

MIGUEL ÁNGEL TEIJEIRO FUENTES y JOSÉ ROSO DÍAZ (coords.): *Estudios sobre teatro quinientista español. De la práctica a la recuperación de autores y obras. Trabajos ofrecidos a los profesores Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2022, 356 págs. ISBN: 978-84-18088-16-2.

Este distinguido *Festschrift* celebra la ilustre carrera de dos filólogos de casta cuyas investigaciones reconfiguraron el estudio de la literatura de los Siglos de Oro: los profesores de la Universidad Autónoma de Madrid Florencio Sevilla, fallecido en 2020, y Antonio Rey, jubilado en ese mismo año. El volumen se abre con una «Introducción» seguida de ocho capítulos y rematado todo ello con las ediciones críticas de *Otra comedia manuscrita de Reyes Mexía de la Cerda* y de *Representación del nacimiento del Hijo de Dios Humanado*. En la breve introducción, de apenas dos páginas, Teijeiro circunvala las meritorias aportaciones de los homenajeados al estudio del teatro áureo para resaltar, oportuna y justamente, la humanidad de ambos. Escribe Teijeiro de Rey y Sevilla que «entre otras muchas cualidades[,] se han caracterizado por su humildad nada fingida, por el contrario, verdadera, casi enternecedora» (pág. 3). En el retrato bosquejado en esa introducción Teijeiro logra destacar una de las cualidades que mejor caracterizaban tanto a Rey como a Sevilla: la atracción que sus bonancibles personalidades ejercían sobre sus alumnos en clase y sobre los lectores de sus estudios. Esa cercanía los hacía comunicadores excepcionales.

Complementa la introducción de Teijeiro el segundo de los capítulos, el titulado «Dos escriben juntos: Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas en la historiografía teatral del Siglo de Oro» en el que Luis Gómez Canseco contempla y valora los estudios de ambos sobre el teatro áureo. «Se trata de uno de los ejemplos más fértiles de colaboración académica que ha habido en la filología española del siglo XX y en lo que llevamos de siglo XXI» (pág. 34), afirma Gómez Canseco antes de repasar la soberbia calidad de los trabajos que ambos culminaron en equipo y los que realizaron individualmente. De los muchos estudios que publicaron en coautoría destaca Gómez Canseco la edición del *Teatro completo* de Cervantes para Planeta en 1986. En equipo o por libre, ambos trabajaron en las principales obras y autores del periodo, desde *La Celestina* a Lope, Calderón, produciendo publicaciones tan soberbias como la edición a cargo

de Rey de un *Teatro breve del Siglo de Oro* en 2002. En el apartado titulado «Pespuntos cervantinos», Gómez Canseco glosa las aportaciones de Rey y Sevilla a los estudios del teatro de Cervantes, de quien tenían la convicción de haber sido «esencialmente un hombre de teatro» (pág. 39). A la luz de sus estudios descubrimos un Cervantes dramaturgo independiente y desligado del canon clásico y de la comedia nueva, que urdía sus obras con un proceder esencialmente experimentalista. A Rey y Sevilla se debe igualmente la apreciación en el teatro cervantino de su metateatralidad y su tratamiento de las relaciones entre literatura y vida. Cierra Gómez Canseco su capítulo listando los trabajos de Rey y Sevilla, más de medio centenar de estudios y ediciones críticas.

El capítulo de Gómez Canseco ocupa un segundo lugar en la serie que abre el de Jesús Cañas titulado «Lope de Rueda en los inicios científicos de la historiografía literaria española (1700-1850)». La filología actual confiere a Lope de Rueda un lugar de excepción en el desarrollo del teatro renacentista español. Cañas aborda aquí un análisis metacrítico de los estudios sobre ese dramaturgo al propósito de definir si su obra gozó siempre del reconocimiento que hoy le dispensamos. A tal fin acota su investigación al siglo y medio que siguió al cambio de dinastía en 1700 y a un grupo de treinta y tres publicaciones. Destaca Cañas «la seriedad y el rigor» (pág. 27) de ese conjunto y a sus autores les reconoce haber sentado las bases para estudios ulteriores. A partir de ellos, apunta Cañas, quienes les siguieron avanzaron en cuestiones técnicas como la construcción de los personajes y el tratamiento de los temas. En la última frase de su capítulo, Cañas anima a otros a acometer el estudio de las investigaciones posteriores a 1850. Y, en efecto, la aportación de Cañas a este volumen no solo nos descubre las evoluciones de esas primeras críticas al teatro de Lope de Rueda, sino que abre la senda a futuras investigaciones.

El tercero de los capítulos, de Francisco Javier Grande Quejigo, lleva por título «La evolución del ciclo de la pasión: del *Auto de la pasión* de Alonso del Campo al *Códice de autos viejos*». Sobre la composición de esas obras y sus representaciones en el Medievo nos extiende este capítulo abundante información que abarca desde los detalles de la escenificación hasta los intereses políticos de estas. Llegado al Renacimiento, Grande se fija en cuatro géneros. Primero, en la representación de la Pasión de Cristo en obras como el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo,

que data entre 1486 y 1497, la *Representación de la Pasión del Señor* de Juan del Enzina, de 1496, y el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, de 1514. Segundo, la representación del dolor de María o Quinta Angustia con los *Tres pasos de la Pasión* de Alfonso de Castrillo, de 1520, y otras. Tercero, la representación de los antecedentes de la Pasión, con el *Auto de la entrada en Jerusalén* en el *Códice de los Autos Viejos* de (ca.) 1578, entre otras. Cuarto, la representación alegórica de los símbolos de la Pasión o Insignias de la Pasión, con el *Auto de las donas de Adán*, también en el *Códice de los Autos Viejos*. Tras darles justo comentario, Grande atribuye la extinción de estos géneros sobre la Pasión a circunstancias como las prohibiciones de la Iglesia, la creciente popularidad de prácticas devocionales postridentinas como las procesiones o el desarrollo del teatro de vetas barrocas.

Sigue el capítulo «Sobre el arte dramático de Lope de Rueda: el lugar utópico en el paso quinto de *El deleitoso*» en el que Miguel Ángel Pérez Priego examina las posibles fuentes de ese quinto paso conocido como *La tierra de Jauja*. Los muchos estudios dedicados al posible origen de ese episodio han convenido en señalar relatos folclóricos, otros italianos e historias de la conquista de América. De entre todas las hipótesis al respecto suele primar la del país de la Cogne descrito desde el siglo XIII en una variedad de obras. Pérez Priego llama la atención sobre la carta escrita por Preste Juan, supuesto patriarca de la India, dirigida al «Emperador de Occidente», que podría ser bien el emperador de Bizancio, bien el pontífice romano. En este capítulo se sugiere que, aunque Lope de Rueda no habría conocido el texto original, podría haber leído la versión contenida en el *Libro del infante don Pedro de Portugal*. Pérez Priego añade la hipótesis de romances populares, como uno contenido en el libro titulado *El Entretenido*. La última parte de ese capítulo se centra en la novela tercera de la jornada octava del *Decameron* de Boccaccio, tesis adelantada por Randall Listerman en 1975 y que Pérez Priego amplía y culmina brillantemente. Demuestra el profesor madrileño que de Boccaccio tomó Lope de Rueda la atención a la precisión semántica y la animación de la historia.

En «Los celos en el primer teatro de Lope» José Roso explica esa temática en el *ars amandi* concebido por Lope a lo largo de su carrera. Recordándonos que poco se ha escrito sobre los celos en la dramaturgia lopesca, Roso somete el motivo a un esmerado análisis demostrando su

trascendencia. «Con mucha frecuencia en el teatro barroco celos y amor van de la mano» (pág. 103), explica Roso citando al mismo Lope en *Las burlas veras*: «Sin celos, ¿quién tiene amor? / o no le tiene, o los tiene». Deslinda después unas índoles de celos de otras: los «celos graciosos» (pág. 105), en escenas menores por los que el autor pretende provocar la risa, frente a los celos como mal y propios de los momentos más dramáticos. Detalla a continuación la tendencia de Lope a incorporar los celos a la acción mediante varios motivos argumentales, como la desconfianza, la sospecha, las desavenencias, el reproche, el engaño y la furia. Todo ello va espigando Roso en varias fases de la obra de Lope, en textos como *Las burlas de amor* y *La francesilla*. Y concluye que, en Lope, el motivo de los celos «moderniza y dinamiza» el código filigráfico antes desarrollado por otros dramaturgos.

Antonio Salvador Plans considera en su capítulo «Concepto del lenguaje de la tragedia en el siglo XVI» la gradual configuración de una forma de lenguaje dramático en el teatro español desde finales del siglo XV hasta la segunda mitad del XVI. Emparentadas a las obras teatrales de Italia, Francia y Portugal, los dramaturgos españoles del Renacimiento tuvieron conciencia de la «excelsitud de la lengua castellana» (pág. 122). En su estudio, Salvador Plans repasa los frutos de esa excelsitud en varias obras del Quinientos de autores como Lupercio Leonardo de Argensola, Luis Alfonso de Carballo y Juan de la Cueva.

Comienza Miguel Ángel Teijeiro su capítulo «*La cortesana* de Pietro Aretino en la órbita de la *Tinellaria* de Torres Naharro» sopesando el conocimiento del teatro italiano que el dramaturgo extremeño pudiese haber adquirido durante su estancia en Roma a partir de 1508. Habiendo sido esa cuestión objeto de algunos trabajos, Teijeiro se centra ahora en determinar el influjo que Torres Naharro pudiese haber tenido en Italia. Retoma las hipótesis lanzadas por A. Giordano Gramegna y L. de Aliprandini, ambas en 1986, sobre el efecto que la *Tinellaria* de Torres Naharro tuvo en la composición de *La cortesana* de Aretino. Ahondando en ello, Teijeiro descubre y explica varias coincidencias entre ambas obras, especialmente la mordacidad de la intención satírica de ambas además de la caracterización de personajes, la ejemplaridad y el costumbrismo.

«La puesta en escena de *Numancia* en los siglos XX y XXI: nacionalismo y colectividad» de Julio Vélez Sainz estudia el interés y las

producciones de esa obra de Cervantes desde el auge del teatro de «colectividades-héroe» (pág. 165) hasta nuestros días. Vélez explica la proliferación de obras con protagonista colectivo en los años veinte y treinta del pasado siglo en el auge de los nacionalismos totalitaristas. Observa que «resulta comprensible [...] en este contexto, el interés por Numancia, texto en el que Cervantes presenta personajes desprovistos del halo de heroicidad tradicional, lo que permite que su material sea fácilmente reutilizable y asimilable por autores con interés en destacar la heroicidad colectiva y común» (pág. 166). Vélez analiza las versiones escenificadas en 1937 por Jean Louis Barrault, la de Rafael Alberti ese mismo año, la de Francisco Sánchez-Castañer en 1948, la de José Tamayo en 1961, la de 1966 de Miguel Narros, la de 1992 de Robert Cantarella y la de 2016 de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Acaba este volumen con las ediciones críticas de dos obras: «Otra comedia manuscrita de Reyes Mexía de la Cerda: Estudio y edición (II)» a cargo de Piedad Bolaños Donoso y «Representación del Nacimiento del hijo de Dios Humanado, pieza quinientista anónima e inédita» de Mercedes de los Reyes Peña. De estas ediciones cabe loar así su pulcritud como la riqueza informativa de las abundantes citas a pie de página. De todos estos *Estudios sobre el teatro quinientista español* cumple ensalzar su mucha originalidad. Forman estos capítulos un conjunto en que cada una de las unidades realiza una aportación sustantiva y de calado a los estudios teatrales del Renacimiento español. Hermoso volumen, de elegante factura y absolutamente imprescindible para el estudioso de este campo, amén de dignísimo homenaje a Antonio Rey y Florencio Sevilla.

Juan Antonio GARRIDO ARDILA  
*University of Malta* y *University of Liverpool*  
ardila@liverpool.ac.uk  
<https://orcid.org/0000-0001-6578-0026>