

Teatro y artes escénicas
en el ámbito hispánico

Siglo XVI

Un viaje entretenido

Julio Vélez-Sainz

Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico

Siglo XVI

Un viaje entretenido

CÁTEDRA

Teatro y artes escénicas

1.ª edición, 2024

Colección dirigida por Julio Vélez-Sainz

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Julio Vélez-Sainz, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 18.285-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4830-9
Printed in Spain

ÍNDICE

PRÓLOGO. Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico	11
COMIENZA LA JORNADA	17

HERENCIAS (INTROITO)

1. LA HERENCIA MEDIEVAL: EL TEATRO COMO JUEGO	23
El juego entre lo profano y lo sagrado	28

EL HECHO ESCÉNICO (PRIMERA JORNADA)

2. ANÁLISIS DEL ESPECTÁCULO ESCÉNICO: HIPÓTESIS Y DOCUMENTOS	33
3. PALABRA	40
Poliglosia y hablas teatrales	40
Recursos lingüísticos cómicos: facecias, chistes populares, dilogías, ecos e insultos	51
4. GESTO	65
Gestualidad expresiva	65

Gestualidad performativa	70
Compostura enaltecida y gesto ridículo	85
5. FIGURINISMO: MÁSCARA Y MAQUILLAJE, PEINADO, VESTUARIO Y ATREZO	95
6. LA CONFORMACIÓN DEL TIPO CÓMICO (RUFIÓN, COIMA, SOLDADO, ESCOPETERA, NEGRO, BOBO, SIMPLE Y GRACIOSO)	110
7. ESCENOTECNIA: ESCENOGRAFÍA E ILUMINACIÓN	121
Escenografía: clásica, cortesana y comercial	122
Iluminación natural y artificial	128
8. MÚSICA Y EFECTOS SONOROS	131
Bailes y danzas. Saraos. Coreografías cortesanas y populares	138
9. PRECEPTIVA: GÉNEROS Y FORMAS DRAMÁTICAS	154
Comedia y tragedia	155
Farsa y égloga dramática	161
Teatro breve	162
DESCANSADERO	168

CONTEXTOS (SEGUNDA JORNADA)

10. VARIEDADES DEL TEATRO RENACENTISTA	171
11. EL CONTEXTO CORTESANO	173
12. EL CONTEXTO CÍVICO Y CIUDADANO	196
El teatro de calle: fiestas religiosas	196
El público ante la escena callejera	209
El espectáculo de calle: titiriteros, saltimbanco, volatines	211

13. EL CAMINO HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN	219
Solanell: una vida en el camino	220
Lope de Rueda y el nacimiento del corral	223
Registro de representantes	229
Registro de representantas	229
Registro de representantes: Comediantes <i>dell'arte</i>	234
Rudimentos de actuación: el papel	241
14. EL CONTEXTO CULTO	245
El teatro universitario pedagógico	245
El teatro de colegio y de oratoria sagrada	253
Teatro conventual	259
Las academias profanas	264
El renacimiento de la tragedia: crónica de un experimento	265
Cervantes dramaturgo	270
Don Quijote, personaje teatral en América	272
15. ÁMBITOS DE REPRESENTACIÓN EN LA AMÉRICA HISPANA	275
El <i>Bailete del Güegüence o Macho Ratón</i>	283
Un dramaturgo: Fernán González de Esclava	286
16. TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN ESCRITA	290
DESCANSADERO	308

LEGADOS (TERCERA JORNADA)

17. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DEL HECHO ESCÉNICO: MODELO E HIPÓTESIS	313
18. LOS PRIMEROS CLÁSICOS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA: EL TEATRO DEL PUEBLO Y LA BARRACA	317
La <i>Égloga de Plácida y Victoriano</i> y <i>La fiesta del romance</i>	323
«Tierra Cervantes»: los entremeses cervantinos	325
La noche de Canfranc: Lope de Rueda	331

19. RENACENTISTAS EN LA GUERRA CIVIL: EL USO DE «NUMANCIA»	335
20. LOS PRIMEROS CLÁSICOS CARA AL SOL	341
Juan del Encina, inspirador del escudo de Falange	343
Una, grande y libre	347
21. RENACENTISTAS EN EL EXILIO	348
22. LOS PRIMEROS CLÁSICOS EN LA DICTADURA FRANQUISTA	350
La pasión franquista de Lucas Fernández	355
Una <i>Numancia</i> patriótica	361
Primitivos contestatarios	365
Un Torres Naharro antibelicista	367
<i>Las historias de Juan de Buenalma</i> (1968): Lope de Rueda y Los Goliardos	369
23. EL LEGADO RENACENTISTA EN DEMOCRACIA: EL LARGO CA- MINO HACIA LA CANONIZACIÓN	373
<i>Los baños de Argel</i> (1979), Nieva y Cervantes	374
Cervantes y el 92	378
Otros primeros clásicos en democracia	382
La <i>Numancia</i> de Juan Carlos Pérez de la Fuente (2016) y la de Nao d'amores (2021)	389
Nao d'amores, nave del teatro quinientista	391
¿BUEN PUERTO?	402
PERDÓN POR LAS FALTAS Y AGRADECIMIENTOS	405
BIBLIOGRAFÍA	407
Obras de consulta primaria	407
Bibliografía crítica	415

PRÓLOGO

TEATRO Y ARTES ESCÉNICAS EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

El teatro no se puede estudiar de espaldas a las artes escénicas, pues es una de ellas. La disonancia entre los mundos académico y teatral ha forzado una manera de entender el teatro como literatura dramática escrita por grandes autores. Aunque esta entra bien dentro de los parámetros tradicionales de estudio literario (un autor más o menos canónico, una obra, su recepción), las artes escénicas son un fenómeno colectivo que necesita de la participación de un conjunto de personas muy amplio que se encarga de la actuación, producción, dirección de escena, utilería, regiduría, iluminación, carpintería, música, adaptación, publicidad, crítica y, claro, dramaturgia. La caracterización colectiva del hecho escénico difumina el sentido de autoría y multiplica los niveles de composición. A la par, el hecho de que se trate de una arte efímera que solo se completa con la interpretación coetánea o posterior a la primera composición de la pieza aumenta las posibilidades de recepción. Una verdadera historia de las artes escénicas no se puede hacer sin tener en cuenta a todos estos profesionales y los distintos aspectos de su trabajo, ni sin establecer un estudio de la recepción sincrónica y diacrónica del producto final. *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico* analiza

el fenómeno escénico desde todos estos puntos de vista. Los trabajos parten de aspectos literarios, comunicativos y sociológicos, planteamientos técnicos como el aforamiento del público, el aparato de la escena, la escenotecnia, la iluminación, el figurinismo, etc. Es decir, proponemos una historia puramente «teatral» que combina la puesta en escena y que contempla la historia escénica de los textos de modo que se consideran los aspectos técnicos de la práctica teatral y los literarios del texto dramático.

La colección tiene un especial interés en recoger la actividad de las profesionales del teatro y pluralizar el discurso fundamentalmente masculinizado de la historia de la literatura dramática. Seguimos un modelo de lenguaje inclusivo recomendado por lingüistas con conciencia de género como Eulalia Lledó y Mercedes Bengoechea que sugieren que para evitar la ocultación de las mujeres en el discurso público se acuda a las formas femenina y masculina de las palabras o a alternativas léxicas y sintácticas que reemplacen el masculino genérico. Recurrimos, pues, a nombres colectivos, sustantivos abstractos, la metonimia, convenciones administrativas y dobles formas femenina y masculina.

Todos los volúmenes presentan, asimismo, una visión panhispánica e hispanista del fenómeno desde una perspectiva internacionalista, y, como deslinde de la ampliación del concepto de autoría, un acercamiento inclusivista que trata las artes escénicas en su conjunto. Los volúmenes se plantean de manera global, sin hacer distinción entre el teatro escrito y el puesto en escena, ni entre unos y otros países de habla hispana, ni entre las distintas tradiciones dentro de España. La colección sitúa el hecho escénico en el ámbito internacional, trata las manifestaciones teatrales de las distintas lenguas dentro de España (catalán, gallego, euskera, etc.) y de la América hispana (quechua, náhuatl, etc.), así como las lenguas francas artísticas (latín, francés, inglés). El fenómeno teatral aspira, por su propia naturaleza híbrida, compleja, a ser abarcador; una historia que lo describa en profundidad debe también, al menos, intentarlo.

Pese a que cada uno de los volúmenes de la colección mantiene una independencia de planteamiento marcada por la natu-

raleza del periodo a analizar, todos están divididos en los mismos cuatro aspectos fundamentales: (1) herencias, (2) hecho escénico, (3) contextos y (4) legados. Esta superestructura favorece una unidad interna entre los volúmenes a la par que se respeta la estructura de cada uno. La primera de las secciones, «Herencias», está destinada a trazar los paralelismos con la tradición escénica inmediatamente anterior. La segunda, «Hecho escénico», se fundamenta en el análisis de los signos teatrales y de la escenificación del momento: ámbitos y espacios teatrales, iluminación, figurinismo, maquinaria teatral, representación e interpretación (música, gestualidad, escena, espectáculo), formas dramáticas (farsa, comedia, tragedia, géneros breves), la relación de la escena hispana con su contexto europeo, y la interrelación entre las artes escénicas y teatro. La tercera parte, «Contextos», se acerca al ámbito de representación, recepción y difusión (impreso, oral, digital) del teatro. Una última sección, «Legados», traza la vida escénica posterior de las obras.

Gracias a este planteamiento global y abarcador esperamos dar cuenta cabal del fenómeno a estudiar. Sirva esta introducción como punta de lanza del impulso apasionado y riguroso (a la par que utópico) del conjunto de volúmenes de capturar «lo incapturable»: las artes teatrales y escénicas.

JULIO VÉLEZ-SAINZ
Director de la colección

A Rodrigo, que comienza su camino

COMIENZA LA JORNADA

Todo trabajo historiográfico cuenta una narración a la que jalonan unos hitos elegidos para conformar un hilo. En los volúmenes de esta misma historia del teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico de los siglos xx y xxi se escogieron metáforas concretas. Diego Santos y Berta Muñoz Cáliz vieron con certeza cómo el siglo xx teatral (y seguramente el histórico) son en realidad los tres momentos de una obra teatral (no necesariamente una tragedia) y narran una «historia en tres actos». Por su parte, Jara Martínez Valderas, Alba Saura-Clares y Diana Luque enfatizan el diálogo transatlántico que poliniza las escenas de las distintas repúblicas americanas y de España por lo que titulan su volumen «escenas en diálogo»; a nosotros se nos antoja que la imagen más apropiada para describir la narración del teatro clásico español es la del viaje entretenido.

Nuestro teatro clásico no tiene actos (acciones) sino jornadas, porque al genial Bartolomé de Torres Naharro le pareció que eran más «descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada» [Torres, 2013: 971]. En su adaptación de las *giornate* boccaccianas, Torres desarrolla un modelo teatral donde fluye la trama y prima una acción que se apoya en «descansaderos». Las metáforas interconectadas del camino, del viaje a ninguna parte y de los alivios de caminantes abundan en la órbita de los primeros clásicos e insuflan la inspiración de casi

todos los que vuelven la mirada a ese conjunto de profesiones que sacaron el teatro de las parábolas bíblicas (otra imagen vital) a los caminos para acabar depositándolas en los corrales, donde temporalmente paran. Nuestros «cómicos de la legua» (o de la «lengua» que tanto vale) arrastran el viejo arcón que encierra todo su aparato teatral y pasan, como Ríos y Solano de *Ñaque*, del allí al «aquí» y del entonces al «ahora» en un largo vagabundeo a través del espacio y del tiempo. El «carro de Téspis» de La Barraca, su farándula bulliciosa y triunfante que queda trasplantada a este siglo con el motor de explosión de la modernidad, nos indica el camino. Pedimos al lector que traiga su hato, que lo vamos a llenar de aperos de comediantes. Dicho hatillo será ligero (la jornada es larga) pero, esperamos, instructivo¹.

Partiremos de una posta en la que se discute la canonicidad e influencia contemporánea de este teatro. Ha habido tradicionalmente una separación entre el mundo académico y el mundo teatral en este respecto. Si los dramaturgos del primer Siglo de Oro no suelen ser vistos como antecedentes del segundo (algo que no ocurre ni con la prosa ni con la poesía) en los ámbitos de la Filología, en el mundo teatral siempre han gozado de un buen reconocimiento. En *Los intereses creados* (1907) Jacinto Benavente situaba dentro del «tinglado de la antigua farsa» a Lope de Rueda como contrapartida española a Molière y a Shakespeare. Ya a principios del siglo pasado La Barraca y las Misiones Pedagógicas representaban junto a Lope o Calderón piezas del XVI como la *Égloga de Plácida y Victoriano* o los pasos de Lope de Rueda [Huerta, 2011: 78-79]. El Teatro Independiente de los sesenta y setenta, en busca de lenguajes escénicos nuevos cercanos a la farsa y al teatro popular, rescató también piezas breves del XVI, Los Goliardos pusieron en escena *Historias del desdicha-*

¹ No es el objetivo de esta historia, no lo puede ser, presentar una panorámica exhaustiva de la literatura dramática del Quinientos, sino una visión amplia y representativa. Para el catálogo más completo hasta la fecha del conjunto de piezas del momento, véase el de García-Bermejo Giner [1996], que estamos poniendo al día en el proyecto TEAXVI; disponible en: <<https://ucm.es/teaxvi>>.

do Juan de Buenalma (1968), que incluía diversos pasos de Lope de Rueda. Actualmente, varias compañías señeras en el ámbito profesional se interesan por este tipo de arte escénico. Nao d'amores (cuyo título rememora precisamente una pieza de Gil Vicente), o el Teatro de la Abadía (que repone una *Celestina* en 2016), y múltiples compañías menores insisten en la frescura de un corpus teatral que no tiene la actual mística de la canonicidad del teatro del xvii y que, por lo tanto, no se ve ni tan constreñido por las costumbres decimonónicas de representación ni por las expectativas del público del «teatro burgués». No obstante, hasta hace relativamente poco encontrábamos escasos proyectos académicos (si acaso alguno) sobre la puesta en escena o la edición del teatro renacentista. El teatro del Quinientos está despertando de su letargo académico. En este sentido puramente «teatral» mucho se ha avanzado, sin duda, sobre la puesta en escena e historia escénica de los textos. Creemos firme y apasionadamente que no estamos lejos de considerarlo en toda su magnífica complejidad. Este volumen aspira a ello. Comencemos la romería...

Herencias (introyito)

1

LA HERENCIA MEDIEVAL: EL TEATRO COMO JUEGO

El «teatro» a principios del siglo xvi no era «teatro» tal y como lo entendemos en la actualidad. Por un lado, el edificio que se usaba para el espectáculo no tenía la planta de los actuales (el teatro a la italiana con telón y proscenio que se impondrá a partir del siglo xviii) ni la de los del mundo clásico (el griego con un foso excavado en el suelo de una montaña que utilizaba la ladera como apoyo para las gradas; el romano levantado sobre el suelo que imitaba la planta del anterior), sino que se conformaba a partir del espacio al que se tuviera acceso: una nave lateral de una iglesia, el salón de un palacio o un tablado levantado en medio de una plaza. En el mundo grecorromano se identificaba el espacio con el acto, en la Edad Media el concepto «teatro» tiende a referirse a *teatron*, que tiene que ver con el acto de ver. Lo escénico a fines de la Edad Media es un «teatro» de condición y categorías literarias peculiares que no tiene un texto propio y no se transcribió. No obstante, la producción literaria dramática del momento es relevante y tiene que ver con el acto ritual, con el propósito de la colectividad.

La crítica se ha mostrado muy dividida al respecto de la presencia del teatro en la Edad Media. Como resume Fernando Láz-

zaro con su habitual perspicacia: «La historia del teatro en lengua española durante la Edad Media es la historia de una ausencia» [1984: 2]. Por ejemplo, hay crítica que le niega el carácter teatral a un *Ordo Sibilarum* que encontró José López Yepes en 1977, porque es solo una traducción de un escolar salmantino cuando tenemos muchas pruebas de representaciones paralelas del canto de la Sibila en Santiago de Compostela, Gerona y Palma de Mallorca [Delgado, 1987: 77-87]. Como se ha visto en el volumen anterior de la colección, hay un cierto carácter dramático en las cantigas de amigo, en los debates literarios y en los cancioneros. Así, uno de los cancioneros que han adquirido el carácter dramático son las *Coplas de Puertocarrero*. Josep Lluís Sirera mantiene que debe haber un método de creación dramática, un camino metodológico (construcción dialógica, presencia de acotaciones escénicas, concreción espacial y temporal, referencias a vestuario y atrezzo) [2001: 35-56]. En la Edad Media el espectáculo se manifiesta en una amplia amalgama de ceremonias populares y cortesanas: momos, certámenes, carnavales, festividades, liturgias... Se trata de un tipo de teatro muy especial, difícil de delimitar literariamente, que oscila entre la palabra y el gesto, entre el rito y la creación escénica. Para los límites de esta historia la diferenciación entre espectáculo y teatro carece, realmente, de funcionalidad.

Los enfoques performativos (*performance-centered*) han inspirado reevaluaciones críticas del drama como medio tangible, tanto como textual. Sin embargo, no se terminan de abrazar todas las implicaciones de esta intervención ni de examinar las representaciones no teatrales con el mismo rigor en las obras y los entretenimientos dramáticos. En este sentido interesan los trabajos que se informan en lo escénico más allá de lo dramático (siempre tan vampirizado por la concepción aristotélica de lo que es el espectáculo)². Esta conceptualización sirve para ver las

² Florence Dupont tiene un trabajo de título significativo a este respecto: *Aristote: ou le vampire du théâtre occidental* [2007]. Entre otros trabajos se pueden ver los de Mullaney [1988], o el de Linda Woodbridge y Edward Berry [1992].

prácticas sociales y estéticas que la concepción aristotélica del teatro deja fuera. Como indican Ineke Murakami y Donovan Sherman:

«Performance beyond Drama» insists that performance is always a constitutive part of the making, shaping, and un-doing of larger performative cultures at both ideological and material levels. In short, historical and literary practices *augment* our efforts to place everyday performances in the milieu of their initial presentation, but we remain committed to stimulating a more bracing and unorthodox disciplinary conversation through an emphasis on the repertoire.

[«Performance beyond Drama» insiste en que la *performance* es siempre una parte constitutiva de la creación, conformación y destrucción de las culturas performativas más grandes tanto a nivel ideológico como material. En resumen, las prácticas históricas y literarias aumentan nuestros esfuerzos para situar las actuaciones cotidianas en el entorno de su presentación inicial, pero seguimos comprometidos a estimular una conversación disciplinaria más vigorosa y poco ortodoxa a través de un énfasis en el repertorio] [2021: 390³].

De igual modo, no se ponían en escena obras que despertaran las pasiones del público por medio de presentar un espejo ante la sociedad en la que se vieran los tipos humanos, como en la comedia clásica, ni se trataba, como en la tragedia, de mejorar al «respetable» (el concepto de la respetabilidad del público será posterior) por medio de presentar modelos de héroe casi perfecto, pero con una falla trágica (*hamartia*) que humanizara sus defectos de modo que se permitiera la identificación (*mimesis*) con el público para que, por medio de un clímax, el espectador pudiera sufrir piedad o temor (*catarsis*) ante los hechos heroicos o trágicos de los protagonistas y así purgar los excesos y los vicios. Estos modos teatrales clásicos perviven du-

³ Las traducciones son más a no ser que se indique lo contrario.

rante la Edad Media y llegarán al Renacimiento, pero estarán fundamentalmente limitados a los contextos de la cultura académica y elevada de los claustros universitarios y se distribuirán, sobre todo, en latín con un uso funcionalista de aprendizaje de la lengua (y por supuesto de la cultura que hay detrás de esta). Tampoco se cobraba entrada por asistir al espectáculo. El público general no podía imponer su gusto y consumía lo que los financiadores disponían (bien una familia nobiliaria, bien un cabildo catedralicio, bien un concejo). En realidad, tampoco existía la «Edad Media» pues es un concepto (*medium ævum*) que nace en el Renacimiento y es una invención renacentista. Es así, por ejemplo, que Dante se consideraría un heredero cultural del Imperio romano (de ahí que Virgilio lo guíe) junto a un ferviente cristiano.

No. El teatro antes del Renacimiento es otra cosa más difícil de definir, más inabarcable e inmarcesible que tiende a referirse a un conjunto de acciones escénicas de muy distinto calado y fundamento que pretenden comunicar a los espectadores historias, algunas con estructura dramática, otras con estructura paradramática (sin planteamiento, desarrollo y culminación), que informan de una realidad que se plantea más allá de la actividad cotidiana y que tiene mucho en común con el conjunto de reglas que Johan Huizinga denominó como «juego» (recordemos que el teatro medieval francés toma la forma del *jeu*, derivado de *jouer* y que todavía hoy día «jugamos» con los papeles escénicos). Este conjunto de *ludi* escénicos se organizaba en cuanto están opuestos a la vida cotidiana. El juego no es la vida «corriente» sino una esfera temporal de actividad propia. Por tanto, pese al carácter absorbente que puede tener, hay una conciencia de inferioridad frente a lo cotidiano:

En este «como si» del juego reside una conciencia de inferioridad, un sentimiento de broma opuesto a lo que va en serio, que parece ser algo primario. Ya llamamos la atención acerca del hecho de que la conciencia de estar jugando en modo alguno excluye que el mero juego se practique con la

mayor seriedad y hasta con una entrega que desemboca en el entusiasmo y que, momentáneamente, cancela por completo la designación de «pura broma» [1972: 20].

Los personajes lo son precisamente por ser caracteres generales, tipos humanos y divinos reconocibles y lexicalizados. Por ejemplo, Ángel, Muerte y Hombre son arquetipos que superan la individualidad y, por lo tanto, sirven de espejo para todos. Hacemos nuestras las palabras de Huizinga dedicadas al juego al respecto de la teatralidad medieval. El teatro no posee estructura dramática aristotélica, pero no deja por ello de seguir un orden cronológico, por lo que es repetible. Hay un movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace. Lo escénico cobra inmediatamente solidez como forma cultural, pues lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. El teatro medieval está marcado por el ritmo, la armonía y los efectos de la belleza: tensión, equilibrio, oscilación, contraste, variación, traba y liberación, desenlace. Para nosotros el teatro será una acción libre ejecutada y sentida como fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador. Este se ejecuta dentro de un determinado tiempo y espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual [1972: 26]. Como suceso sagrado y mágico, lo teatral tiene la función de activador de lo real. El teatro sermonístico religioso tiene un elemento de interpretación en el que el sacerdote, al practicar su rito, sigue siendo un intérprete: rito, magia, liturgia, sacramento y misterio entran en el campo del concepto «juego» [1972: 32].

¿Dónde queda lo escénico? El espacio teatral tiene la demarcación de un lugar sagrado, distintivo primero de toda acción sacra. El *jeu*, como casi todo rito de consagración e iniciación, supone situaciones artificialmente aisladoras para los ejecutantes y los iniciados. ¿Dónde queda el clímax? Como en la religión, los dos polos del estado de ánimo propio del juego son el abandono