

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*



*Misterio del Cristo de los Gascones*, de Ana Zamora. (Nao d'amores, 2007.)  
Fotografía: Pío Baruque.



*Farsas y Églogas*, Lucas Fernández. (Nao d'amores y Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2012.) Fotografía: de Ceferino López.



*Dos nuevos entremeses de Cervantes, La guarda cuidadosa y El rufián viudo llamado Trampagos, de Miguel de Cervantes, dirección de Ernesto Arias. (Teatro de la Abadía, 2017.) Fotografía: Sergio Parra.*



*Comedia Aquilana, de Bartolomé de Torres Naharro. (Nao d'amores y Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2017.) Fotografía: Rubén Gámez.*



*Nise: la tragedia de Inés de Castro*, de Jerónimo Bermúdez.  
(Nao d'amores y Comunidad de Madrid, 2019.) Fotografía: Álvaro Serrano.



*Comedia del Recibimiento*, de Bartolomé Cairasco de Figueroa,  
dirección de Rafael Rodríguez. (Euroscena, 2019.)  
Fotografía: Euroscena.



*Tierra Cervantes (La guarda cuidadosa de Cervantes, Los dos habladores de Cervantes (atr.), La tierra de Jauja de Lope de Rueda).*  
(Instituto del Teatro de Madrid [UCM], 2021.) Fotografía: Javier Ramírez.



*Elecciones y divorcios (El juez de los divorcios y Elección de los alcaldes de Daganzo de Miguel de Cervantes), dirección de Abel González Melo.*  
(Fundación Teatro de la Abadía, 2024.) Fotografía: Lucía Romero.



*Rabinal Achí*, expresión escénica popular guatemalteca.  
Fotografía: Johan Ordóñez. Fuente: AFP, Getty Images.





*El Güegüense*, expresión escénica popular nicaragüense. Fotografía de Kevin Eduardo Alemán González, alojada en Wikimedia Commons bajo licencia internacional Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0; términos disponibles en: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en> (últ. consulta: 3-9-2024).

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 (RUFÍAN, 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: MODE- LO E HIPÓTESIS .....	313
18. LOS PRIMEROS CLÁSICOS DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLI- CA: 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, instructivo<sup>1</sup>.

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-*

---

<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup>. Esta conceptualización sirve para ver las

---

<sup>2</sup> 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: 390<sup>3</sup>].

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-

---

<sup>3</sup> Las traducciones son más a no ser que se indique lo contrario.