

## RESEÑA

Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517), XXXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, [Cuenca], 2017, 269 pp. ISBN: 9789490442685 (edición impresa); 9789490442692 (edición electrónica).

LAURA PUERTO MORO (Universidad Complutense)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.314>>

**E**l hecho de que ocasión tan señalada como fue la XXV edición de las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro organizadas por la Universidad de Castilla-La Mancha (XXXIX edición de las Jornadas en su recorrido global) versase sobre «El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)» (Almagro, 12-14 de julio de 2016) probablemente es buen indicio del gran interés que actualmente despierta nuestro primer teatro clásico, tanto en el mundo de la representación teatral como en el de la investigación filológica, vertientes ambas recogidas en el volumen que reseñamos. En este sentido, es destacable el que en él nos encontremos, al lado de la trayectoria de una compañía tan consolidada en la puesta en escena del teatro medieval y renacentista como Nao d'amores, con la directa emanación de gran parte de sus aportaciones teóricas desde recentísimos proyectos de investigación centrados en el teatro del siglo XVI: “Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)” (FFI2015-64799-P), en vigencia actual y dirigido por Julio Vélez Sainz desde el ITEM (Universidad Complutense de Madrid), y “TESAL16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca” (FFI2011-25582), cuyo director fue Javier San José en la Universidad de Salamanca. Junto a ello, no deja de parecernos significativo el que casi en paralelo a la celebración de estas XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro viese la luz, en 2016, un volumen monográ-

fico de la revista *Criticón* (número CXXVI) dedicado al teatro profano del siglo XVI, bajo coordinación del nombrado Julio Vélez. En su introducción se realiza un excelente y muy actual estado de la cuestión acerca de los cuantiosos avances de los últimos tiempos en investigación sobre teatro renacentista, por lo que a él nos remitimos para una panorámica general.

El arco cronológico al que se acoge *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* se orienta hacia autores, textos y manifestaciones espectaculares de un momento clave para el despegue de nuestro primer teatro clásico, que bascula en gran medida entre dos hitos fundamentales: la publicación en las postrimerías del siglo XV de la primera compilación propiamente teatral en castellano, la formada por las ocho églogas que Encina incluye al final de su *Cancionero* de 1496, y la impresión de la *Propalladia* de Torres Naharro en 1517, donde se evidencia claramente que el género teatral ha abandonado la posición marginal del *Cancionero* enciniano para mostrársenos con entidad propia, aprehendida teóricamente en su acompañamiento por la que es la más madrugadora preceptiva teatral europea. A la diversidad de fórmulas, experiencias teatrales y piezas que conviven en periodo tan significativo se consagra el volumen, articulándola coherentemente a través de tres bloques: «La actividad teatral en su entorno», «Géneros, funciones y expresividad» y «Cuatro calas en la expresión dramática de una época», a esos apartados les antecede uno dedicado a «La proyección escénica en nuestros días» del teatro de la época, y les sucede, según es común en las actas del Almagro, una síntesis de los dos coloquios realizados en torno a las representaciones que pudieron verse en el encuentro, más una sección final de «Libros en escena», también habitual.

El primer bloque, «La proyección escénica en nuestros días», se inicia con el artículo «Nao d'amores o la adicción al teatro prebarroco» (pp. 17-26), firmado por Ana Zamora, directora de Nao d'amores, quien realiza un recorrido por los quince años de vida de esta compañía pionera en su sostenido rescate de nuestro teatro medieval y renacentista. Recuerda Ana Zamora el inicio de ese camino con el estreno de la *Comedia llamada Metamorfosea* en 2001 precisamente en Almagro, arranque de una sobresaliente trayectoria que le valdría ya en ese mismo año el Premio José Luis Alonso para jóvenes directores entregado por la Asociación de Directores de Escena de España. En la puesta en escena de la pieza quedarían trazadas las líneas maestras que definen el trabajo de la compañía: la interdisciplinariedad, el lugar específico otorgado a la música o «la estilización más absoluta y la síntesis de

recursos expresivos» (p. 21), destacando, al lado de todo ello, la búsqueda de la proyección humana. Continúa Zamora desgranándonos sus claves a lo largo de varias páginas, de manera que podemos llegar a comprender, por ejemplo, y yéndonos a uno de sus últimos montajes, *Europa que a sí misma se atormenta* (2018), cómo es posible que a partir de un discurso en latín pronunciado en la Colonia del siglo XVI se despliegue un espectáculo tan rebotante de teatralidad, y que “engancha” completamente al público del siglo XXI.

El siguiente artículo, «La segunda *Celestina* de la CNTC a la luz de la historia escénica de la obra de Rojas» (pp. 27-37), responsabilidad de María Bastianes, se encuadra plenamente en una línea de investigación que ha adquirido peso propio en los últimos tiempos dentro de los estudios teatrales: el análisis de la puesta en escena contemporánea de nuestros clásicos, línea en la que se integran varios trabajos y tesis doctorales de recentísima factura, entre ellas, la de la autora de este trabajo, focalizada en la puesta en escena de *La Celestina* (1909-2012). En el artículo que nos ocupa, Bastianes analiza muy pormenorizada y exhaustivamente el montaje de *La Celestina* llevado a cabo bajo la dirección de José Luis Gómez (2016), con una buena fundamentación teórica sobre la que apoya la reseña del montaje contemplado, segundo de la obra de Rojas realizado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La autora adscribe la propuesta escénica de Gómez a la que denomina la línea de interpretación «oscura» de la obra, en estrecha vinculación con el discurso sobre la España negra empleado por los opositores al régimen en época franquista. Al servicio de esa línea de interpretación se hallan iluminación expresionista y sonido, así como la potenciación de la violencia en la relación entre los personajes o la importancia otorgada a la magia y su efecto demoníaco en Melibea. Finaliza Bastianes con la valoración de la adaptación del texto original, donde destaca, entre otros aspectos, la puesta en escena de una Melibea pasiva y sumisa, caracterización que, como espectadores, se nos hizo en su momento, efectivamente, muy llamativa y opuesta a la lectura de la Melibea fuerte y resolutiva seguida por gran parte de la crítica.

La segunda sección del libro, la dedicada a «La actividad teatral en su entorno», se abre con un trabajo de María Jesús Framiñán construido sobre las «Prácticas escénicas en el ámbito castellano (1474-1517): el enclave salmantino» (pp. 41-56). El artículo presenta un detallado estudio de la actividad teatral y parateatral de la ciudad del Tormes en el periodo acotado desde sus dos focos de irradiación

fundamentales: el ámbito universitario y el catedralicio, valiéndose para ello de valiosísimos datos procedentes del Archivo Histórico de la Universidad y del Archivo Catedralicio, cuya revisión, circunscrita al Quinientos, fue objeto de la brillante tesis doctoral de la autora (2011). Por lo que atañe a la información vinculada con el Archivo Histórico de la Universidad, destaca Framiñán la representación de comedias en latín o el despliegue parateatral de las festividades religiosas reguladas por la autoridad académica, sin olvidar el componente escénico asociado con ceremonias y rituales académicos. Al tiempo, da noticia de gastos universitarios registrados en relación con la actividad teatral y parateatral derivada de la celebración de acontecimientos regios y políticos en la ciudad, dentro del que nos resulta necesario valorar como ejercicio de divulgación propagandística complementario al que tendrán los pliegos sueltos noticieros. En lo referente a la actividad teatral vinculada con el ámbito catedralicio, la autora recoge significativos datos ligados tanto con el ciclo navideño como con la festividad del Corpus, destacando para esta última un variado despliegue de «juegos, invenciones y momos, en conjunción con una serie de danzas y algunos autos» (p. 51). Con todo ello, nos ofrece un panorama fundamental y mucho más coherente sobre la diversidad escénica desarrollada en un enclave con peso propio en la historia de nuestro primer teatro clásico, en momento tan trascendente para su constitución como es el correspondiente a las primeras décadas del Quinientos.

La siguiente aportación se la debemos a Javier Espejo Surós, quien, en «Sobre el teatro conventual femenino en tiempos de Isabel y Juana» (pp. 57-72), se centra en un ámbito con lugar particular en la fragua y desarrollo del teatro castellano, focalizándose, específicamente, sobre el análisis de la obra de Sor Juana de la Cruz, figura de interés creciente para los estudios teatrales. Comienza Espejo Surós señalando el altísimo grado de dramaticidad presente en los sermones de la monja para, a continuación, pasar a la concreta forma teatral cobrada por un sermón de contenido asuncionista, imbricando la materia en un marco amplio de escena europea. Llama la atención, asimismo, sobre el componente de oralidad y de escritura colectiva al que debió de estar sometido lo que conocemos como teatro de Sor Juana —al igual que tantas otras piezas del momento—, así como sobre su carácter catequético y de rebase de la comunidad monástica cerrada. Concluye el autor valorando el llamado teatro conventual femenino como «resultado de una interpenetración de prácticas rituales y espectaculares esencialmente proteifor-

me» y, en ese sentido considera que es esta «una categoría —otra más— que conviene manejar con matices» (p. 68).

La sección consagrada a «La actividad teatral en su entorno» termina con un artículo de Alberto del Río, «En el principio fue el desfile. Entretenimiento cortesano y fastos ciudadanos en los libros de caballería del primer tercio del siglo XVI» (pp. 73-93), en el que su autor destierra definitivamente la identificación del género de los libros de caballería con una ficción idealista sin remisión a la realidad para, por el contrario, indagar en la profunda conexión de algunas de sus páginas con la actividad teatral y parateatral del espectáculo palaciego y urbano de la época. Tras recordar que, frente a los molinos convertidos en gigantes de la primera parte del *Quijote*, la segunda parte da en «fiar las maravillas a los recursos que la práctica escénica cortesana desplegaba habitualmente en sus fastos» (p. 74), Del Río analiza varios episodios de novelas de caballerías en los que es reconocible un despliegue escénico propio de entretenimientos palaciegos y solemnidades ciudadanas. Para ello, toma como referente la práctica del desfile en sus diversas variantes y manifestaciones, desde el que pudiese acompañar a la presentación espectacular de los platos en el banquete cortesano hasta el inherente a los recibimientos triunfales de las ciudades, ofreciéndonos, así, una muy interesante vía de exploración para llegar a conocimiento más completo y cabal del fenómeno teatral en nuestro Siglo de Oro.

El apartado de «Géneros, funciones y expresividad» se abre con el trabajo de José Luis Canet, «De la égloga a la comedia representable» (pp. 97-120), donde se lleva a cabo un recorrido por los textos y autores que se enmarcan bajo las expresiones teatrales de égloga y comedia desde el *Cancionero* de Juan del Encina (1496) hasta la *Propalladia* de Torres Naharro (1517). Parte Canet de la primitiva fórmula dramática de Encina en su teatro salmantino para, después de continuar con las aportaciones al género de un Lucas Fernández o Jiménez de Urrea —entre otros—, cerrar la sección dedicada a la égloga con las innovaciones del teatro italiano de Encina, prestando especial atención a la particularidad de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, a la que define como «uno de los primeros intentos de comedia urbana por sus personajes ciudadanos y amantes cortesanos» (p. 106). Sabemos, sin embargo, que la *Égloga de Plácida y Vitoriano* no gustó, hecho que Canet relaciona acertadamente con su «mezcla de estilos: espacio urbano con personajes ciudadanos y cortesanos e incluso prostibularios celestinescos junto a un lugar bucólico con dioses y pastores, todo ello con un final feliz» (p. 108). Por nuestra parte, nos referíamos en

su momento a la obra en conexión con un evidente intento de renovación del cerrado teatro de pastores que bascula, no obstante, hacia el dominio de la palabra e introspección psicológica propias de la ficción idealizante frente al triunfo de la intriga y acción (urbanas) de un Torres Naharro.<sup>1</sup> El recorrido trazado por Canet finaliza, necesariamente, con la imposición de la comedia representable en la segunda década del siglo XVI, deteniéndose en los factores en ello confluyentes, así como en la figura de Torres Naharro en cuanto «principal autor-representante de este periodo» (p. 109). Subraya la incorporación por Naharro de las reflexiones sobre la comedia publicadas por Badio Ascensio en los *Praenotamenta Terentii*, a lo que se añadiría su conocimiento de las églogas encinianas, de comedias humanísticas, y, sobre todo, el ser «hombre de teatro», imbuido, además, en «una cultura europea [...] donde las ideas se trasladaban rápidamente» (p. 115).

Miguel García-Bermejo Giner en «Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español» (pp. 121-136) se propone profundizar en el análisis de un elemento tan consustancial a gran parte del teatro de la primera mitad del siglo XVI como frecuentemente orillado en la investigación teatral más reciente. Tras recordar la vinculación del introito con el mundo clásico y el prólogo terenciano, insiste en la innovación que supone su construcción por Torres Naharro a partir de materia pastoril y, a continuación, busca el modelo inmediato de esta innovación en un detenido estudio de los versos iniciales de la Égloga I de Encina que le lleva a afirmar que «no forman parte propiamente dicha de la acción, sino que son un introito, *sui generis*» (p. 126). Asimismo, García-Bermejo llama la atención sobre la funcionalidad del introito en relación con el papel cumplido por la introducción al momo en el contexto de la fiesta cortesana, para acabar recalcando que «los procesos rituales populares de inversión simbólica que son su lugar de origen se aplican a un material de apariencia popular pero de naturaleza cortesana» (p. 130), consideración esta que constituye la línea vertebradora del trabajo y que enlaza con la reciente reinterpretación en clave bufonesca de gran parte de los tipos «populares» de nuestro primer teatro (rufianes, negros, comadres, etc.).

Continúa el volumen con el trabajo de Julio Vélez, «Comicidad física en el primer teatro clásico: Torres Naharro entre higas y pullas» (pp. 137-156), donde se

---

1. Véase Laura Puerto Moro, «En la fragua del teatro renacentista», en J.M. Díez Borque, S. Arredondo Sirodey, A. Martínez Pereira y G. Fernández San Emeterio, eds., *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, Visor, Madrid, 2013, pp. 17-31.

aborda la presencia de estos mecanismos de hilaridad en el dramaturgo extremeño, con extensión particular sobre el culturalmente sancionado recurso gestual de la higa. Después de recordar modo de ejecución y significados a ella asociados, Vélez pasa a analizar su presencia en cuatro escenas naharrescas que nos llevan desde la imbricación entre higas y pullas hasta su interrelación con la bravuconería casi rufianesca, pasando por la ocurrencia ingeniosa de raíz culta que remite nada menos que a Juvenal, o por el cuentecillo popular de carácter obsceno y sorprendente. A partir del estudio de esos materiales, el autor enfatiza la convivencia de registros cultos y populares en el universo de la risa gestual, de la misma manera que destaca la continuidad entre humor físico y verbal o entre recursos gestuales y prácticas sociales. Termina el trabajo con reflexión muy sugerente en torno a la idiosincrasia del *homo ridens* cortesano y el lugar que en ella ocupa el tipo de humor analizado.

La siguiente sección del libro, «Cuatro calas en la expresión dramática de una época», es inaugurada por un artículo de Juan José Pastor Comín, «La reescritura musical de Juan del Encina: poéticas más allá de la palabra» (pp. 159-175), en el que se nos presenta un interesante panorama de la recepción musical de Juan del Encina en el siglo xx. Pastor Comín empieza trazando una semblanza de Encina en la que enfatiza la doble dimensión de poeta y músico del salmantino e insiste sobre la necesidad de aplicar criterios interdisciplinarios a la hora de profundizar en su obra, para, a continuación, adentrarnos en su recuperación contemporánea a partir de la edición que Asenjo Barbieri realizase del *Cancionero musical de Palacio* (1890). Del recorrido realizado cabe subrayar el carácter de referencia constante alcanzado por Encina para las distintas generaciones musicales del siglo xx y ello —en palabras de Pastor Comín— «tanto para enraizar los lenguajes y estéticas más conservadoras en la recuperación del patrimonio musical histórico como para reconstruir en los vectores más vanguardistas sus obras desde la perspectiva de una creación dialogante con el pasado» (p. 159).

La aportación incluida más adelante, la de Sara Sánchez-Hernández, «A cantar, dançar, bailar». La música en diálogo con los textos teatrales de Juan del Encina» (pp. 177-192) se inscribe en la creciente atención crítica al hecho teatral desde la diversidad de lenguajes que en él confluyen y su carácter plurisignífico. Tras recordar el prototípico cierre con villancico de nuestro primer teatro y su presencia en Encina, así como el intermedio musicado localizable hasta en tres obras del salmantino, la autora analiza con exhaustividad la introducción inicial de música

y canto en la *Égloga en requesta de unos amores* a partir de la didascalía implícita de la rúbrica, aventurando su remisión al villancico pastoril «Tan buen ganadico», en cuya posible funcionalidad dramática dentro de la obra se detiene. Finaliza Sánchez-Hernández insistiendo en el papel específico de música, canto y danza en «la potencialidad teatral de la producción dramática de Encina» (p. 186), pese a la dificultad de reflejarlo en el modelo cancioneril de impresión que recoge la mayor parte de su obra.

Considerando el peso específico de la imprenta en el desarrollo del teatro renacentista, Javier San José Lera, por su parte, en «Lucas Fernández, entre representación y texto: los límites del impreso» (pp. 193-213), se propone un novedoso abordaje de la obra de Lucas Fernández en el que, desde el auxilio de la bibliografía material y de la historia del libro y de la lectura, se centra en el encorsetamiento impuesto por la imprenta a una obra nacida para la representación escénica, así como en la medida en que ese encorsetamiento ha podido condicionar su recepción, tanto en aquel momento como en la actualidad. Lleva a cabo, para ello, un detenido análisis del postincunable de las *Farsas y Églogas* atento a su formato editorial, presencia de marcas teatrales, divisiones del texto, imágenes acompañantes o convenciones ortográficas y de puntuación, desde donde señala la limitada «cristalización de las voces que le dieron vida» (p. 209), así como la necesidad de tomar conciencia sobre este hecho. Al tiempo, recalca la conveniencia de los estudios interdisciplinares en el camino de aprehensión, en toda su complejidad, del teatro de la época.

El último de los artículos que incluye el libro, «En los albores del teatro barroco: Torres Naharro y su comedia “a fantasía”» (pp. 215-230), firmado por Jéssica Castro Rivas, se ocupa del peso específico de la preceptiva y obra teatral naharrescas, en particular de sus comedias “a fantasía”, en la evolución del teatro renacentista y posterior, con especial atención a aquellos rasgos que preludian la comedia barroca. El trabajo resulta evidente indicio del cada vez mayor interés que despier-ta el extremeño en cuanto figura clave en un trazado más coherente de la historio-grafía teatral áurea, si bien hemos echado de menos en sus páginas la excelente edición de Naharro publicada por Julio Vélez en 2013 —con lugar propio en el proceso de recuperación del dramaturgo—,<sup>2</sup> de la misma manera que nos ha llamado

---

2. Véase Julio Vélez, ed., Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 2013.



la atención la ausencia de algún otro trabajo de muy reciente factura sobre la impronta naharresca en el teatro posterior.<sup>3</sup>

En síntesis, y en líneas generales, nos encontramos ante un interesante conjunto de aproximaciones teóricas a textos, autores y prácticas teatrales coexistentes en un momento de suma transcendencia para la configuración de nuestro primer teatro clásico, que no deja de lado, por otra parte, la atención a su proyección contemporánea y actual. Sin duda, son páginas llamadas a servir de acicate para nuevos acercamientos, reflexiones e investigaciones sobre el periodo.

---

3. Véase Laura Puerto Moro, «La comedia urbana de corte celestinesco: corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes», *Criticón*, CXXVI (2016), pp. 53-78.