

INTRODUCCIÓN.

EL DONOSO JUEGO ENTRE LO CLÁSICO Y PRIMITIVO EN NUESTRAS TABLAS MODERNAS

ELENA MONCAYOLA SANTOS
IZAN GARCÍA BAUMBACH

Existe hoy una desconexión entre la perspectiva académica y la escénica respecto a la canonización del teatro del siglo xvi. Mientras que en el ámbito educativo los dramaturgos quinientistas suelen ser considerados meros precursores del teatro del siglo xvii, esta visión no se aplica con la misma rigidez a la prosa o la poesía de la época. No siempre fue así. A principios del siglo xx para La Barraca y las Misiones Pedagógicas las obras de Lope de Rueda o Juan del Encina compartían espacio con Lope de Vega o Calderón de la Barca. Asimismo, Jacinto Benavente aseguraba que Lope de Rueda se hallaba dentro del «tinglado de la antigua farsa». Algo más tarde, a partir de los cincuenta, los Teatros Universitarios e Independientes encontraban en las piezas dramáticas del xvi el discurso escénico que no poseía el teatro barroco. En la actualidad, esta línea, aunque vigente en compañías tan significativas como Nao d'amores, ha perdido fuerza sobre las tablas. El objetivo principal de este libro es potenciar el relegado patrimonio inmaterial que constituye la tradición dramática hispánica quinientista.

Este volumen se enmarca en las publicaciones resultantes del proyecto «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo xvi» (TEAXVI, ref. PID2021-124900NBI00), concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad y alojado en el Instituto del Teatro de Madrid (UCM). En mayo de 2024, cumpliendo con los objetivos programados, se celebró el «Congreso Internacional En el que se

cuenta cómo el teatro del Quinientos pasó de primitivo a clásico», con el fin de exponer y debatir los resultados de las últimas investigaciones que se han llevado a cabo en esta materia. Los miembros del proyecto mencionado presentan los trabajos que, tras su discusión y revisión por pares ciegos, conforman *De cómo el teatro del Quinientos pasó de primitivo a clásico*.

A lo largo de este libro usamos el término «primitivo» con cierto orgullo, pues se aplicó al teatro del Quinientos tanto en el sentido de imperfecto como de puro. Recordemos que una de las personas que más y mejor teatro del Quinientos puso en escena en el siglo xx, Federico García Lorca, valoraba estas piezas por su modernidad, implícita en asociación con lo pictórico. Era el «primitivismo estético» de estos autos, loas, representaciones, farsas, diálogos... el que suscitaba gran interés entre los renovadores de la escena a principios del pasado siglo. Se trata de un «oro viejo sepultado en las arcas» que se hermanaba con corrientes vanguardistas también de otras disciplina, como las artes plásticas. El prerrafaelismo inglés o el movimiento ruso Sota de Diamantes son buenos ejemplos de propuestas artísticas que sintonizaban con las puestas en escena contemporáneas de textos tan antiguos al privilegiar las formas ingenuas y primitivas del arte: la imaginería popular, los iconos, las enseñas de los comerciantes, los platos pintados, los objetos o los colores de la cultura campesina. Son «primitivas», en el mejor sentido de la palabra, las farsas y títeres de cachiporra. Es también primitivo el *Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla (1923) y tantos otros más, como se verá. Esta aportación académica trata de cubrir aquellos huecos que la bibliografía ha desatendido en los últimos años a propósito del estudio del teatro del siglo xvi, así como actualizar las investigaciones que han quedado obsoletas ante la incorporación de nuevos datos localizados gracias al desarrollo del proyecto TEAXVI.

Hemos dividido este libro en cuatro secciones con el fin de atender a las diferentes líneas investigadoras. De esta forma, la primera parte, titulada «Que trata de los lugares literarios que, otrora en mantillas, fueron puestos en bellas galas festivas», aborda las características más que significativas de algunas cuestiones temáticas que hasta ahora no han sido analizadas. En ella, en primer lugar, Álvaro Bustos profundiza en el ambiente escolar en el que se origina *Celestina*, marcado por el humanismo y la recuperación del rito mozárabe. A continuación, Teresa Rodríguez y Françoise Gilbert analizan el «bobo» en el teatro de Alonso de la Vega. Este personaje, aunque cómico en apariencia, cumple funciones más profundas, puesto que anticipa giros trágicos y enriquece la complejidad dramática. Esto revela que su rol es más versátil y complejo de lo que parece, con un peso considerable tanto en la puesta en escena como en la construcción dramática de las obras. Por último, José Roso Díaz examina cómo la parábola del hijo pródigo se adapta al teatro español del siglo xvi. Su trabajo revisa tanto los elementos que se mantienen fieles al texto bíblico como las innovaciones introducidas. Conclu-

ye que estas piezas no solo reinterpretan con originalidad un relato bíblico, sino que también establecen un tema de continuidad en el Barroco.

En la segunda sección, «El carro de Angulo, el malo o cómo el teatro afecta a la sociedad», los trabajos estudian las implicaciones de la sociedad y su organización en la confección de la escritura y representación de los textos teatrales del siglo xvi. Javier Espejo Surós examina la validez y utilidad del término historiográfico «teatro reformado», corriente teatral surgida en la primera mitad del siglo xvi en España e impulsada por el deseo de renovación religiosa durante el reinado de Carlos V. Este tipo de teatro fue promovido por figuras eclesiásticas de alto rango y humanistas cristianos influidos por Erasmo de Rotterdam. En el artículo muestra cómo esta categoría ayuda a entender la evolución del teatro religioso. Seguidamente, damos el salto a la égloga pastoril de la mano de Francisco Javier Grande Quejigo, quien aborda cómo las églogas políticas en los inicios del teatro español emplean la figura del pastor con distintos niveles de intensidad, dependiendo de los objetivos políticos de cada obra. El análisis de cuatro piezas revela que, cuanto más marcada es la intención política, mayor es el simbolismo atribuido a los pastores y menor su representación como figuras rurales tradicionales. A continuación, el estudio de Javier San José Lera versa acerca de cómo la configuración del espacio escénico de la sala adquiere diversas formas en el teatro europeo y cómo desempeña un papel fundamental en la elaboración del texto dramático en la península ibérica, especialmente en las obras de Juan del Encina, Torres Naharro y Gil Vicente. Cierra la sección Teresa Ferrer Valls, quien se propone ahondar en la vinculación de la Casa de Medina Sidonia con la actividad teatral desde el siglo xvi hasta inicios del xvii. Ofrece un contexto que ayuda a completar la figura de Manuel Alonso Pérez de Guzmán —XI conde de Niebla y posteriormente VIII duque de Medina Sidonia— como mecenas, y en la parte final se acerca a la obra *La galeota reforzada*, de Francisco López de Zárate, una pieza teatral basada en un acontecimiento de 1601 protagonizado por dicho noble.

La tercera sección, «Donde se da noticia de quiénes eran los ingenios que abonaban con sus primicias los campos del teatro», se ocupa de algunos autores olvidados por la crítica. En este sentido, Miguel Ángel Pérez Priego pone de manifiesto la importancia de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva, quien, a pesar de su calidad artística, no gozó de gran acogida entre el público. Aun así, ahonda en el empeño que el autor puso en la publicación de sus obras, con la intención de alcanzar a un público lector más allá del ámbito escénico. A continuación, Miguel Á. Teijeiro Fuentes aborda la compleja historia editorial de *La aparición* de Pedro de Altamirando. En su artículo reflexiona acerca del valor de cada una de las ediciones y analiza distintos aspectos del proceso de composición e impresión de la obra, como su estructura en verso de arte mayor y la elección del término «representación» en el título. Por su parte, Laura Mier

Pérez con la *Comedia Rosabella*, de Martín de Santander —obra que hasta ahora ha sido simplemente vista como una imitación de *Celestina*— propone una nueva lectura gracias al análisis de los motivos amorosos que estructuran la pieza y su conexión con el teatro de la época. Cierra esta parte Julio Vélez Sainz con un listado sobre los ejemplares que componen las tramas impresa y manuscrita de *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias del excelle[n]te poeta y representa[n]te Lope de Rueda* (Sevilla, Alonso de la Barrera, 1576). En su artículo expone posibles razones que expliquen las marcadas diferencias en la organización global entre las seis versiones identificadas.

Por último, la cuarta sección, titulada «De la notable ventura que tuvo el teatro del Quinientos en las tablas del siglo xx», certifica la inclusión en el repertorio moderno de las obras teatrales escritas en el siglo xvi. Por un lado, Sara Sánchez Hernández presta atención a la escenificación de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, por la Barraca, ya que, a pesar del gran conocimiento acerca de este grupo de teatro universitario, la puesta en escena de esta obra en particular no ha recibido suficiente atención. Por otro, Izan García Baumbach se acerca a las representaciones de los dramaturgos más significativos del xvi entre 1950 y 1975. Con ello pretende confirmar el valor clásico de sus textos y justificar el interés por su recuperación, la cual ha influido en su vigencia actual, especialmente a través del trabajo de la compañía Nao d'amores.

Las valiosas contribuciones reunidas en este volumen, elaboradas por reconocidos especialistas en el ámbito del teatro áureo, permiten replantear y reivindicar la producción dramática del siglo xvi como parte integral del Teatro Clásico Español, una categoría que, con frecuencia, ha sido injustamente situada en una posición secundaria frente al canon dominante del siglo xvii. Esta publicación se enmarca tanto en los estudios teatrales como filológicos, al enmendar la escasa atención que esta etapa del teatro ha recibido históricamente por parte de la crítica especializada. Además, su relevancia no se limita al ámbito académico, sino que se extiende también a la práctica escénica, puesto que pone en valor un repertorio que ha sido largamente ignorado en los escenarios actuales y cuya recuperación resulta fundamental para comprender la evolución de la tradición dramática hispánica en su totalidad.