepto de “primitivismo” asociado a la puesta en escena del teatro renacentista en los siglos XX y XXI, con especial atención a la recuperación del teatro de Lucas Fernández. Comienza abordando cómo la noción de “primitivismo” que manejó Lorca en relación con *La Barraca* es inseparable de cierta actitud vanguardista que veía en lo popular “primitivo” un magma de materiales con los que se podía experimentar, lejos —añado yo— de los valores asociados con la burguesía de la época. Esta actitud, que se complementa con la concepción de este teatro como vehículo de conexión con el público no culto, pervive en la posguerra, momento en que Lucas Fernández empieza a recuperarse para la escena, sobre todo con su *Auto de la Pasión*. Vélez Sainz repasa

la nómina de sus puestas en escena y las reflexiones teóricas que se hicieron en torno a varias de ellas, sobre todo por Felipe Lluch, Miguel Narros o Alfredo Marquerie. Este repaso a la presencia de Lucas Fernández en escena llega a los montajes recientes de *Nao d'amores*. En todas ellas, el supuesto "primitivismo" está siempre ligado a montajes con importantes dosis de experimentalidad y vanguardia.

Ana Contreras («La Santa Juana en escena: liturgia, misterio, auto», pp. 137-158) presenta un estudio sobre su proyecto de investigación performativo en torno a la vida y obra de la beata y escritora renacentista sor Juana de la Cruz. Inspirada por la trilogía de Tirso sobre la figura, Contreras refiere cómo decidió llevar a cabo un proyecto de escenificación en 2016 con el objetivo de recuperar y reivindicar a sor Juana de la Cruz, vinculándola a cuestiones actuales como la vida en comunidad, la ética de los cuidados o el movimiento de vida lenta. El artículo ofrece un resumen de la vida de esta beata y de su obra, incidiendo en cómo *El Conhorte*, una colección de sermones para las fiestas litúrgicas, puede leerse como un tratado de la época de carácter parateatral, dada la exposición dialogada con la que comienza cada sermón. Gran parte del trabajo se centra en exponer la metodología de la adaptación y puesta en escena de la vida de sor Juana de la Cruz hecha por Ana Contreras, así como los detalles de su estreno el 3 de mayo de 2017 en el monasterio de Nuestra Señora de la Cruz de Cubas de la Sagra.

Javier Espejo Surós («"Hernán redivivo". En torno a dos ejercicios de recreación libre de la obra dramática de López de Yanguas», pp. 159-170) presenta dos recreaciones de la obra de Hernán López de Yanguas. La primera fue una lectura dramatizada de la *Farsa del mundo y moral* en la iglesia de la villa de Yanguas, en agosto de 2006, por parte de la compañía Guirigai. Espejo Surós expone cómo se exploró la dramaticidad de la pieza a partir del carácter cómico de los personajes, que se complementó con el juego de voces y ritmo poético, así como con el apoyo de música. El segundo montaje, a cargo de la compañía Teatronaos, fue una obra titulada *A vueltas con la muerte* y representada en la iglesia-convento de San Francisco, en Cuéllar, durante el verano de 2017. En ella se exploró el uso de versos de varias composiciones de López de Yanguas para tratar el tema de la muerte de manera cómica y las posibilidades del espacio físico como elemento integrado en el espectáculo, que coincidió con la exposición *Las edades del hombre*.

El estudio de Daniel Migueláñez González («"Un teatro bajo el barro de rome-ría". Semblanza de la Nao d'amores: la novedad de un viejo teatro», pp. 171-183)

cierra el volumen con un repaso de la labor de recuperación del teatro renacentista español que la compañía Nao d'amores, dirigida por Ana Zamora, lleva desarrollando desde 2001 con enorme éxito. Es indudable que se trata de una compañía de referencia en el panorama teatral clásico y Migueláñez González desgrana las líneas principales de la dramaturgia de esta compañía trazadas en otro lugar por Vélez Sainz (relación con vivencias personales, exploración de la modernidad del teatro renacentista y conexión entre juego teatral, títeres y espectadores) a lo largo de sus montajes. Quien quiera entender el motivo por el que Nao d'amores se ha convertido en una compañía ineludible actualmente no tiene más que adentrarse en este repaso de sus dos décadas de historia para comprender su importancia en la recuperación de una parte esencial del patrimonio teatral hispánico.

Como habrá podido comprobar el lector que haya llegado hasta este final de la reseña, *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto* contiene nueve trabajos que interesarán tanto a estudiosos de la historia literaria de este primer teatro clásico español como a quienes se interesan por la configuración de una memoria de la escena contemporánea que se inspira en la tradición más "clásica". Todos los trabajos incluidos en el volumen son rigurosos y sólidos en sus respectivas perspectivas, y de consulta ineludible para quienes vayan a trabajar alguno de los autores o perspectivas que abarcan. Por supuesto, el laberinto del teatro renacentista es mucho más amplio y rico (en autores, textos y prácticas escénicas) de lo que una colección de estudios puede abarcar, pero este libro representa una notable contribución al hilo de Ariadna que van tejiendo el análisis literario y la puesta en escena para seguir explorando cada vez más a fondo este primer capítulo de la historia teatral moderna en España.