

Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro. El teatro y las artes
III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro Español y Novohispano

Carlos Mackenzie
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa
carlos.emackenzie@gmail.com

Los pasados 16, 17 y 18 de octubre de 2013 se llevaron a cabo las *III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* en la Ciudad de México, el tema fue «El teatro y las artes», y fue organizado por la Universidad Iberoamericana, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa y la Universidad Veracruzana. La convocatoria atrajo a investigadores nacionales e internacionales de gran trayectoria y a alumnos de posgrado de distintas instituciones interesados en el teatro áureo y en el tema central del encuentro en particular. Durante los tres días que duró el encuentro en las distintas sedes (16 de octubre en la Universidad Iberoamericana, 17 de octubre en el Instituto de Investigaciones Filológicas y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el 18 d octubre en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa) hubo oportunidad de conocer, aprender e intercambiar aspectos teatrales que, como el título de las Jornadas anuncia, tienen que ver con la relación que existe entre este y las demás artes.



Ysla Campbell

Destacó el análisis de función de la pintura, la música y el baile, aunque hubo comunicaciones en las que se vinculó el teatro con otro tipo de artes. La conferencia magistral leída por Ysla Campbell, titulada «Teoría y función dramática de la pintura en Lope: Apeles personaje», no solo se limitó a la consideración de pintura, en particular, de este personaje en el teatro de Lope de Vega, sino cómo esta manifestación artística influyó y fue constante en la vida del Fénix, desde parientes y amigos

que rodearon al gran genio español, hasta las palabras laudatorias por parte de este hacia la pintura; dentro del marco histórico en que escribe Lope *La mayor hazaña de Alejandro Magno* y *Las grandezas de Alejandro*, al mismo tiempo que la pintura estaba en su mayor auge, se estaba reivindicando como una de las artes liberales, pues se le consideraba más bien un arte mecánico (parafraseando las palabras de Ysla Campbell), y estas obras de Lope se inscriben en esta revaloración.



Lydia Rodríguez, Ronna Feit, Jesús José Syveira, Adriana Ontiveros





Adriana Ontiveros

José Jesús Syveira también se interesa por la función dramática de la pintura en *El dueño de las estrellas*, de Juan Ruiz de Alarcón; en su análisis, muestra cómo el retrato es el motor de la acción: primero, para que Licurgo pueda seguir la pista de su ofensor, Teón; luego, por medio de la pintura de la dama, se enamora de ella, con lo que se puede considerar ya como un motivo dentro del drama alarconiano. Adriana Ontiveros, por otro lado, analiza el entremés *El retrato de Juan Rana* de Antonio de Solís, y cómo el retrato, o mejor dicho, el acto de pintarlo es un recurso cómico y el eje de la pieza; según la investigadora, al tener como centro de atención el físico del actor Cosme Pérez potencia la comicidad de la pequeña pieza teatral.

Otro aspecto pictórico que se tomó en cuenta es la iconografía dentro del teatro; así, Lillian von der Walde, a través de la tradición icónica y mítica de María egipciaca, analiza cómo Juan Pérez de Montalbán reconfigura la historia de la santa para mayor efecto dramático en *La gitana d Menfis*; por ejemplo, el dramaturgo hace a María una rebelde, en lugar de ser lujuriosa, pecado que comete según la tradición. David Galicia también se basa en la tradición iconográfica como elemento caracterizador de los personajes alegóricos de *El divino Narciso* de Sor Juana, además de servir de ayuda a los espectadores para identificar con mayor precisión a los personajes en el tablado.





El recurso musical (incluidos canto y baile), desde distintas vertientes, también fue motivo de análisis diversos en la dramaturgia áurea. Así, Susana Hernández Araico leyó un interesante análisis sobre la música utilizada en la tragedia *La cisma de Inglaterra*, cuya intervención además de apelar al oído, tiene incidencias escénicas, por ejemplo, el canto y baile de «La gallarda» de Ana Bolena, que se inserta, además, en el sarao que lleva a cabo la reina Catalina. Las chirimías, canciones populares o bien conocidas por el público (como los versos de Góngora que se recitan), apelan a los afectos del receptor y lo hacen partícipe en cuanto a los cantares conocidos por ellos. Aurelio González relaciona la música, en concreto a los músicos, con la verosimilitud y el realismo del teatro, además de considerar su función dramática: ayuda a caracterizar a algunos personajes, como sucede en *El rufián dichoso*, de Cervantes, o potencia la espectacularidad, como sucede en muchos dramas y autos de Calderón al utilizar los coros. Además distingue dos propósitos: para el dramaturgo, subraya el asunto del drama, mientras para el autor de compañía atiende con estos pasajes a lo espectacular.





Octavio Rivera, Mónica Espíndola, Raquel Barragán, Aurelio González

En cuanto a la incidencia estructural-semántica del canto, Robert McCaw analiza el vínculo que existe entre los pasajes cantados y el desarrollo de la trama en *El villano en su rincón* de Lope de Vega. Desde el primer canto de la obra, se establece la relación al poner sobre relieve la complicación de la trama, liga las dos tramas de la obra y permite asociaciones simbólicas. Carlos Mackenzie analiza los pasajes cantados del auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, de Sor Juana Inés de la Cruz, como una forma de organizar la obra, pues el canto y la música, en conjunto a algunas consideraciones escénicas, revela la confrontación interior/exterior de Hermenegildo, y contrapone la fe verdadera de la falsa por medio del oído.

Junto a la música y el canto, el baile tiene relevancia para la dramaturgia áurea; en este sentido, María Luisa Castro, en su ponencia sobre el baile en el teatro de Juan del Enzina, además de ser una forma de terminar sus piezas, sirve de gozne para la acción dramática y una forma de caracterizar al pastor, llegando a ser una cualidad no solo caracterizadora, sino esencial para este tipo de personajes. Dalia Hernández, analiza *El baile perdido*, de Antonio de Solís, el tono paródico y de sátira moral con que el dramaturgo escribe la pieza breve y sobre todo, la acentuación de la



comicidad gracias a la corporeidad, es decir, voz, gesto y técnica actoral como forma potencializar los rasgos cómicos del texto.

Entre otras artes que se relacionan a la dramaturgia áurea, se encuentra el tejer e hilar; Nieves Rodríguez analiza las distintas funciones de esta actividad artística: desde el rebajamiento del hombre (como el caso de Hércules, que hila como prueba en sus doce trabajos), como actividad exclusivamente de la mujer, como alegoría de la vida (las Parcas que manipulan el hilo vital del ser humano). Además de la pintura, existen otras manifestaciones plásticas en el teatro; Dann Cazés analiza este tipo de formas artísticas, principalmente utilizadas en la tramoya, en *La exaltación de la cruz* de Calderón; la montaña que se abre para dar paso a otra escenografía, las nubes que permiten el ascenso/descenso e incluso la vestimenta, aseguran el éxito de la obra y están ligadas a la evolución del personaje.



Intervención de Dann Cazés

José Ramón Alcántara llevó a cabo un análisis sobre *El retablo de las maravillas* de Cervantes que vincula el «retablo» como forma artística que representa, por un lado algún pasaje bíblico o hagiográfico, y por otro, el tablado en el que se hacían representaciones mediante títeres; simbólicamente, según Alcántara, ambos significados están inmersos en el espectáculo fingido que muestran Chirinos y Chanfalla. La comunicación de Raquel Barragán vincula la creación poética con el teatro, analiza piezas líricas compuestas a partir de relaciones de comedias, con especial énfasis



en las quintillas compuestas con los títulos de las diez partes de comedias de Calderón de la Barca.



Tanto las diversas manifestaciones artísticas como de autores que formaron parte de las investigaciones presentadas durante las *III Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* muestran el interés por los análisis multidisciplinarios de la dramaturgia áurea española e hispanoamericana. No cabe duda que los tres días de encuentro e intercambio, ya dentro, ya fuera de las mesas de trabajo, abrieron nuevas perspectivas para los participantes y asistentes, y estoy seguro que dará pie a continuar con el diálogo y la creación de nuevos conocimientos sobre esta relación de las artes y el teatro con la publicación de las actas.

