

Introducción

Este número monográfico de *Anagnórisis* está dedicado a un tema que solo en los últimos años ha empezado a cosechar resultados significativos y sistemáticos: el de las relaciones entre el teatro español y la dramaturgia de los demás países europeos. Cabe apuntar que la línea de investigación pionera en este campo ha sido la que estudia las influencias del teatro italiano en la formación de la comedia nueva, así como las adaptaciones y arreglos italianos de piezas auriseculares en los siglos XVII y XVIII. En tiempos más recientes todavía, los estudiosos del teatro francés han empezado a identificar las fuentes españolas, directas o parciales e incluso contaminadas con piezas italianas, de muchas de las obras compuestas por los mejores dramaturgos galos a partir de la segunda mitad del siglo XVII, comprobando hasta qué punto la comedia nueva se había difundido allende los Pirineos, circulando en versiones originales y traducciones que han producido un corpus relevante de adaptaciones. Pero, está claro que el teatro clásico español ha viajado por todo el continente y tarde o temprano ha acabado por dejar huellas en la producción teatral de los demás países. Por otra parte, la dramaturgia española en las épocas posteriores al Barroco ha estado muy atenta a lo que ocurría en los escenarios de las naciones vecinas, siendo destino de viajes textuales como el del corpus shakespeariano o el de la ópera italiana. Un capítulo aparte en la investigación sobre la circulación europea de los modelos teatrales es el que corresponde al estudio de las filiaciones y versiones, no solo dramáticas, del *ur-Burlador* que, si bien ha hecho correr mucha tinta, no ha agotado el sinfín de posibles líneas de análisis. Las relaciones teatrales entre España y Portugal resultan ser un campo de estudio todavía poco frecuentado, que, por lo mismo, puede proporcionar a los especialistas nuevos hallazgos.

La presente colección de ensayos da cuenta de todos estos ámbitos de investigación, sin olvidar las perspectivas semióticas, la teoría de la recepción y las cuestiones relativas a la puesta en escena.

En efecto, el teatro español de los siglos XVI y XVII surge, en gran parte, gracias a los estímulos y modelos que proceden de la práctica teatral italiana coetánea. Compañías italianas como *I Gelosi*, *i Confidenti*, *i Cortesi* viajaron y representaron en la península ibérica, cosechando éxitos y compitiendo con las primeras compañías autóctonas. La de Alberto Naselli influyó especialmente en el modo de representar, así como modificó la organización de la práctica y de los espacios teatrales. En este ámbito de estudio se inserta el trabajo de Aroa Algaba Granero, «Entremés y *commedia dell'arte*: *El viejo celoso* a través de la máscara. La versión de *Venezianscena*», que destaca la combinación de los códigos teatrales del entremés cervantino *El viejo celoso* y de la *commedia dell'arte* en la versión realizada por la compañía *Venezianscena* en 2016.

No obstante, no solo la práctica teatral quinientista italiana influye en el teatro español, sino que también el empleo y la retórica del prólogo dramático muestran unas claras contaminaciones entre los dos países. Sobre este asunto trata el ensayo de Miguel García Bermejo Giner, «Introducciones e introducciones: El contexto europeo del prólogo de Torres Naharro». Entre otros, el estudioso toma en cuenta los comienzos de algunas églogas de Pierantonio Legacci.

De algunas llamativas contaminaciones entre la dramaturgia portuguesa y el teatro castellano, del quinientos a las postrimerías del Barroco, se ocupa María Rosa Álvarez Sellers, en «Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de Moreto y *A Campainha encantada*, entremés anónimo portugués». Sara Sánchez Hernández, en «Imágenes pietatis. Escenografía sacra en el primer teatro renacentista de Castilla y Portugal», se detiene en la utilización del espacio escenográfico en las dos dramaturgias en el Renacimiento, tomando en cuenta la *Representación a la Pasión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina, el *Auto de la*



Pasión de Lucas Fernández y el *Auto da Alma* de Gil Vicente. A este mismo ámbito geográfico, pero cambiando de época, dedica su estudio Joana Castaño, quien enfoca su análisis en el que parece haber sido el primer sainete portugués: *Los amantes sin ochavo*, de Manuel de Figueiredo, miembro de la Arcádia Lusitana y diplomático en Madrid a mediados del siglo XVIII. Para terminar con el teatro en lengua lusitana, Xaquín Núñez Sabarís, en «*A cabeça do Baptista* (2010). El teatro de Valle-Inclán en Portugal, con la escena gallega como telón de fondo», se interesa por la propuesta escénica de la Companhia de Teatro de Braga que en 2010 incluyó en su programación anual la pieza *A cabeça do Baptista*, de Valle-Inclán, dirigida por el director de teatro gallego Manuel Guede.

La Comedia Nueva, cuya fórmula madura se debe a Lope de Vega, es un fenómeno teatral y cultural que no tiene analogías en Europa por su corpus, variedad y extensión cronológica, y que se convierte, a su vez, en un paradigma sobre todo para las dramaturgias que se desarrollan *a posteriori* en Francia e Italia, a través de los continuos intercambios culturales entre los tres países, las traducciones y las adaptaciones. El trabajo de Ilaria Resta, «Los modelos dramáticos españoles en las adaptaciones italianas», se centra en la figura del dramaturgo florentino Giacinto Andrea Cicognini y en su comedia *La moglie di quattro mariti*, pieza del siglo XVII en la que reelabora libremente algunas obras del patrimonio dramático español coetáneo. Debora Vaccari se interesa por «Una posible reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto», representante insigne de la escuela calderoniana, apuntando que el *dramma per musica* titulado *Amare e fingere*, se llevó a escena por la Accademia delle Assicurate en Siena con ocasión de una visita (en 1676 o 1704) de la princesa de Farnese Maria Virginia Borghese –a la que va dedicada la obra- y de su marido.

Acerca de la difusión en Francia de la dramaturgia aurisecular española, Delia Gavela, en «Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?: *Le baron d'Albikrac*, *De fuera vendrá* y *¿De cuándo acá nos vino?*», reconstruye una intrigante cadena de reescritura teatral que de la primera



promoción de dramaturgos auriseculares llega a Francia pasando por uno de los más destacados representantes de la segunda generación teatral del Barroco español. Folke Gernert, en «Astrología y magia en escena: Calderón, Métel d'Ouille, Thomas Corneille y Donneau de Visé», nos propone un análisis de *Le feint astrologue* (1648) de Thomas Corneille, reescritura calderoniana de *El astrólogo fingido*, haciendo particular hincapié en el estatus epistemológico de las ciencias adivinatorias, así como la forma y función de las artes mágicas en la comedia *La Devineresse* (1679) de Thomas Corneille y Donneau de Visé.

Pasando del texto literario para el teatro al texto espectáculo, y de manera específica a la técnica actoral en las escenas galas, Alba Gómez García se ocupa del «Teatro popular español por actores franceses: la compañía del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París en España (1959-1974)». En una línea de investigación cercana, Guadalupe Soria Tomás, en «De tratados y actores: el modelo francés en las interrelaciones europeas para la formulación teórico-práctica actoral en España (XVIII-XIX)», analiza la incorporación de nuevas modas interpretativas a la escena española gracias a la difusión de tratados como *La paradoja del comediante* de Diderot.

En el ámbito de la recepción francesa actual del teatro español, Naima Lamari, en «*El Alcalde de Zalamea* de Calderón en el Festival de Avignon», da cuenta del original montaje escénico de la mentada obra maestra calderoniana que Jean Vilar decidió programar en el XIV festival de Avignon en 1961.

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, en «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», se ocupa de las reescrituras neoclásicas de un texto moretiano poco estudiado: *El parecido* (o *El parecido en la corte*), del cual se conservan dos versiones adaptadas a los gustos del siglo XVIII, la primera impresa en el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre; y la segunda, «arreglada por don Pasqual Rodríguez de Arellano», conservada hoy en un



manuscrito de la Real Biblioteca. A partir de ambas refundiciones intenta profundizar en la conflictiva tensión que existió durante la Ilustración entre el teatro barroco y el teatro neoclásico, de clara influencia europea.

Diana Muela Bermejo, en «Jacinto Benavente y el teatro *Fin de Siècle*», revisa la relación entre el teatro francés de las postrimerías del siglo XIX y la dramaturgia coetánea de Benavente, con el objetivo de precisar las influencias de los textos franceses en los primeros estrenos de este autor español.

Como es de esperar, más allá de Italia y Francia, el teatro aurisecular resulta fecundo también para otros panoramas dramáticos europeos. Según destaca Beata Baczyńska en «Moreto en Polonia. Reflexiones en torno a la presencia del repertorio clásico español en el teatro decimonónico polaco», la recepción de Moreto en Polonia se limita a dos títulos (*El desdén, con el desdén* y *El valiente justiciero*) y se inscribe en el panorama más amplio de la presencia de autores del Siglo de Oro español en el teatro polaco a lo largo del siglo XIX.

Mariana Dimitrova, en «El teatro áureo español en las escenas búlgaras», después de citar unos datos sobre la formación y los grandes temas del teatro búlgaro, menciona las primeras puestas en escena de diferentes obras de Calderón y Lope de Vega para pasar luego a la dramaturgia de Cervantes. A partir del año 1957 comienza el «boom» de las escenificaciones de piezas del teatro áureo, siendo Lope el autor mejor conocido y más aplaudido por el público búlgaro.

También en la órbita de la Europa del este, Eszter Katona, en «La recepción del teatro español en Hungría. Primeros pasos de una investigación en curso», se propone demostrar que en Hungría sí que existe un teatro español más allá de Calderón, Lope, Moreto, Echegaray y García Lorca.

El don Juan, sea quien fuere el autor del *Burlador de Sevilla*, con su influencia y presencia en las dramaturgias europeas posteriores no ha dejado de atraer el interés de varios estudiosos que han participado en este volumen



monográfico. Joanna Mańkowska, en «De Tirso a Zorrilla: Don Juan romántico, fruto de dos siglos de viajes del *Burlador de Sevilla* por las literaturas europeas», nos ofrece un recorrido por la Europa barroca, ilustrada y romántica, con el objetivo de revisar la opinión de Ortega y Gasset quien insiste en que José Zorrilla, en su *Don Juan Tenorio*, no quiso dar una nueva interpretación del tema donjuanesco sino retornar a la imagen más tradicional de la leyenda. En el ensayo de Urszula Aszyk, «Las sombras de don Juan, o las reinterpretaciones polacas del mito donjuanesco», se someten a estudio las obras donjuanescas concebidas por los autores polacos, a saber: *Boleslaw Smialy* (Boleslao el Atrevido) de Stanislaw Wyspiański, *Smierc Komandora*, drama de Lubienski, *Hamlet* y *Don Juan* de Adolf Nowaczyński, *Don Juan* de Tadeusz Rittner, *Ostatni dzien Don Juana: dramat fantastyczny w pięciu obrazach* (El último día de Don Juan: drama fantástico en cinco cuadros) de Stanisław Rzewuski, *Don Juan*, guión de Jacek Fiedor. Por su parte, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, en «El mito de Don Juan: de Claramonte a Václav Havel», estudia la evolución del mito de Don Juan desde la obra original (1617), *Tan largo me lo fiáis*, que atribuye a Andrés de Claramonte, hasta la pieza del dramaturgo checo Václav Havel, *Ztížená možnost soutředěni*, considerando también el libreto de Lorenzo da Ponte para la ópera de Mozart y la obra de Max Frisch, *Don Juan o el amor a la geometría*.

Sabido es que la dramaturgia de Shakespeare empieza a influir concretamente como modelo paradigmático en el teatro español a lo largo del siglo XIX, dejando huellas profundas especialmente en el teatro de Valle-Inclán, tanto en la fase modernista como en la época esperpéntica, y en la dramaturgia vanguardista de García Lorca. En este ámbito de análisis se sitúa la aportación de Marcella Trambaioli: «Notas sobre algunas resemantizaciones de Otelo en España: Tamayo y Baus, Valle-Inclán, García Lorca».

Con todo, el teatro del Cisne del Avón es contemporáneo de la comedia nueva y, pese a la falta de contactos directos, los especialistas no



pueden dejar de plantearse cómo estos dos ámbitos teatrales tan relevantes para la escena europea se sitúan ante cuestiones estéticas y dramaturgicas complejas. Es el caso de Francisco Sáez Raposo, quien, en «Lope y Shakespeare frente a la “angustia de la tercera dimensión”: del drama pastoril a la tragedia histórica», se propone demostrar que el empleo de la perspectiva tridimensional no es necesariamente un logro shakespeariano, dado que Lope de Vega lleva a cabo resultados análogos ya en su producción primeriza.

Elena Martínez Carro, «Shakespeare y Calderón ante el drama de Enrique VIII. Aproximación a un análisis comparativo de las últimas escenificaciones teatrales», toma en cuenta *Enrique VIII*, *All is true*, y *La cisma de Inglaterra* en tanto textos barrocos que versan sobre el mismo argumento histórico, contrastando dos recientes puestas en escena desde la perspectiva de la dirección, la dramaturgia y el reparto de actores. Quedando en una perspectiva comparatista entre el teatro inglés y el español, Rosanna Rion, autora del único artículo en lengua inglesa del monográfico, «Eighteen Century playwrights: Sheridan and Ramón de la Cruz», compara los sainetes del español y la comedia *El crítico* de Sheridan con el objetivo de poner de relieve sus similitudes y diferencias, teniendo en cuenta que ambos autores utilizaron la parodia como estrategia para oponerse al modelo imperante en las tragedias neoclásicas francesas.

Desde una visión general, José Romera Castillo, en «El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España algunas calas», se propone demostrar las ricas interacciones bilaterales entre el teatro español y el europeo en la actualidad, a partir de una muestra de las recientes carteleras madrileñas.

Un trabajo que halla su primera, aunque no única, razón de originalidad en comparar la praxis teatral española del post-romanticismo a la coetánea de una dramaturgia fronteriza como es la turca es el de Leman Gürlek: «Análisis comparativo de la posición social de la mujer en las obras *Eyvah*, de Ahmet Mithat Efendi y *Lo positivo*, de Tamayo y Baus. El



artículo de Antonio Portela, «Una recepción de ida y vuelta Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz y Pablo García Baena», también cruza épocas, áreas geográficas y géneros. Se trata de la reconstrucción de una representación única que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1942 en el Teatro Principal de Córdoba, llevada a cabo por Pablo García Baena, adaptando al escenario *Noche oscura*, *Llama de amor viva*, *Cántico espiritual* y el poema «Un pastorcico solo está penado» de san Juan de la Cruz, a partir de la puesta en escena de los autos sacramentales barrocos en tierras alemanas.

Finalmente, según un planteamiento semiótico y de teoría del teatro, Alicia Blas y Ana Contreras, en «Estructuras escénicas y estructuras temporales. Lecturas en el contexto europeo», nos proporcionan una refinada interpretación acerca de las formas simbólicas en las que el concepto del tiempo se ha expresado -el círculo, la flecha, el punto-, dejando su huella tanto en la dramaturgia como en los distintos elementos de la escenificación teatral.

Los coordinadores de este volumen confiamos en que cada una de las propuestas y contribuciones rigurosamente seleccionadas no solo vayan a enriquecer los estudios comparativos sobre teatro español y europeo sino que abran nuevos derroteros críticos y metodológicos, resultando un punto de referencia para la comunidad internacional de especialistas.

María Luisa Lobato
Marcella Trambaioli
Antonio Portela Lopa

