Me pregunto si será significativo el hecho de que M. V. en ningún momento mencione la hipótesis de Criado de Val acerca del origen mozárabe de Juan Ruiz, mientras que da por hecho su "mudejarismo" cultural.

Libro apasionado y por lo tanto parcial, y genial en su parcialidad, el de M. V.

Se entiende, porque involucra asuntos domésticos de los españoles, tales como la definición de la identidad histórica. De este modo, se inscribe en la disputa cultural acerca del origen de la "hispanidad", y en realidad rebasa con mucho los límites de lo puramente literario. Así como la buena literatura supera el ámbito estrictamente artístico al que a veces la consignamos, e interfiere en lo existencial, igual los estudios literarios pueden apuntar hacia el terreno en el que el individuo y la comunidad se conciben con una identidad nítidamente discreta y autoconsciente de su diferencia frente al mundo. A este rango superior de ejercer nuestro oficio crítico creo que pertenece el libro de Francisco Márquez Villanueva.

TATIANA BUBNOVA
Universidad Nacional Autónoma de México

TERESA FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Tamesis Books-Institució Valenciana d'Estudis I Investigació, London, 1991; 206 pp.

Los estudios tradicionales sobre literatura dramática suelen dejar de lado o prestar poca atención al conjunto de los elementos que constituyen el hecho escénico (actores, público, espacio para la representación, texto dramático), perspectiva que ha generado una imagen útil, aunque parcial, del hecho teatral. Sin embargo, el texto dramático no se encuentra sujeto en exclusiva a las demandas de las formas literarias, y suele construirse atendiendo a los requisitos del hecho teatral del cual forma parte. Estudios recientes sobre el texto dramático, en su contexto teatral, han hecho importantes aportaciones en torno al análisis del texto para la escena, a la visión histórica del teatro, a la comprensión de la evolución de los procesos de escritura dramática y de los factores, no específicamente literarios, que intervienen en su producción y en sus formas. Esta posición, aunada al interés por los estudios regionales que apuntan a conformar en su conjunto la imagen de una cultura y/o de una época y la atención de la historia más allá de la vida política, ha permitido el surgimiento de nuevos enfoques que amplían las perspectivas para el conocimiento del teatro.

Destacados grupos de investigadores se han dedicado a esta tarea, entre ellos el conducido por Joan Oleza en la Universidad de Valencia, que revisa la cultura teatral valenciana y su contribución a la historia teatral de España, específicamente en relación con el periodo que culmina en el Siglo de Oro. Dentro de esta línea de trabajo se encuentra el estudio de Teresa Ferrer Valls *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*.

Ferrer Valls indaga sobre la importancia que tuvieron el fasto y las representaciones cortesanas, desde la época de Carlos V hasta el reinado de Felipe III, en la formación de la primera comedia barroca. Actividad y presencia a las cuales los estudios les habían restado valor como vertiente de tradición teatral y que, sin embargo, por su abundancia, objetivos, estructuras, recursos y tempranas manifestaciones no sólo constituyó un género de peso, sino que repercutió en la práctica escénica destinada a los corrales y en la formación dramatúrgica de Lope de Vega. Hecho, este último, que permite reubicar la figura de Lope de Vega en el desarrollo de la práctica teatral, tanto popular como cortesana.

Como se ha mencionado, un elemento de capital importancia en el estudio de Ferrer consiste en la forma de asedio del tema. Así, el trabajo analiza textos dramáticos y otros elementos de la representación. Para el estudio de una parte de la génesis y manifestaciones del teatro de corte, Ferrer considera, en la medida de lo posible y del acopio de información, los decorados, el vestuario, la gestualidad y el movimiento escénicos como factores esenciales en relación con el desarrollo y estructuras de la escritura dramática, pero, sobre todo, los conceptos espaciales y escenográficos, este último punto, especialmente, a través de las "relaciones" de testigos oculares de los fastos y representaciones cortesanas.

Siguiendo a Oleza[1], Ferrer encuentra útil el concepto de *práctica escénica* como orientación de trabajo pues abarca, además del estudio de los textos dramáticos, "todo aquello que pudiese tener que ver con el modo concreto de producir y de consumir teatro desde un ámbito social concreto" (p. 12) y en el caso del teatro cortesano: "…también la tradición del fasto cortesano, que se remonta a sus orígenes medievales" (*loc. cit.*)

El estudio del fasto cortesano, indica Ferrer, se hace indispensable, en tanto drama y fiesta cortesanos se encuentran ligados, pues el drama cortesano no se concebía sino como parte de la fiesta y sus circunstancias. El fasto con su inclinación por la visualización y lo espectacular era terreno propicio para el desarrollo dramático.

[1] Véase Joan Oleza Simó, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del xvi", en *Teatro y prácticas escénicas*. T. 1: *El quinientos valenciano*, ed. J. Oleza, coord. M. V. Diago Moncholí, Institució Alfons El Magnànim, València, 1984, pp. 9-42.

La autora ordena la materia en cuatro capítulos y propone un recorrido que va de la primera mitad del siglo XVI a la primera del siglo XVII en donde, con base en una cuidadosa recopilación y organización de fuentes, expone las particularidades del fasto y la representación cortesana, dueños y generadores de una teatralidad específica que incidirá en la conformación de la comedia barroca que llegó a los corrales, aunque transformada en atención a las necesidades y gustos del público popular al cual se dirigía.

En la Introducción, Ferrer revisa algunos de los trabajos que han mostrado, atendiendo a distintas perspectivas, el desarrollo del teatro en España y que, en general, coinciden en minusvalorar el teatro cortesano anterior a la época de Felipe IV. Entre ellos el estudio fundamental de J. P. W. Crawford (*Spanish drama before Lope de Vega*, 1922) quien propone el retraso de la dramática cortesana en España respecto del resto de Europa, hecho que atribuye a la carencia de mecenazgo teatral en las cortes de Carlos V y Felipe II. La actividad teatral cortesana florecería sólo durante el reinado de Felipe IV, y ello gracias a la llegada a la corte española de los escenógrafos Fontana y Lotti, quienes llevarían consigo los nuevos conceptos escenográficos italianos[2].

La tesis de Crawford, señala Ferrer, se generaba en la sustentada por la historiografía del XIX según la cual el "teatro nacional" español habría nacido con Lope de Vega. Surgimiento en el que la influencia del teatro cortesano era nula.

Estudios más recientes, señala Ferrer, modificaron la perspectiva y ampliaron el panorama, dando nuevo peso a la práctica escénica cortesana en la gestación de la primera comedia barroca[3].

A la tesis se sumaba la idea de que en España el avance escenográfico, producto de la "experimentación italiana", había sido lento, entre otras razones, a causa de una débil infraestructura económica, lo que originaba que todavía a principios del XVII se empleara el escenario múltiple medieval tanto en el teatro religioso como en el profano[4]. Tesis que habría que revisar, indica Ferrer, sobre todo en lo

[2] Tesis que comparten entre otros: N. D. SHERGOLD, *A history of the Spanish stage from Medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon Press, Oxford, 1967; R. E. SURTZ, *The birth of a theatre. Dramatic convention in the Spanish theatre from Juan del Encina to Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1979; y OHTÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1979, y *Teatros y escenarios del siglo de oro,* Gredos, Madrid, 1977.

[3] Véanse RINALDO FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, Anaya, Salamanca, 1968 [1ª. ed.: Pisa, 1962] y OLEZA, *ed. cit.*, e *id.* (ed.), *Teatro y prácticas escénicas*. T. 2: *La comedia*, Tamesis Books, London, 1986.

[4] En las opiniones de W. H. SHOEMAKER, *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos xv y xvi*, Diputación Provincial, Barcelona, 1957 [1ª. ed.: Princeton, 1935] y R. B. WILLIAMS, *The staging of plays in the Spanish Peninsula prior to 1555,* Iowa, 1935.

que toca al desarrollo del teatro profano y con base en los recientes estudios de Marotti sobre la evolución del arte escénico en Italia[5].

Ferrer considera que el panorama de los estudios ha obedecido también a las limitaciones que encuentra el estudioso para el conocimiento del arte teatral: entre otras la de que los textos teatrales de la época no abundan en acotaciones, material textual que puede ilustrar sobre los elementos de la puesta en escena y sus condiciones escenográficas. Aspectos que ofrecerían un panorama mucho más amplio y ajustado de la práctica escénica del teatro español del XVI, siglo en el cual, afirma, surgieron las bases e innovaciones que contribuirían a la formación del teatro moderno, entre otras la concepción de un espacio escénico específico para la representación teatral, que no emplea, ni se identifica con, el espacio real y la "progresiva reducción de la representación a los límites de un tablado" lo que orilló "a reflexiones de tipo escenográfico" (p. 13). Para Ferrer, el siglo XVI es "un siglo de experimentación en el terreno dramático", de "creación de locales públicos" para la práctica teatral, y de "tentativas de creación de una tragedia" y "formulación de la comedia" (p. 14). La abundante y variada nomenclatura de la producción dramática del XVI sería, para la autora, un indicio más de la experimentación teatral que se estaba generando.

De esta manera, la estudiosa busca con su trabajo "dar contenido histórico concreto a aquella hipótesis sobre los orígenes del teatro barroco y la historia teatral del XVI", dentro de la idea de Oleza de la revaloración de la tradición teatral cortesana para la primera formulación de la comedia barroca, misma que se convierte en "expresión sincrética de diversas tradiciones o prácticas escénicas que habían recorrido total o parcialmente este siglo" (p. 14).

El primer capítulo, "Fasto cortesano y teatro, sus vinculaciones en el quinientos", informa sobre dichos contactos y analiza con detalle espectáculos cortesanos de marcadas características teatrales: torneos y mascaradas, de modo que este panorama destaque la complejidad dramática y la evolución escenográfica de la fiesta cortesana ya en el siglo XVI (p. 14).

El espacio escénico de estos espectáculos era el "espacio real y cotidiano" convertido por la fiesta en lugar teatral acondicionado para el efecto y poblado de personajes exóticos y animales vivos o figuraciones de animales fantásticos, y en donde se empleaban elementos escenográficos "únicos y fijos" o carros, o en donde se integraba "la escenografía al torneo, configurando diferentes hitos o pasos en el recorrido de los caballeros, como una especie de sofisticado y laxo escenario múltiple simultáneo…" (p. 27). La teatralización de la materia

[5] F. MAROTTI, *Lo spazio scenico. Teorie e techniche scenografiche in Italia dall'etá barroca al settecento*, Bulzoni, Roma, 1974.

caballeresca, en los torneos más sofisticados, en opinión de Ferrer, aportó a uno de los modelos de la comedia caballeresca cortesana "el gusto por la espectacularidad visual… la utilización de una elaborada y costosa escenografía". Dentro de esta línea de comedia cortesana barroca, Ferrer incluye *El premio de la hermosura* de Lope de Vega, *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara y *La gloria de Niquea* de Villamediana.

Representación y fasto importantes fueron los de Burgos (1570) sobre el tema de *Amadís*, pues presentan una descripción escenográfica que pudiera ser la de un decorado a la italiana en tres dimensiones a la manera de Serlio, lo cual sería excepcional, en este momento, en España y que sugeriría el conocimiento de la escenografía italiana, de los decorados en perspectiva y tridimensionales, ya en la época de Felipe II.

A la evolución teatral contribuyó el que el tema caballeresco se empleara en otras manifestaciones del fasto como las mascaradas, y que los torneos tuvieran un hilo conductor en la acción, en lugar de estar concebidos a base de cuadros sueltos sobre carros. Con estas características el torneo perfilaba el drama pues sólo había que enriquecer la acción y dar solidez al diálogo (p. 34).

Por su parte, las mascaradas tenían como elemento principal el empleo de máscaras y/o disfraces y, en ocasiones, consistían en bailes o desfiles con gran aparato escenográfico.

El espectáculo documentado más importante de este tipo fue el del Alcázar de Madrid en 1564. En él participaron la reina Isabel de Valois, la princesa Juana y las damas de ambas. De la descripción de este fasto se desprende la posibilidad de que hubiera elementos escenográficos fijos y movibles, al tiempo que se recurre al juego entre el espacio real y el espacio de la ficción. La creación de espacios fijos para la representación, los tablados, informaría sobre la concepción de un espacio escénico autónomo de representación que demandaba nuevas soluciones escenográficas que consideraran la disposición frontal de decorados ante el público, lo cual llevaría de los volúmenes de los elementos escenográficos medievales a los modelos en tres dimensiones y perspectiva de los nuevos modelos italianos.

Otro de los elementos escenográficos importantes en los fastos de 1564 serían los "velos" o "cendales" entre el espacio de la representación y los espectadores, precursores del telón de boca; y el empleo de iluminación artificial, en algunas escenas, desde el escenario. En los fastos de 1564 se recurre a dos temas que serían fundamentales en la comedia cortesana barroca de aparato: el caballeresco y el mitológico, lo mismo que a uno de sus elementos tópicos: escenas de personajes dormidos o que se duermen sobre el escenario.

En el siguiente capítulo, "La experimentación escenográfica en los círculos cortesanos y su vinculación con el espectáculo teatral en Italia", Ferrer concentra su atención en la actividad cultural valenciana

del XVI, en la afición por los fastos y representaciones de las cortes de Carlos V y Felipe II y en los lazos, en el XVI, entre la tradición espectacular española y la experimentación italiana, asuntos que fortalecen la existencia de una tradición teatral cortesana en España que continuaría durante el reinado de Felipe III y que descarta, así, la tesis de que el inicio de esta actividad se produjo en la época de Felipe III, periodo en el que, por supuesto, se enriquece.

Ferrer señala que las sugerencias escenográficas del montaje de *Amadís* en 1570 proponen que durante este periodo pudo haber ya en España conocimiento de los avances escenográficos italianos como consecuencia de las estrechas relaciones políticas entre ambos estados. La importancia concedida al fasto como instrumento político había propiciado en Italia el generoso mecenazgo que promovía la experimentación escenográfica. Estos avances eran propios del teatro cortesano y no del teatro de corral o de la *commedia dell'arte*, vertientes teatrales limitadas por su infraestructura económica.

Noticias sobre artistas italianos que pudieron desempeñarse en la corte de Felipe II como escenógrafos, sería indicativo de presencia italiana antes de la llegada de Fontana y Lotti, quienes harían su importante contribución cuando el terreno teatral era propicio y en el momento en que la nobleza encontraba en fasto y representación una manera más de apoyar su reseñorialización. Así, la escenografía cortesana italianizante debió tener una presencia decisiva en las primeras formulaciones de la comedia barroca, la cual sería, entonces, producto de tres tipos de prácticas escénicas: la populista (espectáculos juglarescos y teatro religioso del XV y primera mitad del XVI); la cortesana, ligada al fasto; y la erudita, originada en círculos humanistas. En el proceso de evolución hacia la comedia barroca cada una de estas tres prácticas tendría distintos momentos de hegemonía.

El desarrollo de la representación teatral cortesana obedecería a varias fases que irían de un momento en donde el drama está vinculado a las condiciones materiales de la representación (Gil Vicente) a otro, en el XVI, en donde se concibe un espacio escénico diferenciado: el tablado (p. 94).

El cambio en el espacio escénico traería consigo el desarrollo de nuevas técnicas escenográficas y de iluminación, el empleo de cortinas o lienzos precursores del telón de boca unido al arco del proscenio, y la introducción, más adelante, del arco del proscenio.

En el tercer capítulo, la autora se detiene en una abundante relación de noticias sobre fasto y representaciones durante el reinado de Felipe III. La información procedente de este periodo es más nutrida pues hay mayor número de "relaciones" que funcionan como vehículo de propaganda política.

Atención especial dedica la estudiosa a la rica producción teatral ofrecida por el duque de Lerma a la corte de Felipe III y detalla al-

gunas representaciones y festejos de entre 1599 y 1618. El análisis de estas fiestas revela las condiciones de evolución del aspecto escenográfico, el desarrollo de los temas y de las estructuras dramáticas propias de la representación cortesana.

De especial importancia en los fastos y representaciones de este periodo serían los de Lerma en 1617 en donde se empleó como espacio de la acción el espacio real de un patio, carros como objetos escenográficos y no sólo como vehículo de decorados y, especialmente, un cambio total de decorados sobre el espacio fijo de un tablado. La tradición cortesana de presentar distintos cuadros en un mismo espectáculo sin hilo argumental parece romperse en tanto se introduce precisamente el hilo conductor que los organice.

Ferrer dedica el último capítulo al análisis de comedias producidas entre fines del siglo XVI y las primeras décadas del XVII y divide su elección en tres grupos: comedias mitológicas cortesanas, comedias mitológicas y comedias caballerescas. De las comedias analizadas sólo se tiene noticia de representación cortesana en el caso de *El caballero del Sol*. La autora procede a esta división tomando como base el tema mitológico o caballeresco, así como la adaptación del mitológico al teatro de corral.

En el análisis de las comedias es evidente el interés por mostrar, a la luz de lo que se ha venido revisando en los capítulos precedentes, por un lado, en la materia textual de las piezas la filiación con las estructuras, recursos y temas del fasto y la representación cortesanas, por otro, y desprendiéndose de este mismo análisis, la relación de Lope, el autor de la mayoría de las piezas estudiadas, con este tipo de teatro.

El género cortesano mitológico (*Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *La Fábula de Dafne*) se estudia en función de la teatralidad cortesana. Las tres obras se caracterizan por la inorganicidad de la acción y por la reunión de cuadros con distintas historias. La unidad viene a ser el cuadro cuyo conjunto no presenta desarrollo de conflicto. Como recursos que aminoren la inorganicidad de la acción se suelen incluir a uno o varios personajes que aparecen en los distintos cuadros, o bien en un cuadro se presenta un asunto que se desarrollará con brevedad en otro. En este tipo de comedia es común un nutrido número de personajes, lo que se justifica por la riqueza de los medios de producción y el deseo de espectacularidad. Recordemos que los actores son los mismos cortesanos y rara vez actores profesionales. Estos actores-cortesanos se inclinan por largas tiradas de parlamentos, a lo que Ferrer denomina "espesor verbal", más que por el diálogo. Las acotaciones son abundantes, sobre todo en lo que toca a la gestualidad, la música, el canto y el movimiento escénico, y se reducen en relación con el *atrezzo* (utilería) y el vestuario, lo que se explica por ser uno de los elementos espectaculares del

gusto de la corte que decidía en este aspecto. Las acotaciones sobre escenografía normalmente refieren elementos parciales o se incluyen para subrayar el empleo de la tramoya. A partir de ellas difícilmente es posible poseer una visión global del espacio físico de la representación. Imagen de la escena susceptible de reconstrucción con base en las "relaciones" de la representación del espectáculo.

A continuación, Ferrer analiza cuatro comedias de Lope de Vega dentro del género mitológico cortesano (su tema y tratamiento textual y escénico pueden ligarlas a este modelo) adaptado a los corrales: *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*. La característica que las hace más populares es la de presentar una acción única, un conflicto eje que engloba la historia. Son comedias de tema y personajes mitológicos, pero alejadas del modelo cortesano puro pues presentan elementos de las comedias de capa y espada: personajes disfrazados, correteos amorosos, requiebros nocturnos. Estos aspectos de la acción se integran en un conjunto de escenas breves y autónomas que no llegan a convertirse en cuadros. Cuando excepcionalmente en alguna de estas obras se emplea la estructura de cuadros, señala Ferrer, éstos aparecen mucho más integrados a la intriga que en las comedias cortesanas. En el renglón de las acotaciones habrá que notar que aquéllas que refieren al *atrezzo* o al vestuario son más numerosas que en las comedias del grupo anterior y tienen la particularidad de ofrecer elementos que caractericen a los personajes. Por otra parte las acotaciones sobre escenografía son mínimas. En estas comedias es clara la referencia a un espacio polivalente. A un lado de tema y personajes el elemento que las identifica con el teatro cortesano es el "espesor verbal": parlamentos largos y abundancia de monólogos. La atención a las fechas de composición revela que Lope intentó este género hacia la segunda década del siglo y que, no obstante las modificaciones que hizo respecto del modelo, el género no fructificó, razón por la cual, probablemente, Lope no insistió en la creación de este tipo de comedias.

Por último, la autora analiza dos comedias del género cortesano caballeresco puro: *El premio de la hermosura* (1614) de Lope de Vega y *El caballero del Sol* (1617) de Luis Vélez de Guevara, comedias de encargo representadas por miembros de la corte al aire libre durante fastos cortesanos. Estas obras presentan débilmente la intriga y su acción es inorgánica, el cuadro es la unidad que organiza la acción y poseen escenas sueltas afuncionales. En ellas se incluyen motivos espectaculares de gusto cortesano. Los cuadros ofrecen posibilidades a la espectacularidad, a la artificiosidad retórica, al alto número de personajes. Los textos de las acotaciones otorgan poca importancia al vestuario, pero son más elaboradas y numerosas en torno a la gestualidad. De especial importancia son las acotaciones sobre mú-

sica y escenografía. Estas últimas sin embargo, como en otros casos del teatro cortesano, no dan la información suficiente sobre el aparato escenográfico empleado para la representación. Las similitudes entre ambas obras son varias: la "fachada del vestuario" que señala a los decorados como límite entre proscenio y vestuario; el espacio del tablado, que a su vez define el espacio para el público; escenarios "entoldados" con iluminación artificial (ambos elementos de origen italiano) y corredores superiores.

Es claro que el trabajo de Ferrer abre felizmente las posibilidades de estudio del fenómeno escénico y permite ver con nueva amplitud el complejo de la comedia del Siglo de Oro. Su estudio no queda circunscrito al ámbito de la comedia española. El método se ofrece, por supuesto, para el estudio de texto y representación, y la abundante información contribuye, modifica y urge de manera decisiva a las nuevas revisiones del fenómeno teatral del virreinato en Hispanoamérica.

OCTAVIO RIVERA
Centro de Investigaciones Teatrales Rodolfo Usigli

C. B. MORRIS, *La casa de Bernarda Alba*. Grant & Cutler-Tamesis Books, Valencia, 1990; 127 pp.

Después de publicar en 1986 "The 'Austere Abode': Lorca's *La casa de Bernarda Alba*" (*ALEC*, 11, 129-142), C. B. Morris nos presenta un libro en el que analiza la misma obra y que titula con el mismo nombre del drama: *La casa de Bernarda Alba*. Este libro forma parte de la colección *Critical guides to the Spanish texts*, editada por J. E. Varey y A. D. Deyermond, y que es un conjunto de guías para la lectura de textos en lengua española destinado a estudiantes de literatura hispánica.

Sin duda se trata de un libro muy útil para los fines que se propone. Sin pretensiones de originalidad, pero indudablemente de exhaustividad, el autor hace un recuento de los problemas que presenta esta obra de Lorca. Basándose en una bibliografía muy amplia, Morris ordena, sistematiza y presenta, de acuerdo con su visión, los problemas de interpretación que otros críticos y, desde luego él mismo, encuentran en la obra. Su bibliografía tiene, por cierto, la virtud de no circunscribirse a los acercamientos críticos referentes en específico a la obra de Lorca, sino que utiliza también estudios acerca de la vida social y cultural de España y Andalucía. Esto permite al lector del ensayo comprender mejor el contexto en el que se ubican no sólo las situaciones que el poeta nos presenta en el drama, sino