

Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto. Edición de Julio Vélez Sainz.

IBEROAMERICANA / VERVUERT, 2019. 188 PP.

Laura Mier Pérez
Universidad de Cantabria

EL LIBRO QUE AQUÍ RESEÑAMOS constituye un interesante compendio de trabajos centrados en profundizar en el estudio de la historia del teatro español. El volumen se divide en dos grandes apartados: “Un teatro de palabras”. Tipos interesantes en los tipos móviles” y “Un teatro de cuerpo’: el primer teatro clásico redivivo”.

“Un teatro de palabras” se centra en el análisis de la literatura dramática, aunque desde una perspectiva espectacular: es decir, sin perder de vista que estos textos eran, sobre todo, *performance*. Se abre con un trabajo de Laura Puerto Moro, que analiza los vasos comunicantes entre los pliegos poéticos dialogados y el primer teatro clásico. En concreto, tiene en cuenta los diálogos transmitidos en los pliegos como elemento de consolidación de los estereotipos teatrales y de la definición de los personajes. Para la investigadora, los puntos de encuentro entre estas dos tradiciones literarias son numerosos y se sitúan en varios niveles, que abarcan desde planteamientos argumentales hasta la “reconocible e idiosincrática iconografía” (29) o la introducción de personajes-tipo. Esta conexión hace que Puerto Moro considere fundamental tener en cuenta esta tradición poética popular a la hora de profundizar en el arranque del teatro renacentista.

A continuación, Francisco Sáez Raposo se adentra en el universo teatral de las comedias “a fantasía” de Bartolomé de Torres Naharro (1485–1530) para llegar a la conclusión de que los usos espaciales del dramaturgo presentan más una innovación que una evolución, dentro de los límites que le permiten las circunstancias. Por ello, destaca la importancia de la comedia “a fantasía” como espacio en el que es posible la novedad, superando los límites impuestos por las comedias “a noticia”, siguiendo la terminología del propio Naharro. La desvinculación, pues, de las ataduras circunstanciales hace que el teatro camine hacia la fórmula que triunfará en el Barroco. Sáez Raposo se une así a la reivindicación de Naharro como uno de los autores fundamentales para la constitución de la comedia nueva difícilmente superado por muchos de sus sucesores. El intento, más allá de situar la relevancia de Naharro en la historia del teatro, es recuperar el valor espectacular de sus obras precisamente a través del análisis de la representación, vinculada en este caso a los espacios teatrales

y su gestión dentro y fuera del escenario y a la relación con los lugares en los que plausiblemente se representaron estas obras.

A través de una lectura cercana y atenta de los textos de Naharro, Miguel Á. Teijeiro Fuentes prosigue analizando tres grandes temas de su teatro: el amor, el honor y la muerte. Concluye que “su fórmula dramática viene marcada por la representación de un suceso amoroso que precisa de un desenlace feliz y que se consolida mediante el matrimonio entre dos personas de la misma clase social que se aman sincera y honestamente” (76). Para Teijeiro Fuentes, esta propuesta supone la superación de la pasión cortés al mismo tiempo que propone un código de honor más flexible. De esta manera, ya no es necesaria la muerte, pues las obras pueden resolverse a través de la anagnórisis cómplice. Así, la tragedia irresoluble, inherente al hecho teatral basado en la recuesta cortesana, es solucionada a través de la anagnórisis, ampliando y modificando las propuestas de Juan del Encina (1468–1529), Lucas Fernández (1474–1542) y Fernando de Rojas (ca. 1470–1541). Naharro propone unos textos dramáticos que van más allá de las limitaciones cortesanas, que él utiliza y parodia para plantear un matrimonio más libre e igualitario. Efectivamente, Naharro realiza una propuesta matrimonial muy consonante con los postulados erasmistas y con otras formulaciones del momento, como la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo.

Continúa este recorrido el análisis de Álvaro Bustos Táuler de varias piezas navideñas de los dramaturgos más significativos del primer teatro clásico. A través de la lectura que plantea de las obras de Encina, Fernández y Naharro, estudia la relación entre la comicidad de apariencia superficial y el componente bíblico y culto que explica la aparente expresión divertida del sayagués. Es decir, tiene en cuenta tanto la tradición bíblica como la clásica y establece que los diálogos sayagueses de los pastores, en clara evolución cronológica que desemboca en el desgaste de la fórmula que ya pone en evidencia Naharro con su *Diálogo del nacimiento*, son una base imprescindible para la madurez dramática.

Françoise Gilbert y Teresa Rodríguez posan la mirada sobre Cristóbal de Virués (1550–1614). Entroncando con la tradición crítica que ve en Virués la renovación de la tragedia a través de las intrigas y los personajes, estudian dos aspectos que suponen una innovación técnica significativa. En concreto, tras un breve recorrido bibliográfico, analizan la métrica de las cinco tragedias y su relación con los prólogos de las mismas. Así consiguen, por un lado, establecer una pauta estrófica que delata un esquema teatral. Y, por otro, rastrean la conexión de las tragedias con el público, para concluir que estas tragedias son un espacio lúdico para un público discreto: “... en 1609, las tragedias de Virués se refugian en el libro, destinadas, pues, a la lectura de un público reducido, como destinada a la lectura es la obra lírica que completa el volumen. Libro como espacio alternativo, probablemente el único, al espacio populista e indiscriminado del corral de comedias” (114).

La segunda sección del libro, “‘Un teatro de cuerpo’: el primer teatro clásico redivivo”, se abre con el trabajo de Julio Vélez Sainz sobre el primitivismo como valor escénico en las representaciones de este teatro clásico temprano ejemplificado en Lucas Fernández. Vélez Sainz recorre la historia escénica reciente desde principios del siglo XX con *La Barraca* hasta principios del

siglo XXI con las puestas en escena de la compañía Nao d'amores. Una visión más general de las obras representadas durante el siglo XX lleva poco a poco a la concreción en uno de los autores más representados, Lucas Fernández, a través del cual se puede constatar que “el primitivismo captura la imaginación de todos aquellos que han puesto en escena las obras de nuestro primer teatro clásico. Esto es especialmente notable en el caso de Lucas Fernández, cuyas funciones han sido siempre contempladas como adalid principal del teatro primitivo o preclásico” (133). Es decir, las recreaciones y creaciones escénicas que toman como punto de partida la literatura dramática de principios del siglo XVI acentúan esta visión primitiva como un elemento estético a rescatar de las mismas y, en gran medida, como elemento genuino, auténtico y vinculado a la identidad nacional.

Ana Contreras centra su artículo en Sor Juana de la Cruz o la Santa Juana con el objetivo de relatar el proceso de creación de dos espectáculos sobre la autora. Al realizar su trabajo en el marco de un proyecto de investigación académico y escénico, se analizan las dos fuentes del teatro, como literatura dramática y como espectáculo, desde diferentes prismas. Comienza con un breve estudio biográfico de la obra y de la performatividad y teatralidad desde presupuestos más académicos, para pasar después a relatar el proceso de escenificación teniendo en cuenta el feminismo de la autora, las líneas de dirección, la metodología, el equipo de trabajo y el género teatral en el que se inscriben las representaciones de la liturgia: el misterio, en el monasterio santuario Nuestra Señora de la Cruz de Cubas de la Sagra, durante el Festival de Clásicos de Alcalá, y el auto, en el paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid.

Javier Espejo Surós relata cómo se llevó a cabo la lectura dramatizada de dos obras de Hernán López de Yanguas (ca. 1487-¿?): la *Farsa del mundo y moral* en la iglesia de Santa María de Yanguas en 2006 a propósito de la “I Jornada de Teatro Religioso y Medieval del Renacimiento. Siglos XV y XVI”, con la compañía Guirigai; y *A vueltas con la muerte*, espectáculo de la compañía Teatronaos con la concejalía de Cultura de Cuéllar y Maricastaña Teatro. Se realizó en 2017 en la iglesia-convento de San Francisco de Cuéllar al coincidir con la exposición *Las Edades del Hombre*. En este segundo caso, el texto es mucho más libre, toma como hilo conductor la figura de Yanguas y entreteje versos de algunas de sus composiciones con canciones populares del folklore local, así como guiños a la actualidad.

El libro se cierra con un trabajo de Daniel Migueláñez González, donde recorre brevemente las producciones teatrales de la compañía Nao d'amores desde sus inicios en 2001 con la *Comedia Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda (ca. 1540-¿?) a la última que reseña, la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro representada en 2018, pasando por producciones alejadas del teatro prebarroco como *Penal de Ocaña* (2013), de María Josefa Canellada (1912-95). El rápido análisis fundamentado principalmente en otros de Vélez Sainz deja como conclusión la valía de esta forma de hacer teatro de la compañía. Este mérito reside no solo en la selección de textos tan del gusto de quienes escribimos estas líneas —un valor en sí mismo digno de ser mencionado en un volumen de estas características—, sino también en la conexión que Migueláñez González traba con la labor de Lorca en *La Barraca* y ese teatro alejado de lo comercial que da en llamar, acertadamente, “naodamorista”.

Destaca especialmente lo singular de sus producciones, en las que se impone el calado intelectual y el haber “sabido aunar en sus procesos creativos las más variadas técnicas de vanguardia con la mejor arqueología teatral, musical y artística” (172). Faltaría, para completar este recorrido, el último espectáculo estrenado este pasado diciembre: *Nise, la tragedia de Inés de Castro*, una producción a partir de *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez (1530–99), que Migueláñez no ha incluido por razones obvias, pero que delata, una vez más, cuánto de nuestro teatro está aún por escribir.

El conjunto de trabajos que hemos resumido brevemente supone una valiosa aportación al mejor conocimiento de nuestro primer teatro clásico. Siguiendo las tendencias críticas más recientes, no solo tiene en cuenta lo que plantea la literatura dramática, sino que todos los estudios se esfuerzan con mayor o menor intensidad en acercarse a este teatro como espectáculo. Y es ahí donde, a mi modo de ver, reside la principal aportación del volumen. No solo con las contribuciones expresamente destinadas a ello, como son las integrantes de la segunda sección, sino que toda la primera sección plantea una profundización en diferentes motivos, posible solo desde la plena consideración de este teatro como espectáculo en sí mismo. El equilibrio entre la investigación filológica y la realidad escénica tan difícil de conseguir en los estudios teatrales es, desde luego, alcanzado en esta propuesta.

Cabe destacar, sin embargo, la fragmentariedad del volumen y el cuestionamiento de la pertinencia de algunos de los trabajos por su disparidad temática. En un esfuerzo por aunar diferentes perspectivas y aportaciones de investigadores con divergentes contextos académicos queda deslavazado, por ejemplo, el estudio de Cristóbal de Virués, cuyo eje temporal se deslinda de lo planteado en el resto del volumen. También hubiera sido necesaria cierta unidad en la segunda sección, donde se mezcla el análisis académico con el relato en primera persona de algunos espectáculos. Si bien la diversidad de temas y aproximaciones no hace sino confirmar el abanico de posibilidades que ofrece este teatro y el libro amplifica precisamente esta diversidad enriquecedora, estos dos aspectos que minan la homogeneidad deseada inciden en la sensación del primer teatro clásico como un teatro fragmentado y fragmentario.

El volumen, en cualquier caso, supone un gran avance en los estudios de este teatro. Como señala Vélez Sainz en el prólogo: “... el teatro del siglo XVI camina firmemente hacia su proceso de canonización, pues está siendo rescatado en terrenos textuales, escénicos y literarios” (9), y este libro es un buen ejemplo de cómo avanza la investigación en los ámbitos escénicos y literarios. Evidentemente, deja de lado la necesidad básica de apuntalar textualmente estos monumentos literarios que han llegado en numerosas ocasiones en muy mal estado a nuestros días, pero se centra en la urgencia fundamental de conocer e interpretar estos textos teatrales como lo que fueron, espectáculos que también hoy resuenan en el auditorio por su carácter de clásicos. En este sentido, toda iniciativa que se camine en esta dirección será un acierto, pero lo es más si, como sucede con el conjunto de trabajos editados por Julio Vélez Sainz, se hace con un significado rigor académico y un profundo conocimiento de la historia de la literatura y de la dramaturgia. En definitiva, tenemos en nuestras manos una aportación fundamental en el camino hacia la comprensión y la reconstrucción del teatro del siglo XVI.