



Miguel Ángel TEJERO FUENTES y José ROSO DÍAZ (eds.) (2023).  
*Con-textos del teatro renacentista español. Estudios  
dedicados al profesor Joan Oleza Simó.*

Madrid: Grupo Editorial Pigmalión Extremadura, 386 pp.  
[ISBN 978-84-19370-72-3].

Bajo el ingenioso título *Con-textos del teatro renacentista español* (2023) se descubren once aportaciones de un selecto elenco de especialistas sobre el «teatro primitivo» que pueden leerse como una excelente contribución al género dramático del Quinientos. La obra, coordinada por los profesores Tejero Fuentes y Roso Díaz, homenajea al mallorquín Joan Oleza Simó, catedrático emérito de Literatura Española, una figura decisiva en la universidad posdemocrática y de suma implicación política y sindicalista, cuya intensa actividad literaria abarca, además del teatro áureo, la (pos)modernidad y la literatura actual. Su *curriculum* y sus distinciones y méritos abren esta obra colectiva.

En el capítulo inicial, Badía Herrera rescata «El teatro del primer Lope y la materia isidril antes de *El Isidro*». El eslabón de su tratamiento teatral desde la imagen medieval de labrador hasta la de patrón lo constituye *San Isidro Labrador de Madrid y victoria de las Navas de Tolosa por el rey don Alfonso*. Su deuda con la *Vida de Isidro Labrador* le permite a la valenciana hipotetizar una composición posterior a 1592. Estudia la polimetría desde una óptica temático-estructural para analizar su perspectiva funcional y despejar las dudas acerca de su autoría. Además, interpreta de forma muy oportuna la relación entre fondo (contenido dramático), forma (molde métrico) e incluso escena (presencia o no de personajes) y de tal ejercicio deduce una cuidada atención rítmico-melódica y una funcionalidad estructurante en el uso de las estrofas. Por último, compara los resultados estilométricos de las obras de Lope, del drama hagiográfico isidril y del resto de obras anónimas del *corpus gondomariensi* en interesantes gráficas y tablas.

El profesor Bonilla Cerezo abre su vasta contribución «Del Fénix a la Sibila: *Los comedadores de Córdoba* (Lope de Vega, c. 1596-1598) en *Estragos que causa el vicio* (María de Zayas, 1647)» con el parentesco áureo entre «bachilleras», «noveleras» y «sabendijas», presentes en los *Estragos*. A ello sigue un detallado y profuso análisis de cada jornada de la obra zayesca con gran capacidad interpretativa, crítica y comparada por medio del cotejo de numerosos ejemplos.

Aunque *Los comedadores de Córdoba* ha llevado a la crítica a una doble postura (drama de honra y venganza o parodia de las tragedias valencianas), la exégesis de Bonilla Cerezo sobre referencias, intertextos, alusiones y hechos temáticos y cronológicos confirma su influencia en Zayas. Este hipotexto le permitió a la «Décima Musa» contar la venganza de don Dionís omitiendo cuatro hechos que acercaban la obra lopista a la parodia de las tragedias de horror y que omitió la «Sibila de Madrid» para plantear con ironía cuestiones del eterno masculino.

En el tercer capítulo, «Lucas Fernández y el primer teatro impreso», Álvaro Bustos sumerge al lector en la figura de este «singular cantor y canónigo», el primer individuo en la historia de la literatura y del teatro españoles que, imbuido por el ambiente catedralicio charro de 1514, se enfrenta al reto mayúsculo de imprimir sus *Farsas y églogas en estilo pastoril y castellano*. El trasvase del texto a las planchas del invento de Gutenberg no fue fácil ni comprendido, en parte por unos rasgos sayagueses que inducían a error a sus componedores. El complejo idiolecto complicaba la tímida escritura y la difusión impresa del teatro posincunable, carente de profesionalización. El «teatro de cancionero» de Lucas Fernández actúa como bisagra entre el medieval y el protomoderno, como demuestra que tras sus pastores exista tradición eglógica y teológica o la presencia de didascalias escénicas («proto-director teatral»). La fusión de la poesía, música, teatro y danza que se dan cita en esta obra implica un escollo más en su plasmación impresa.

El trabajo de Grande Quejigo analiza con gran precisión «La evolución del ciclo de Resurrección: de la *visitatio* litúrgica al *códice* de *autos viejos*». El completo ejemplario de testimonios del *xvi* que rastrea el especialista confirma el incremento de la *visitatio sepulchri* con un desarrollo procesional cargado de tintes espectaculares populares, cercenados por las reformas eclesiásticas. Así, este ciclo litúrgico se carga de un cariz doctrinal que desarrolla más la teología de la redención que su reminiscencia con la representación de la anástasis y del ciclo de Adán. En tercer lugar, la *visitatio* se amplifica con lenguajes dramáticos maduros e innovadores, como el *ludus paschalis* y el *peregrinus*, aunque no constituyen canon. En el cuarto estadio se advierte una fuerte tradición del espectáculo dramático de resurrección y de una alegoría (*in verbis e in factis*) que hunde sus raíces en la representación medieval. Esta termina triunfando, por último, con un teatro de resurrección que relega el originario valor litúrgico a un segundo plano.

López Martín expone, con gran hondura y claridad, las circunstancias de «La tragedia española del siglo *xvi* y sus intentos de supervivencia». Aunque los preceptistas españoles recuperaron a Aristóteles y Séneca de la pluma de Erasmo y de los neoaristotélicos italianos para aclimatarlos a la realidad hispana, esta no satisfizo las expectativas del público ni alcanzó la exacerbada aclamación de la comedia nueva. Movida por su instinto de supervivencia, a finales del *xvi* intentó acercarse a ella por medio de la polimetría, la simplificación de las jornadas,

la elisión del coro o el tratamiento de otros temas, como expone con detalle el experto con autores y obras. Pero no fue suficiente para evitar su flagrante y abocado fracaso. Así ocurre con la producción de Bartolomé Cairasco de Figueroa, que ofrece un modelo senequiano con visos de actualidad y costumbres canarias y aplica el neoestoicismo al cristianismo. Esta obra prueba la dependencia clásica de la tragedia y su declive: era difícil hallar una propuesta más ingeniosa que la del Fénix.

Moncayola Santos conduce al lector «Hacia una edición anotada de la *Turiana* de Joan Timoneda», obra profana en verso apenas estudiada por la crítica. Timoneda funde en la *Turiana* elementos de la cultura tradicional, del Humanismo y de la comedia erudita en una pócima comprensible por un público más vulgar. Está constituida por piezas de diversa procedencia, pero de características formales y técnicas que le aseguran una homogeneidad que redundará en una reutilización de elementos de producción propia. Esta concienzuda aportación encarna, pues, un primer acercamiento a sus temas, a la métrica, a la nómina de personajes, a la intriga, a la comicidad, al espacio y tiempo, al espacio escénico, al *attrezzo* y a la asunción de características de otras esferas que se reflejan en su obra. Con ello, Timoneda explora un canal novedoso con el que dirigirse a un nuevo público urbano que da respuesta a sus necesidades y demandas culturales y que servirá de modelo para futuros comediantes.

La contribución de Roso Díaz, «La amistad en el desamor de la misma dama en las comedias del primer Lope de Vega», se abre con una contextualización sobre la amistad en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, y en el tratado *De amicitia* de Cicerón, referentes que sientan las bases de una dramaturgia barroca en la que se imprime, además, la tradición bíblica, cuya imbricación permite el dinamismo y la recurrencia a motivos muy distintos. El profesor analiza la amistad en las piezas teatrales del primer Lope (*El verdadero amante*, *El domine Lucas*, *Los amores de Albano y Ismenia* y *La francesilla*), con el objetivo de definir el motivo y de establecer su función en el tratamiento amoroso y en la construcción de la acción. De su atenta interpretación, salpicada de no pocos pasajes, concluye que la amistad permite el desarrollo de la acción y la temática amorosa, no genera reflexiones y se fundamenta en una relación imperfecta, donde —frente a quejas, celos o deseos de morir— el amor, que *omnia vincit*, resulta privilegiado.

En el ecléctico capítulo «“Hoy comamos y bebamos”: teatralidad de la *Égloga representada la misma noche de Antruejo* de Juan del Encina», escudriñando con perspicacia sus rúbricas y didascalias, Sánchez Hernández perfila la vestimenta pastoril, la forma de hablar sayaguesa, los gestos rudos, los movimientos, las posturas, la distribución del espacio dramático, la ubicación y la disposición de actores y auditorio en la corte de los duques de Alba, donde debió de establecerse un antagónico modo de comer, cuyo «realismo grotesco» causaría la hilaridad

entre los ceremoniales comensales. La autora logra reconstruir el espacio lúdico y el aprovechamiento del espacio escénico y sonoro, como las partes muy ruidosas o la interpretación del villancico «Oy comamos y bevamos». Sus pesquisas quedan fortalecidas por una ingente cantidad de ilustraciones (literarias y pictóricas), con las que el lector moderno es capaz de imaginar la puesta en escena del texto dramático: el paso del monumento al evento.

El meritorio ejercicio de Teijeiro Fuentes para descubrir «La pervivencia de la tradición clásica en la obra dramática de Bartolomé de Torres Naharro» estudia el origen y la procedencia de sus fuentes grecolatinas. Su juicioso análisis demuestra la reiterada deuda con las grandes *auctoritates* de la Antigüedad en las alusiones a obras, personajes e historias del mundo clásico, y en su exégesis señala la clara influencia del *Ars amandi* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio y la *Farsalia* de Lucrecio, a través de Boccaccio y Mena. La tradición libresco desde Ovidio hasta Mena, accesible gracias a las poliantes, permitía salpicar a los personajes naharrescos con las cualidades de los modelos antiguos tan del gusto del cultivado público palaciego. Quizá la mayor virtud de esta contribución sea la vasta formación y documentación clásica del especialista, sin las que no puede acometerse con éxito este conseguido trazado de ida y vuelta entre teatro grecolatino y teatro renacentista sobre la indubitable erudición clásica del dramaturgo extremeño.

La aportación de Vélez Sainz versa sobre «Las sibilas del *Auto de la sibila Casandra* de Gil Vicente en su contexto histórico-literario», una de las obras que más dialoga con la tradición medieval, gnómica y teatral de la Sibila. La traducción a lengua vernácula del *Iudicii signum* adquirió una notable repercusión en las iglesias españolas, de lo que dan fe manuscritos manejados por Vélez Sainz de una forma impecable. Un caso particular es el de Toribio Ruiz, que condiciona la recepción histórica de los cantos sibilinos desde la profecía apocalíptica a la anunciación del advenimiento de Cristo. De ello se hace eco el *Auto* de Gil Vicente, que aúna sátira moral, comedia, misterio y religión a través de términos visuales, musicales y coreográficos. La «Sibila Cassandra» pivota sobre la institución matrimonial y el servicio amoroso y conyugal, de ahí que solo ceda ante la Virgen. El capítulo se cierra con un encomio a la compañía de teatro *Nao d'Amores*, dirigida por Ana Zamora, y a la exquisita puesta en escena que ha ofrecido de este *Auto*.

El «mágico» capítulo de Zamora Calvo, «“¿Quién es esa negra señora que venimos a traer de la mano?”. Elicia, la hechicera de Sancho de Muñón», presta atención a la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, desconocida en los siglos áureos y opacada hasta finales del XIX. Según Zamora Calvo, aunque la «Muñona» pudo inspirarse en la estructura de la *Himenea* naharresca, su modelo más certero e influyente fue Rojas. El texto dramático alude al alma negra de la protagonista, a su factor mágico en relación con el amor, la sensualidad y el erotismo y a sus socioeconómicos contratos matrimoniales. Cuando entre los enamorados se efec-

túa un desvío amoroso o se busca materializar la pasión, las arriesgadas prácticas de Elicia cobran valor en la trama, si bien la sabia nigromántica reconoce la peligrosidad de su respetado, temeroso y satánico ejercicio, aunque necesario para Lisandro si quiere obtener los favores sexuales de Roselia.

Por todo ello, *Con-textos del teatro renacentista español* permite conocer el desarrollo del teatro hispano del siglo XVI sin perder de vista sus antecedentes medievales ni sus consecuentes barrocos, lo que la convierte en una obra de lectura imperativa para cualquier especialista en la producción dramática áurea. A pesar de la aparente heterogeneidad del volumen que reseñamos, el tema que vertebraba esta contribución científica es el teatro del Quinientos en todas sus vertientes y modalidades, reflejadas con un rigor, una documentación y una coherencia temático-estructural envidiables.

JUAN SAÚL SALOMÓN PLATA<sup>1</sup>

Universidad de Extremadura  
salomon@unex.es

---

<sup>1</sup> Esta reseña ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario correspondiente al año 2022 (FPU 2022), financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.