

La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro

Francisco Sáez Raposo
(Universidad Complutense de Madrid)

Antonio Cortijo Ocaña
(University of California)

El interés por el estudio de la puesta en escena en el teatro áureo español ha ido aumentando en las últimas décadas. El buen número de trabajos y congresos temáticos, así como de seminarios y cursos especializados centrados en este aspecto así lo confirman. El afán creciente por estudiar el texto dramático en toda su dimensión ha propiciado incluso la consideración crítica de datos relativos a las puestas en escena a la hora de elaborar estudios que no necesariamente se han centrado en esta vertiente del hecho teatral. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a noticias relativas a fechas y lugares de representación, a las compañías que intervinieron en este o aquel montaje, a los gastos que ocasionaron, especialmente las representaciones cortesanas, etc. La historia teatral se va conformando y completando con informaciones de muy diversa índole y procedencia que contextualizan un fenómeno social y cultural que la filología en ocasiones se ha empeñado en compartimentar.

Hasta ahora ha habido una preferencia por el estudio del componente espectacular de la representación teatral durante el denominado *segundo Siglo de Oro*, esto es, el siglo XVII, momento de implantación definitiva de la Comedia Nueva como modelo teatral. Poco a poco, y una vez que han quedado fijados definitivamente los patrones creativos con los que se construyen los argumentos dramáticos, se irá intensificando la presencia de elementos con los que se buscará generar un impacto visual directo en el espectador. Con ello se menoscabará en alguna medida el poder evocador de la palabra, que había funcionado hasta ese momento (y lo seguiría haciendo, de hecho, sobre todo en los espacios de representación públicos) a la hora de recrear cualquier realidad, siempre y cuando, eso sí, estuviera ya fijada de antemano en la imaginación del espectador. La atracción que la puesta en escena del teatro barroco español ha suscitado en la crítica se ha polarizado en torno a tres momentos claves que sirven como hitos en una suerte de itinerario de la espectacularidad que nace en los manantiales del potencial revividor del lenguaje y desemboca en la fastuosidad sensorial de las representaciones palaciegas de la segunda mitad de siglo. Me estoy refiriendo, en primer lugar, a la llegada a España del escenógrafo italiano Cosimo Lotti en 1626, a la inauguración, en 1640, del Coliseo del Buen Retiro como espacio áulico teatral europeo por antonomasia, y que, precisamente, había sido diseñado por él, y, por último, como punto álgido del recorrido habría que señalar las colaboraciones entre Pedro Calderón de la Barca y el también escenógrafo Baccio del Bianco en algunas fiestas desarrolladas a partir de 1650.

Pero la historia de nuestro arte escénico durante el Siglo de Oro no se inició ni acabó, obviamente, con este triunvirato. Igualmente destacables, aunque hoy tal vez algo menos recordados, fueron Julio César Fontana, que había llegado a España antes que Lotti, en 1622, o Antonio María Antonozzi, que sustituyó a Bianco como gran escenógrafo cortesano a su muerte, acaecida en 1657. La deuda del teatro español con los profesionales italianos resulta impagable, pues su impronta se percibe en los aspectos más variados de su idiosincrasia. Por consiguiente, no se puede entender la (r)evolución que se llevó a cabo en las puestas en escena teatrales en apenas treinta años sin el concurso de los escenógrafos italianos que trabajaron al servicio de

Felipe IV. Sus conocimientos e incluso dominio de las disciplinas más variopintas (arquitectura, ingeniería, pintura, música, coreografía, jardinería, figurinismo, orfebrería, fontanería, pirotecnia, dirección escénica, etc.) aplicados a la representación teatral conseguirán resultados sin precedentes, difícilmente imaginables incluso para espectadores como nosotros, acostumbrados a que se nos presenten historias en las que las tecnologías más avanzadas se ponen al servicio de la espectacularidad visual en formatos como el cine y la televisión.

Sin embargo, la puesta en escena anterior a este periodo está todavía muy lejos de recibir la atención crítica que merece. La consideración de “primitivos” que tradicionalmente se ha dado a los dramaturgos anteriores al establecimiento definitivo de la Comedia Nueva ha pesado como una losa a la hora de valorar su mérito dramático. Dicho adjetivo se ha empleado con frecuencia (o en muchas ocasiones se ha querido entender) como especificativo más que explicativo, esto es, más con un valor calificativo (de connotación peyorativa) que puramente descriptivo. Y digo que ‘tal vez’ se ha querido entender así porque no hay que descartar que la valoración de toda esta producción dramática, aún insuficientemente estudiada, esté sustentada y se haya ido perpetuando a partir de una interpretación imperfecta de dicha descripción en lugar de como una enunciación puramente valorativa.

Estamos ante dos grupos de dramaturgos bien deslindados: por una parte, aquella generación que conformaría el primer Renacimiento dramático español, la compuesta por Juan del Encina, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz, Hernán López de Yanguas, Micael de Carvajal y otros; por otra, la generación de los precursores de la Comedia Nueva, que convencionalmente se ha conocido de manera generalizada y simplificada como prelopidistas, aunque en este grupo también es necesario incluir al primer Lope, al Lope joven, al Lope anterior a Lope, si se permite la expresión, pues se considera convencionalmente 1604 como el año de su consolidación definitiva como el dramaturgo que luego pasará a la historia. Es, precisamente, a este autor y a este periodo a los que van dedicados la inmensa mayoría de los trabajos que componen el presente monográfico.

Por otra parte, Laura Puerto Moro o Antonio Cortijo (hablando de la obra de Rodrigo de Reinosa, la *Comedia Hipólita*, o *El cortesano* de Luis de Milán) nos ha recordado de manera reciente lo que aún queda por hacer con respecto a este todavía mal conocido momento teatral y este grupo de “primitivos”, cuyos postulados dramáticos entroncan con tradiciones patrias y foráneas, ya sea en torno a Salamanca, Madrid o a Valencia. Así, dentro del género de la *novela sentimental* se manifiestan notas de *teatralidad* y *representatividad* en muchos de sus episodios, algunos de ambientación pastoril y/o cortesana con similitudes con respecto a otras obras *claramente* teatrales de Juan del Encina o Gil Vicente, etc. Laura Puerto señalaba lo mismo para muchos textos de Rodrigo de Reinosa,¹ ese autor tan relevante como cultivador del ‘habla de negros’ y de ‘germanía’, como pionero en el uso de la figura del *ventero* o el *bobo* o el *pastor*, como cultivador del uso del sayagués, etc. Y nos hacía reflexionar sobre la doble vertiente de la teatralidad de las coplas de Reinosa y de la vinculación del teatro religioso con la figura del pastor, el villancico, y su musicalidad, así como sobre el tema de la figura del bobo o loco y su inclusión en textos que adoptan modos de representación (para)teatrales asociados al ámbito cortesano. Estos dos elementos, la befa del tipo rústico (pastor, rústico, negro, rufián, comadre), caracterizado por antonomasia por su habla así como por su carácter de resorte central de la acción, junto a su relación con el mundo de la corte como contexto en que entender su nacimiento y esencia son de enorme relevancia para explicar una línea evolutiva en la literatura

¹ *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, Instituto Biblioteca Hispánica, Serie Mayor 6. San Millán de la Cogolla, CiLengua, 2010

tardomedieval que abarca varios géneros y que nos habla en esencia del contexto (cortesano) en que ver su nacimiento. El mundo de la corte, del refinamiento cortesano letrado, es desde donde cabe entender el desarrollo de la práctica de escritura, lectura y representación que constituirán el nacimiento de las literaturas modernas andando la centuria del mil quinientos. La obra de Rodrigo de Reinosa, aun secundaria en el andamiaje de la literatura española, es representativa en cuanto nos permite adentrarnos por los recovecos menores de la práctica letrada y literaria. Su producción lanza anclajes que la asocian con ámbitos de creación/recepción de enorme relevancia en el panorama de las letras castellanas. De un lado con *La Celestina*, produciendo así, de paso, una vinculación entre los ámbitos cortesano, urbano y universitario. De otro, con el mundo temático cortesano amoroso, pues los personajes del mundo literario reinosiano sólo tienen sentido como befa, parodia, imitación y burla de los del ámbito serio del amor cortés, sin cuya vertiente sería el efecto de la parodia/befa/mofa/ironía/etc. desaparecen. Por último, con el mundo del teatro, entendido en sentido muy lato, pero vislumbrado sobremanera como campo fértil de creación/innovación letrada entre 1480-1580, como palestra en la que se medirá la creación de una literatura en vernáculo y en el que la práctica escénica cortesana juega papel de primer rango. Las coplas reinosianas nos permiten bucear por la vinculación que quepa establecer entre su carácter bufo y teatral y el papel que dentro de un género cortesano por antonomasia (asociado igualmente al de la literatura cancioneril) como es el de la novela sentimental ocupan textos o secciones de textos (para)teatrales. El contexto (la corte) y la función (de contraste) coinciden en ambos casos, así como su carácter representable, poniéndonos sobre la pista de cómo una temática amorosa, de especial interés y relevancia para el público cortesano, produce, desde variaciones temáticas y puntos de vista diversos, producciones literarias como la cancioneril, la paródica de las coplas, la de la novela sentimental y la de villancicos y teatro “primitivo”. El ‘acierto’ de Reinosa radica en vislumbrar las posibilidades de ‘entretenimiento’ que los tipos chuscos provocan por deformación de sus contrapartidas serias, y en ello consistirá el motor que impulse el atractivo que el público receptor experimenta y que el mundo editorial se apresura a fomentar desde fines del XV. En esencia, de la combinación de ambos se nutrirán dos de las mayores producciones (quizá podríamos decir que depurándose los géneros en su devenir histórico) de la Edad Moderna, la de la novela en fórmula cervantina y la del gran teatro áureo. En este último, la fórmula de ‘éxito’ con que acierta Lope de Vega radica en insistir en poner en el escenario tramas paralelas que permitan representar a la vez en escena los dos mundos, el ‘elevado’ y el ‘popular’, unidos mediante la figura del ‘donaire’, que no es otra que la evolución tras varias décadas de los tipos que cultiva la musa poética de Reinosa (y que seguirá cultivando desvinculado del mundo cortesano el género entremesil del teatro menor). Y otro de los aciertos del Fénix radica en representar a sus personajes en sus usos idiomáticos, haciendo que el personaje bufo, el del donaire, defina su comicidad de modo eminentemente lingüístico. Este uso del tipo bufo como catalizador de la acción y centro sobre el que converge la mirada del auditorio ya había sido reconocido por la comedia romana, que eleva los tipos del *servus edax* y *pyrgopolynices* a auténticos protagonistas de la obra. Pero esta misma comedia ya había vislumbrado las posibilidades de recoger en un mismo escenario los mundos de *amans* y de *servus* y ello es lo que recoge el drama del Cuatrocientos desde sus tanteos en la comedia humanista y con su recuperación en las cortes italianas. Los pasos que esto sigue en suelo patrio son complejos y no bien sabidos del todo, y en un punto determinado se produce una imbricación entre teatro en la corte y teatro en la Universidad, para acabar saliendo de estos mundos refinados hacia terrenos y espectadores más ‘populares’. Pero es el mundo de la corte, en esencia, desde donde se produce

la primera gran actividad teatral y aun por mucho tiempo será el contexto en que se desarrollarán gran parte de las actividades teatrales. La obra de Reinoso permite bucear en esa protohistoria, si se la quiere llamar así, la de los ministriles palaciegos, figuras de segundo rango a quienes el nuevo momento cultural permite auparse a la categoría de autores y que reflejan algunas de las tensiones intrínsecas del complejo y encorsetado modo de comportamiento en dicho contexto. El amante idealizado que aspira a seguir los predicados de un imposible código de comportamiento deja paso no al ser de carne y hueso que se las ve con sus deseos más íntimos (que se vislumbra en ocasiones en el género sentimental) sino a la deformación absoluta de dicho estereotipo de amante cortés (mostrando parecido con el mundo del *El cortesano* de Luis de Milán y sus juegos teatrales). Y todo ello se produce en una atmósfera festiva de carácter carnavalesco, que permite sobre todo la suspensión temporal de las tensiones inherentes al juego social de convenciones y códigos de conducta. Cuando este *logos* se suspende, lo que resulta es un *diónisos*, o bien un *eros* y un *chaos* que sólo representan la irracionalidad humana desbordada y reacia a someterse a la norma de la razón. Que mucha de la obra reinosiana sea susceptible de leerse al modo teatral no es sorprendente. En el fondo una buena parte de la vida de la corte no es sino un vivir en candelero, un vivir en las tablas, representando constantemente la pieza de la vida ante sí y ante los demás, en un vivir siempre ‘de puertas afuera’. Por eso es que en este mundo cortesano la actividad teatral abunda, pues como recuerda Teresa Ferrer –al hablar del teatro cortesano del siglo XVI– éste se define como un espacio en que escenario y espectador se confunden. Que todo en *La Celestina* o en la novela sentimental deba entenderse como hilaridad puede resultar demasiado exagerado, pues el mensaje que ambas obras/géneros promocionan no queda simplemente reducido a una parodia sino conlleva un aviso. En este último sentido, creemos que es serio el propósito de ambos grupos de obras, aunque se sirvan de manera masiva de mecanismos de risa para conseguir su efecto. Tan ridículo es Calisto como algunos de los amantes de las novelas sentimentales o como algunos de los tipos de Reinoso, máscaras, si se quiere, de sí mismos y objeto del ridículo para su auditorio. Lo que sí es particularmente interesante es la especial conexión que cabe establecer entre muchas de las piezas reinosianas, algunas de las más escabrosillas de las cantigas d’escarnho, algunas obras de nuestro teatro “primitivo” y la llamada comedia burlesca. Pensamos en la lectura de algunas de las piezas del teatro burlesco del siglo XVII en sus ediciones de Reichenberger, y proponemos al lector que lea los prólogos introductorios de dichas ediciones, o los libros de Ignacio Arellano y Carlos Mata sobre este tema. Abstracción hecha de la época y el género, el estudio de los mecanismo teatrales de la risa que se hace en estas obras se puede aplicar *ad pedem litterae* a la obra de Reinoso y ello (como hizo Antonio Cortijo en su análisis del Convite burlesco de Manrique a su madrastra en la RFE, 83 [2003]: 133-44) nos debe obligar al ejercicio de intentar ponerlas en contacto, tanto desde el punto de vista teatral como carnavalesco. Que en las novelas sentimentales sean numerosísimos los episodios (para)teatrales o simplemente teatrales (pienso en la *Égloga de Torino* de la *Questió de Amor*, en los episodios de pullas de las *Triste deleytación*, etc.) y que la crítica haya puesto de relieve el carácter paródico y carnavalesco de muchos de los personajes sentimentales, debe igualmente obligarnos a poner en contacto a dicho género, *La Celestina*, el teatro de Juan del Encina, Torres Naharro, etc., y la obra de Reinoso. Que muchas de las continuaciones de ‘La Celestina’ se hayan declarado como pertenecientes al género sentimental (Pedro Manuel Jimenez de Urrea, etc.) y que Reinoso reelabore esta temática en sus *Coplas de las comadres* abunda en lo mismo, así como que muchas de las *Églogas* tardomedievales hayan sido susceptibles de incluirse en el mundo del género sentimental. Las dificultades que la crítica ha tenido (y tiene) a la hora de desbrozar este panorama del mundo genérico sentimental y los

entrecruces genéricos a que propende el género están en franca consonancia con ese terreno tan ‘resbaladizo’ como es el del primer teatro castellano, área en que se mezclan de manera indisociable cortesanía, representatividad y parodia. El impulso que hará generar la literatura vernácula tiene dos grandes anclajes a fines del siglo XV, la corte y el mundo de los humanistas, no siempre en contacto aunque no desconocedores el uno del otro, y aun con numerosísimas figuras que permiten un trasvase entre ambos mundos, como el caso de Hernán Núñez de Toledo, que comenta (y canoniza) el gran poema cortesano de Juan de Mena. Pero es la corte desde donde se difunden algunas de las tendencias literarias y genéricas que acabarán dando dos grandes grupos de obras, el de la novela y el teatro, destinadas a triunfar en la Edad Moderna, cambiando su orientación a medida que el mundo editorial las ‘populariza’.

Estamos, pues, ante unos escritores de características bastante heterogéneas que crearon en una etapa de tanteos crucial para la subsiguiente conformación de la fórmula dramática que, abanderada precisamente por el Fénix, constituye, posiblemente, el legado más importante que la cultura española ha transmitido a la universal. Un grupo que, a pesar de sus posibles puntos de contacto, requiere de un estudio que atienda a sus individualidades y singularidades.

Los trabajos al respecto ya han puesto de manifiesto que los espacios poéticos con los que se construyen los argumentos de las obras de nuestro primer teatro clásico por medio de la palabra bien merecen nuestra atención. Quizás la poca complejidad que tuvo la escenografía en ese momento, especialmente en los espectáculos representados en lugares públicos, haya provocado el desinterés crítico por estudiar un aspecto que se ha visto necesariamente ensombrecido al ser contrastado con el modo de concebir el espectáculo teatral a partir del primer tercio del siglo XVII. Pero de la fastuosidad de algunos festejos y juegos teatrales y parateatrales cortesanos durante la segunda mitad del siglo XVI ya dio cumplida cuenta Teresa Ferrer², demostrando que estas puestas en escena estaban muy lejos de poder ser consideradas sencillas o primitivas. Y en su compleja concepción mucho tuvieron que ver también proto-escenógrafos italianos como, por ejemplo, Giovanni Antonio Sormano y Giovanni-Batista Bonanome. Para hacernos una idea de la dificultad que entraña montar en la actualidad estos textos nada mejor que recordar los diversos espectáculos que desde hace unos años se ha animado a acometer la compañía Nao d’amores, dirigida por Ana Zamora. Y siempre sorprenden por su vitalidad y su vigencia.

Para mostrar que estamos lejos de contar con un catálogo completo de los mismos que nos dé cuenta cabal de su difusión y características, podemos hacer referencia a un texto híbrido (¿de colegio?, ¿cortesano?) como el recientemente publicado *Comedia de la invención de la sortija*, de autor anónimo (Antonio Cortijo & Miguel Zugasti eds., Vigo, Academia del Hispanismo, 2015), una auténtica fiesta barroca cortesano-colegial representada en de verano de 1594 en Monforte de Lemos con ocasión de la inauguración del colegio de jesuitas de dicha localidad por parte del arzobispo de Sevilla don Rodrigo de Castro (otra fiesta semejante tendría lugar en 1619, también en Monforte, con ocasión del traslado de los restos del arzobispo a la iglesia de Nuestra Señora de La Antigua). La *Comedia de la invención de la sortija* es un espectáculo teatral de tipo cortesano con claros elementos de teatro de colegio, una fiesta en dos partes representada en dos días consecutivos ante las autoridades locales (en particular los VI condes de Lemos y el marqués de Sarria, futuro VII conde de Lemos –algunos de los cuales participan en la obra–, más, es de suponer, numerosos nobles gallegos y el séquito del cardenal, entre otros) y el arzobispo de Sevilla, don Rodrigo de Castro. La obra mezcla en uno el elogio del arzobispo por parte de un Reino de Galicia agradecido al mismo por los dones y ayuda que le ha deparado y

² *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III* (Londres, Támesis, 1991) y *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos* (Valencia, Universidad, 1993).

que se *presenta* ante el mismo con todos sus linajes y casas nobles a rendir pleitesía; y la laude de la tierra gallega, en particular por su belleza y sobre todo por su feracidad y riqueza, ya sea en pesca, caza, frutos o extracción de hierro. Se ofrecen en la obra varios entremeses propiamente dichos (cuatro, es decir, dos por cada Parte) y semientremeses (piezas breves a modo de autos o pasos en un acto). A pesar de que varios de los entremeses y semientremeses tengan un marcado carácter burlesco, en último término quedan sujetos a una interpretación moral-alegórica que redundará en el elogio del cardenal y del reino gallego. No obstante, este elemento burlesco marca en gran medida la parte *festiva* de la representación de Monforte de 1594, así como el carácter popular de muchos de los personajes que aparecen en ella (Quinolilla, Xaniño, etc.). Se insiste, con ello, en lo que venía siendo una tendencia del drama serio de corte religioso desde el teatro de Juan del Encina (églogas, villancicos), luego continuado con las piezas del *Códice de Autos Viejos* y los pasos a lo Lope de Rueda, así como en algunas de las piezas de Torres Naharro, para entroncar con la comedia de santos barroca, entre algunas de sus manifestaciones más eminentes: la mezcla del nivel serio, religioso y moralizante (no en vano se pide a los personajes/caballeros que expliquen sus *invenciones* de acuerdo ‘a la *Escritura*’) con uno de cariz burlesco, carnavalesco y popular, en este caso, además, realzado por la importancia del baile (y la música) en la *fiesta de la sortija*. El hecho de que en la representación participen niños del Colegio monfortino y que el espectáculo entero se construya como fiesta *totalizante* (música, representación, baile y danza) *ad maiorem gloriam Societatis* hace que la pieza se deba incluir asimismo entre las producciones del teatro de colegio. Para el escenario en que se representó deberemos imaginar un espacio lo suficientemente amplio como para permitir el amplio despliegue del *attrezzo* de la *sortija* y sus invenciones, quizá a modo de tienda con los premios y unas gradas donde se sitúan jueces y músicos, lo que puede hacer pensar en el patio o plaza de algún palacio o en cualquier otro lugar público, suficientemente grande y al aire libre, cubierto con palios para los espectadores, o podría bastar con alguna sala de amplias proporciones en un palacio o convento.

Por todo lo hasta aquí expuesto, resulta comprensible que aún echemos en falta no sólo un análisis en profundidad sobre la puesta en escena en el primer teatro clásico español, sino también una sistematización de los espacios dramáticos por los que transcurren los argumentos de esas piezas. Un estudio de conjunto que analice y explique convenientemente la puesta en escena en el teatro español del siglo XVI. A pesar de que se han acometido en los últimos tiempos algunos trabajos al respecto, aún sigue siendo el libro de Alfredo Hermenegildo *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI* (Lleida, Universidad, 2001) el que más se aproximaría a este planteamiento y, por lo tanto, el que se puede considerar como de referencia en este sentido.

Parece claro, pues, que todavía nos queda un largo camino por recorrer en lo relativo al conocimiento de la teatralidad en ese primer teatro clásico. Un camino necesario, ya que sin un conocimiento en profundidad de estos aspectos no terminaremos de entender por completo ni la historia de nuestro teatro, ni las motivaciones que propiciaron su evolución, ni nuestra cultura áurea en general. Estamos convencidos de que esa sencillez que ha disuadido a la crítica a acercarse más a nuestros textos dramáticos del Quinientos tiene guardadas muchas sorpresas que se irán desvelando a medida que nos decidamos a abordarlo desde una perspectiva más contextualizada.

El presente monográfico nace como una iniciativa más en el marco del proyecto de investigación I+D *Escena Áurea (I). La puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621): Análisis y base de datos*, que coordina Francisco Sáez Raposo desde la

Universidad Complutense de Madrid y que está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España (ref. FFI2012-30823). Se trata de una acción que viene a sumarse a la publicación de un volumen monográfico sobre la creación del espacio dramático en el periodo de conformación de la Comedia Nueva³ y a la organización, de forma conjunta con el Grupo de Investigación Prolope, del Congreso Internacional *Lope de Vega y la puesta en escena de la Comedia Nueva*⁴.

Nos propusimos como modesto objetivo llamar la atención sobre la carencia de estudios centrados en la puesta en escena del teatro español del siglo XVI al tiempo que intentaríamos contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, a enmendar este panorama. Es por eso por lo que planeamos este número de la revista *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, que nace con la ilusión de abrir una senda que otros también se animen a recorrer, una senda que, una vez hollada, ya se mantenga transitable. Para ello hemos contado con cinco especialistas en la materia de reconocido prestigio internacional.

A la inabarcable y siempre potencialmente revisable obra de Lope de Vega se ocupa, como ya hemos señalado, la mayor parte de los trabajos aquí reunidos. Abre el número Daniele Crivellari, analizando el modo en el que Lope construye el espacio dramático, tanto desde un punto de vista visual como verbal, en una de esas obras tempranas, *El galán escarmentado*, compuesta, probablemente, entre 1595-1598. El autor elabora una útil tabla en la que se van desgranando y conectando todas las coordenadas de la pieza. Así, se vinculan cada uno de los cuadros y microsecuencias en los que se puede segmentar la acción dramática con las formas métricas empleadas, los espacios dramáticos y el tiempo en el que va transcurriendo la historia. Todo ello sirve para comprobar el modo en el que el dramaturgo va construyendo el espacio dramático con una técnica basada en un proceso de influencia mutua establecido entre la evocación y la representación propiamente dicha.

Alejandro García-Reidy lleva a cabo un original y sugerente ejercicio de crítica comparada en el que establece puntos de contacto en la manera en la que dos de los mayores genios dramáticos del Siglo de Oro, y de todos los tiempos, Lope de Vega y William Shakespeare, imaginan la representación del drama histórico en un momento crucial para la conformación y el establecimiento del teatro comercial en Europa: las dos décadas que van desde el año 1580 al 1600. Para ello, acota un corpus equilibrado en el que incluye tres piezas del Fénix (*Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, *El casamiento en la muerte* y *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega*) y otras tres del Bardo de Avon (en concreto, las que conforman la trilogía de *Henry VI*). Con esta mirada amplia, García-Reidy apunta conclusiones que permiten, partiendo de la aparente divergencia, vislumbrar planteamientos análogos en el modo de concebir la representación dramática en dos mentalidades que provienen de realidades culturales paralelas.

En un monográfico como éste, no podía faltar un especialista en teatro renacentista español como Javier San José Lera. Al primer teatro clásico, propiamente dicho, a ese (tal vez mal etiquetado) teatro “primitivo” al que hacíamos referencia en las páginas precedentes, dedica su artículo. En concreto, a desenterrar la teatralidad escondida en las *Farsas y Églogas al modo y estilo pastoril y castellano* (1514) de Lucas Fernández. Y digo desenterrar porque, como nos explica el estudioso, estos textos (como, en realidad, pasaría también a lo largo de todo el Siglo

³ Sáez Raposo, Francisco (dir.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

⁴ El Congreso se celebró en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense durante los días 27 y 28 de octubre de 2014.

de Oro) se nos han transmitido en un formato (el libro impreso) para el que no fueron originalmente pensados, un formato que privilegia el texto literario sobre el espectacular, disociándolo de su alma y, por consiguiente, encapsulándolo en la forma de un producto semióticamente unívoco. San José Lera nos propone un recorrido que, partiendo desde el análisis filológico, nos acerca a los textos de Lucas Fernández con una mirada mucho más teatral y, de este modo, mucho más justa. Un examen del que el dramaturgo salmantino no sólo sale airoso, sino revalorizado.

Como viene siendo ya costumbre, Natalia Fernández nos vuelve a sorprender con su facilidad para transitar con inusitada soltura y eficacia no sólo por la siempre complicada frontera que separa lo textual de lo espectacular, sino también entre la que, de modo más impermeable para la crítica, aleja disciplinas artísticas diferentes. En esta ocasión, tiende puentes entre la pintura y el teatro o, en otras palabras, entre los modos y códigos de expresión que comparten la visualidad pictórica y la teatral amparados siempre, como no puede ser de otro modo, por la cosmovisión que comparten los españoles de la época. El foco de su análisis será un nutrido número de comedias de santos que Lope, artista muy familiarizado con el arte pictórico, compuso entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Entre ellas están, por ejemplo, *El rústico del cielo*, *El niño inocente de La Guardia*, *El divino africano*, *Los locos por el cielo*, *San Diego de Alcalá* y otras.

Excelente colofón pone a este monográfico el artículo que ha preparado Javier Rubiera. Muy pocos especialistas conocen como él no sólo los mecanismos de creación del espacio dramático de los que se sirvieron nuestros dramaturgos auriseculares, sino, además, los recursos de escenificación. Estamos, objetivamente hablando, ante uno de los referentes de autoridad en la materia. Para su análisis elige otra obra del Fénix, *Lo fingido verdadero*, dotada de una gran carga metateatral. Lo que a él le interesa en esta ocasión es detenerse en dos problemas de transmisión textual que, desde la primera edición moderna de la pieza que llevó a cabo Menéndez y Pelayo en 1894, se han perpetuado de forma mecánica y acrítica tanto en el resto de ediciones, como también en muchas de las traducciones que se han hecho del texto. Resulta verdaderamente interesante, y en ello hace hincapié obviamente Rubiera, que este par de gazapos aparentemente insignificantes afecten de forma decisiva el modo en el que los directores teatrales pudieran imaginar la materialización escénica de dichos pasajes.

Como se ve, estamos ante un monográfico breve pero intenso; un monográfico que deja con ganas de seguir indagando, estudiando, aprendiendo. Ojalá no constituya más que el punto de partida para otros muchos que vendrán; otros muchos que aporten todavía más luz a un capítulo de nuestra historia teatral que extiende sus raíces en múltiples direcciones conformando un entramado semiótico heterogéneo y muy complejo.