

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

LITERATURA Y ESCENA
UNA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

Prólogo de José Luis Alonso de Santos



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ARTES ESCÉNICAS, 2

© José Luis González Subías, 2018

© Del prólogo, José Luis Alonso de Santos, 2018

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Primera edición: diciembre, 2018

Primera edición en esta colección: octubre, 2025

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Gabriela Torregrosa

Diseño de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN: 979-13-87624-15-6

Thema: DSG, ATD

Depósito legal: M-12296-2025

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

NOTA A LA EDICIÓN	15
PREFACIO	17
A MODO DE PRÓLOGO	21
1. ORÍGENES DEL TEATRO ESPAÑOL: DEL TEATRO RELIGIOSO AL TEATRO PROFESIONAL	27
Los inicios del teatro en la Europa medieval	27
Teatro y religión en la España de la Edad Media	28
<i>El Auto de los Reyes Magos</i>	28
<i>Gómez Manrique (1412-1490)</i>	30
Juan del Encina y el nacimiento del teatro español	31
Otros dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos:	
Lucas Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente	37
La dramaturgia renacentista española	47
<i>Pervivencia y desarrollo del teatro religioso: el Códice de Autos viejos</i>	48
<i>La tragedia renacentista en España</i>	49
<i>Hacia una profesionalización del teatro: Lope de Rueda y el teatro popular</i>	51
<i>Cervantes y el teatro</i>	54
2. LOPE DE VEGA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL	61
La creación de un teatro nacional	61
La representación teatral en el siglo XVII	62
<i>El espacio teatral: los corrales de comedias</i>	62
<i>La representación teatral</i>	64
<i>El mundo de los actores</i>	66
Lope de Vega y el Arte nuevo de hacer comedias	68
<i>La obra dramática de Lope de Vega</i>	70

<i>La escuela lopesca: de Tirso de Molina a Ruiz de Alarcón</i>	78
Guillén de Castro (1569-1630)	79
Luis Vélez de Guevara (1579-1644)	81
Juan Ruiz de Alarcón (c. 1580-1639)	89
Tirso de Molina (c. 1580-1648)	92
3. EL BARROCO TEATRAL	101
El teatro palaciego y cortesano	101
Calderón de la Barca y su obra dramática	103
<i>El nuevo «fénix» de la comedia áurea</i>	104
<i>Calderón y el auto sacramental</i>	118
La escuela calderoniana: entre Rojas Zorrilla y Agustín Moreto	121
<i>Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648)</i>	122
<i>Agustín Moreto y Cavana (1618-1669)</i>	125
<i>El final de una época: repercusión en Francia del teatro barroco español y declive de la escena áurea</i>	131
4. LA ILUSTRACIÓN A ESCENA: EL TEATRO EN EL SIGLO XVIII	133
Pervivencia y evolución del teatro barroco en el siglo XVIII: el teatro popular	134
<i>Antonio de Zamora (1660-1728) y José de Cañizares (1676-1750)</i>	134
<i>La generación de Comella</i>	141
Ramón de la Cruz y los géneros «menores» en la escena dieciochesca	146
El teatro musical	153
El teatro neoclásico en España	158
<i>La tragedia neoclásica</i>	159
<i>La comedia neoclásica</i>	166
El sentimentalismo en escena: la comedia lacrimosa o sentimental	171
Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) y su «fórmula» dramática	178
5. LA REVOLUCIÓN BURGUESA EN EL TEATRO: LA ESCENA ROMÁNTICA ESPAÑOLA	191
La escena española en las primeras décadas del siglo XIX: hacia un nuevo paradigma teatral	191
<i>El teatro durante la guerra de la Independencia</i>	191
<i>La evolución de la escena española durante el reinado fernandino</i>	196
<i>Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) y el desarrollo de la comedia burguesa decimonónica</i>	200

La eclosión del Romanticismo en la escena	205
<i>El triunfo del drama romántico</i>	206
Don Álvaro o La fuerza del sino (1835)	210
Don Juan Tenorio (1844)	213
<i>Otros géneros dramáticos en el Romanticismo</i>	216
Evolución de la comedia burguesa: Ventura de la Vega y el nacimiento de la alta comedia	218
El furor filarmónico decimonónico y el nacimiento de la zarzuela moderna	224
El teatro español a finales del reinado de Isabel II	228
6. ENTRE LA INDUSTRIA Y EL ARTE: EL ESPLENDOR DE LA INDUSTRIA TEATRAL ESPAÑOLA A FINALES DEL SIGLO XIX Y EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XX	237
Una industria llamada teatro	237
El teatro español a finales del siglo XIX	240
<i>El teatro de José Echegaray (1832-1917)</i>	242
<i>La renovación teatral a finales del siglo XIX: entre el realismo de Dicenta y el simbolismo galdosiano</i>	248
<i>El género chico</i>	256
Entre tradición y vanguardia. La escena española en las primeras décadas del siglo XX	260
<i>Jacinto Benavente y el imperio del teatro burgués</i>	261
<i>Teatro comercial y popular: el costumbrismo «utópico» de los Álvarez Quintero</i>	267
<i>Del costumbrismo a la tragicomedia: el humor «urbano» de Carlos Arniches</i>	270
<i>Pedro Muñoz Seca y la modernidad desenfadada del astracán</i>	276
<i>Teatro poético en verso</i>	280
<i>Voces discordantes del teatro español a principios del siglo XX</i>	284
Dos iconos para un siglo: Ramón María del Valle-Inclán y Federico García Lorca	290
<i>La revolución escénica de Ramón María del Valle-Inclán</i>	290
<i>El teatro de Federico García Lorca: la obra de un dramaturgo elevado a mito</i>	296
7. EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE EL FRANQUISMO	309
Teatro del exilio	309

<i>Max Aub (1903-1972) y el teatro del desarraigo</i>	310
<i>El exilio «arraigado» de Alejandro Casona (1903-1965)</i>	312
El teatro del régimen: didactismo moral y diversión al servicio de la burguesía	315
<i>La popularización de la comedia burguesa: de Pemán a Ruiz Iriarte</i>	315
José María Pemán (1897-1981)	315
Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975)	317
Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993)	318
Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982)	320
<i>Entre el cine y el humor: los dramaturgos de la otra generación del 27</i>	322
José López Rubio (1903-1996)	322
Antonio de Lara (Tono) (1896-1978)	324
Edgar Neville (1899-1967)	324
Enrique Jardiel Poncela (1901-1952)	326
Miguel Mihura (1905-1977)	327
<i>Otros dramaturgos</i>	330
<i>Los últimos pasos del teatro burgués en el tardofranquismo</i>	331
Alfonso Paso (1926-1978)	331
Jaime Salom (1925-2013)	336
Juan José Alonso Millán (1936-2019)	338
El teatro comprometido: entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre	340
<i>Antonio Buero Vallejo (1916-2000)</i>	340
<i>El teatro político de Alfonso Sastre (1926-2021)</i>	343
El teatro divergente de la generación del 50 o del medio siglo	347
<i>Los autores del «realismo social»</i>	348
Lauro Olmo (1921-1994)	348
José María Rodríguez Méndez (1925-2009)	350
José Martín Recuerda (1922-2007)	353
Ricardo Rodríguez Buded (nacido en 1928)	355
Carlos Muñiz (1927-1994)	357
<i>Otras voces renovadoras del teatro español durante el franquismo</i>	359
José María Bellido (1922-1994)	361
Antonio Martínez Ballesteros (1929-2021)	362
José Ruibal (1925-1999)	363
Miguel Romero Esteo (1930-2018)	364

Manuel Martínez Mediero (nacido en 1937)	366
Antonio Gala (1930-2023)	368
Fernando Arrabal (nacido en 1932)	370
Del teatro de cámara al teatro independiente	371
8. LA ESCENA ESPAÑOLA EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS	375
Panorama general sobre la situación del teatro en la España democrática	375
<i>La crisis del teatro: entre el culturalismo oficioso y la incultura de masas</i>	375
<i>El papel del teatro en la sociedad actual</i>	378
Los autores de la Transición	380
<i>Los últimos alientos del teatro vanguardista y experimental</i>	381
Francisco Nieva (1924-2016), el último romántico	382
Alberto Miralles (1940-2004)	385
<i>El neorrealismo a escena</i>	391
Fernando Fernán Gómez (1921-2007)	392
Adolfo Marsillach (1928-2002)	394
José Luis Alonso de Santos (nacido en 1942), la nueva expresión del realismo escénico	398
Ana Diosdado (1938-2015) y el nacimiento de la dramaturgia femenina durante la Transición	404
La teatralidad desnuda y el realismo experimental de José Sanchis Sinisterra (nacido en 1940)	409
Las nuevas voces de la dramaturgia española finisecular	414
<i>La generación Bradomín o generación del cambio</i>	414
<i>Una nueva dramaturgia escrita por mujeres</i>	419
María Manuela Reina (nacida en 1958)	420
Paloma Pedrero (nacida en 1957)	422
<i>Una generación entre siglos: los nuevos rumbos del teatro español contemporáneo</i>	426
El nuevo teatro político y social	428
a) Alberto de Casso (nacido en 1963)	428
b) Juana Escabias (nacida en 1963)	429
c) Juan Mayorga (nacido en 1965)	431
d) Itziar Pascual (nacida en 1967)	434

Entre el sueño y la realidad: las huellas de la tradición en la dramaturgia contemporánea	436
a) Eduardo Galán (nacido en 1957)	436
b) José Ramón Fernández (nacido en 1962)	439
c) Yolanda Pallín (nacida en 1965)	443
d) Jordi Galceran (nacido en 1964)	444
<i>Una voz singular: el vanguardismo herético de Angélica Liddell (nacida en 1966)</i>	447
<i>Otras voces de una dramaturgia entre siglos</i>	452
<i>Algunos nombres nuevos y un futuro esperanzador</i>	455
BIBLIOGRAFÍA	457
ÍNDICE ONOMÁSTICO	465

*A Adela Escartín y Pepe Estruch,
maestros de actores.*

In memoriam

Nota a la edición

Siempre es motivo de regocijo que un libro tenga el privilegio de alcanzar una nueva edición. Es la constatación de que ha sido recibido con suficiente interés por los lectores y, por ende, la confirmación para el autor de que sus palabras y reflexiones, y el tiempo dedicado a su escritura y conservación, han merecido la pena. Pero es también una oportunidad de presentarlo retocado y revisado.

La historia del teatro español —afortunadamente, para quienes lo amamos— es una historia inacabada, que crece cada día. No obstante, y asumiendo las novedades e importantes acontecimientos —no solo escénicos— vividos desde 2019 hasta hoy, esta nueva edición respeta íntegramente el contenido de la primera, pues las líneas apuntadas entonces sobre el teatro español contemporáneo tienen aún plena validez.

Solo puedo agradecerte, querido lector, tu confianza o curiosidad, y que hayas decidido adentrarte en esta obra para realizar un recorrido por la literatura y la escena a través de mis palabras, que espero den luz y hagan ameno tu viaje.

J. L. G. S.
Septiembre de 2025

Prefacio

El valor de una civilización, y de las naciones, se mide y refleja en el nivel cultural alcanzado por estas, visible en el patrimonio legado a la humanidad para su disfrute y desarrollo. Dentro de este patrimonio descuellan con especial relevancia las producciones artísticas; y, entre ellas, las literarias, pilar sobre el que se sostienen a un tiempo las ideas y el arte, en una simbiosis perfecta, idónea para el cultivo (=cultura) de las más altas potencialidades del ser humano. El teatro, como género literario y espectáculo nacido con los orígenes mismos de la civilización y la cultura, a la que es inherente, constituye quizá la manifestación artística más completa protagonizada por el hombre, quien se convierte en instrumento de la propia obra —siendo obra, él mismo, autónoma y autosuficiente—, a la que presta su cuerpo, su voz, su intelecto y sus emociones, a partir normalmente de un texto previo que constituye, a su vez, una obra distinta, literaria.

La historia del teatro es pues, a un tiempo, un recorrido por la historia de la literatura, de la cultura y el arte en sus diversas manifestaciones, de las emociones, de las ideas y de las sociedades humanas, básico para comprender la evolución de estas desde sus orígenes hasta nuestros días (incluso la ausencia del hecho teatral o su declive sirven para retratar una sociedad); y recoger el rastro de dicha manifestación humana supone una honrosa tarea que todo historiador —también de la literatura y el teatro— debe sentirse orgulloso de poder realizar. No cabe duda de que el patrimonio teatral legado por España forma parte, y constituye una manifestación privilegiada, de esta historia común —nos referimos, básicamente, a la historia europea y de Occidente— a la que pertenecen tanto la herencia grecorromana como el teatro francés, inglés o italiano, entre otros, a los que tanto debe nuestra escena y a los que tanto hemos enriquecido asimismo con nuestra literatura dramática. Aventurarse a escribir —y leer— una historia del teatro español es realizar un recorrido por la historia cultural de esta nación y de sus gentes, adentrándose en los gustos estéticos, costumbres y

avatares de la sociedad española durante más de quinientos años, que arroja sobre nosotros la imagen de lo que fuimos y el camino trazado hasta llegar a lo que hoy somos.

Ahora bien, aceptando la importancia y la necesidad de una obra de estas características, cabría preguntarse qué sentido tiene ofrecer una nueva historia del teatro español cuando ya se han escrito tantas desde el siglo XIX hasta nuestros días. En primer lugar, es un hecho que este tipo de obras nunca puede dejar de escribirse, tanto por la obviedad de que cada día se añade un peldaño nuevo al recorrido diacrónico de la existencia como por la inevitable —y necesaria— revisión de un legado sujeto a los conocimientos y gustos de unas personas —críticos, estudiosos, literatos— que fijaron y trazaron el camino al que han venido a sumarse, con el tiempo, otras voces que han seguido hollando los pasos de quienes los precedieron, añadiendo a su vez a estos sus propios gustos y conocimientos personales. A pesar del canon que el propio peso de la historia va construyendo, generando un corpus academicista del que resulta difícil escapar, siempre es posible tratar de ofrecer una voz distinta, ajena a los dictámenes de la costumbre y la obligatoria cita, para acercarse a las fuentes originales —esto es, los textos— y emitir una opinión crítica y virgínea, no contaminada por el poso de opiniones previas. Este sistema es el que he tratado de seguir en una obra que, aprovechando los criterios de Punto de Vista Editores, editorial destinada a la publicación de libros de alta divulgación, ha sido confeccionada sin la necesidad de incluir el aparato crítico que acompaña —y se exige— a las obras del ámbito académico. Salvo algunas ideas básicas de carácter general para construir el discurso diacrónico del texto, coincidentes con las ya vertidas en otros muchos estudios de esta índole —ofrezco una bibliografía básica al final del libro—, la aportación más importante de la obra se halla en el trazado personal de esta, pergeñado desde una visión unitaria y homogénea que va construyendo todo un entramado de interrelaciones a lo largo de los diferentes capítulos, solo posibles en un texto construido desde una sola voz; en los análisis personales de multitud de piezas dramáticas, algunas de las cuales se analizan por primera vez aquí; así como en el detenimiento en algunos autores a los que habitualmente no se ha dado mucho espacio en otras historias del teatro, y la inclusión de interpretaciones, afirmaciones y conclusiones relacionadas con el hecho escénico, la literatura, la sociología, la

cultura o la política —especialmente en los últimos capítulos, los de mayor extensión— que, sin duda, generarán interés y —nos tememos— alguna controversia.

A tenor de cuanto acabamos de decir, este libro aspira a ser una herramienta de consulta para estudiosos y amantes del teatro español en general, desde investigadores especialistas en la materia a estudiantes universitarios, gentes del teatro y cualquier persona culta que quiera refrescar conocimientos o adquirirlos nuevos. El autor confía en haber escrito además un texto capaz de leerse de principio a fin como si se tratara de un ameno y excitante ensayo, no solo atractivo por su contenido, sino también por su forma.

Frente a las últimas y más recientes historias del teatro español publicadas, todas de carácter académico, muy voluminosas y dirigidas a un ámbito especializado, realizadas bajo la supervisión de un profesor universitario que dirige y coordina las numerosas y variopintas colaboraciones de un nutrido grupo de especialistas en la materia tratada (desde la de José María Díez Borque, en los años ochenta, a la monumental historia dirigida por Javier Huerta Calvo, en este siglo, ampliada años después en un nuevo volumen dedicado al teatro breve), esta obra, sin perder el fondo académico, el rigor y la profundidad, adopta un tono más divulgativo, tratando de aunar la seriedad del análisis crítico con la amenidad de un discurso —*docere et delectare*, y, ¿por qué no?, *movere*— que pretende ser fluido, ligero y decididamente human(ístic)o. Pretende este libro —salvando las distancias y situándose muy por detrás en méritos y excelencia— retomar la tradición de aquellas clásicas historias del teatro español publicadas en el siglo xx (Narciso Díaz de Escovar y Francisco de P. Lasso de la Vega, Federico C. Sainz de Robles, Ángel Valbuena Prat, Francisco Ruiz Ramón) que, si desde su condición *monautorial* quizá no pudieron abarcar cada uno de los infinitos aspectos, obras y autores que forjan la completa y verdadera historia del teatro en nuestro país, aportaron una voz propia y personal que contribuyó al mejor entendimiento de esta y ayudó a construirla. Si mi esfuerzo sirve de estímulo y guía para generar preguntas, provocar inquietudes o señalar caminos, me doy por satisfecho.

No es esta obra, por tanto, ni pretende serlo, un examen exhaustivo que trate de abarcar y recoger *todo* lo sucedido en la historia del teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días, sino un recorrido personal por esta, que incidirá quizá en aspectos u obras no abordados

antes —o no del mismo modo—, y dejará de lado, posiblemente, cuestiones, textos o autores que otros estudiosos de la literatura dramática hubieran preferido recoger en su lugar. No se busque, por tanto, en ella *todo* lo escrito en más de quinientos años de historia ni a *todos* los dramaturgos y profesionales que han dado vida a nuestra escena en ese tiempo. Quien disfrute persiguiendo lagunas seguro que encuentra en estas páginas un amplio mar de silencios apropiado a sus deseos.

Una última aclaración que considero necesaria. En este libro solo se habla de teatro español escrito en lengua castellana o española; aparte de por motivos de espacio, por considerar que este legado ha sido el que ha formado el corpus de nuestra tradición teatral común como país. Otras manifestaciones dramatúrgicas escritas en otras lenguas, también españolas, deben ser estudiadas y abordadas; es obvio que también forman parte de nuestra historia teatral; pero no era este el lugar para hacerlo.

No quisiera poner punto y final a este preámbulo sin agradecer a los responsables de Punto de Vista Editores —y, en concreto, a Alberto Vicente— la posibilidad que me ofrecen de publicar este texto y su comprensión por permitirme duplicar el número de páginas inicialmente previsto. Mayor síntesis habría dado como resultado una generalización excesiva que habría restado todo el interés y el valor pretendido por el autor para su obra. Mi agradecimiento especial, asimismo, para José Luis Ibáñez Salas, quien me animó a lanzarme a esta aventura y ha seguido todo el proceso de creación del libro en calidad de caluroso editor y amistoso estímulo que me ayudó a creer en la valía de lo que iba escribiendo a lo largo de casi tres años de intenso trabajo. Y cómo no, a otro José Luis, de apellido Alonso de Santos, quien, desde la humildad y cercanía que adorna aún más, si cabe, la grandeza de una de las glorias del teatro de nuestro tiempo, se prestó a añadir unas líneas preliminares a esta humilde obra, como lauro añadido que cobija la sien del torpe aprendiz. Gracias a todos ellos; a mi mujer, como siempre, por su paciencia ante mi continua presencia ausente; y a ti, amigo lector, por tener ahora este libro en tus manos.

Vale.

A modo de prólogo

JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS

La primera impresión que me causa la nueva *Historia del teatro español*, de José Luis González Subías, es la de respeto ante semejante trabajo. La empresa de revisar, estudiar y formular de nuevo la historia de nuestro teatro desde su nacimiento hasta hoy requiere un titánico esfuerzo. Que el resultado sea tan brillante y positivo como el que consigue González Subías, más aún. Toma, además, el autor de esta historia, la decisión de interpretar y opinar sobre toda la nueva creación teatral, que aún no tiene formulada canónicamente su valoración histórica dentro de la literatura teatral. Y, por último, consigue hacer un libro ameno y fácil de leer, tarea muy difícil con estos materiales culturales, tan necesarios, pero tantas veces áridos en su lectura.

Me parece oportuno también señalar la peculiaridad de que este prólogo esté escrito por uno de los autores estudiados dentro de la propia obra, mostrando el punto de vista de uno de sus autores, algo que seguramente se ha dado muy pocas veces en este tipo de publicaciones. Este prólogo me da pues la oportunidad, en mi nombre y también en el de los demás autores estudiados, de reflexionar sobre algunas cuestiones que me parecen esenciales a la hora de formular una historia de nuestro trabajo como creadores, e incluso de responder a planteamientos teóricos que se aceptan como válidos en el mundo de la educación y que a los creadores siempre nos resultan incómodos y sospechosos.

Las historias del teatro nos suelen mostrar, en sus esquemas y formulaciones, los desequilibrios y desajustes entre tres ámbitos cercanos pero muchas veces antagónicos: educación, cultura y arte. La finalidad de una historia del teatro es, principalmente, aportar materiales de estudio sobre todo para el primero de estos ámbitos, la educación, ya que estos libros servirán, básicamente, para estudiantes y profesores. Pero

cuando se habla de arte, al etiquetar y hacer material pedagógico simplificando el complejo y misterioso sistema artístico, con sus códigos, reglas y convenciones, muchas veces se destruye, ya que eliminamos sus elementos más significativos: su singularidad y personalidad. El abuso de los términos clasificatorios los convierte en lugares comunes que ya no explican nada. A veces, el consenso a la hora de etiquetar algo muestra solo la comodidad de una cultura formal heredada que solo vale para exámenes escolares, y que tiene poco que ver con la realidad y la verdad, sobre todo en el campo artístico. Por eso los creadores nos resistimos tanto a las etiquetas y clasificaciones con que se catalogan nuestras obras, y no solemos identificarnos con ellas.

Hablar de una obra lleva implícita la apasionante aventura de intentar descifrar lo cifrado por él en sus escritos haciendo el camino inverso al del autor al crear su obra, para así poder realizar la obligatoria tarea del profesor e investigador de simplificar lo particular e individual (de ese autor y obra) y sacar conclusiones generales comunicables.

Si la palabra nunca dice del todo lo que quiere decir —como señala Ortega—, mucho menos aún la palabra de un autor dramático en sus textos. Por eso es necesario desconfiar de la primera capa superficial y bucear en las profundidades de sus intenciones, en lo no dicho, en lo escondido por los deseos secretos de los personajes (y que no puede ser formulado verbalmente), en los procesos culturales de sus circunstancias (que les otorga en cada momento de la obra unas palabras determinadas por su historia personal y social, y no otras)... es decir, a partir del misterio de su situación dramática concreta y vital, signo esencial de la teatralidad.

Además, siguiendo de nuevo a Ortega, si tendemos a lo claro (y cualquier historiador ha de hacerlo), tenemos que partir de lo oscuro, es decir, reconociendo esa oscuridad en una obra artística. Argumentar sobre algo es, por encima de cualquier otra consideración, intentar precisamente eso: «poner en claro algo que, por su naturaleza, no lo es». Y ahí tenemos al estudioso, al historiador, buceando en esas profundidades marinas, intentando alejarse de la playa elemental de los significados gramaticales de las palabras, y entrando en el terreno filosófico, oscuro, de lo humano en sus últimos e íntimos porqués, que regulan su vida (y la de los personajes de las obras teatrales). Descubrir lo que las pirámides de Egipto aún esconden no es de mayor riqueza ni

complejidad que lo que aún esconde, para nosotros, *La vida es sueño*, de Calderón.

Otra gran dificultad al escribir una historia del teatro es la realidad «cambiante», o, dicho de forma más precisa: «la cambiante realidad». Montaigne decía: «Yo no pinto el ser, pinto el transcurso». ¿Cómo pintar ese transcurso al hablar, por ejemplo, de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla? ¿Es posible que la lectura de esta obra, y su significado, tan diferente para unas y otras generaciones e ideologías, pueda formularse en una historia del teatro de una forma general?

El historiador ha de tener en cuenta que todo escritor de ficción se mueve, y se ha movido siempre, entre dos metas más o menos inconscientes que motivan su obra: el compromiso y la disidencia. Compromiso con su forma de ver el mundo y el arte, con sus gustos y su formación. Y disidencia en el sentido de búsqueda de una línea personal, de una forma particular de crear su lenguaje escénico. Y ahí hay que juzgar y analizar su obra. La meta del escritor de ser original es, por encima de todo, una disidencia, una forma privada de ver, y de contar, lo que otros no ven o no cuentan. Pero el escritor intenta, además de ser original, ser entendido, por lo que no habla un lenguaje único y secreto, sino que busca comunicar a partir de ciertos acuerdos convencionales en su comunidad. La forma en que se realiza esa unión entre lo privado y lo público, entre lo personal y lo convencional, sumerge al autor en la cuestión del estilo, y da valor, o no, a su trabajo creador.

Al sumergirnos en una *Historia del teatro*, tenemos que recordar que lo hacemos, inevitablemente, a través del *logos*, pero también del *pathos*, dado que el material que estamos analizando, asimilando y clasificando proviene básicamente de la fantasía humana. Una obra dramática muestra siempre un fenómeno cultural clave que hay que tener en cuenta para comprenderla: la contradicción existente entre razón y sentimiento ante el problematismo del vivir que esa situación concreta nos muestra.

El arte dramático, aun cuando a veces sea reflexivo, es, por encima de todo, sensibilidad e ingenio, vitalidad y mostración del ser humano en su choque con el mundo. Ello nos acerca al enfoque de la vida como drama, porque esa vida es puro problematismo. Por eso el teatro se articula en torno a la presentación de «la vida como problema», y se nos muestra en cada obra por medio de un conflicto en que

el autor encarna en seres imaginarios, individuales y concretos (los personajes), ese problematismo del vivir en medio de las circunstancias particulares que los rodean.

El creador teatral conoce «cuando hace». O, dicho de otro modo: al contrario que el filósofo, que hace (filosofía) porque conoce algo, el creador conoce algo no solo porque lo deduce, sino porque lo hace, porque lo crea al darle vida escénica. Por eso una buena obra dramática es siempre un diálogo artístico y humano «hacer/conocer», dentro de una zona *problemática* de la vida que desvela una verdad.

Nos hemos situado aquí dentro de una tradición humanística en la que se defiende que no podemos plantear ni resolver los problemas que realmente nos afectan de una manera abstracta, ideal o solo racional, sino valorando los sentimientos y las emociones, sobre todo en los dominios del arte. Para los humanistas, el mundo no surge a partir de teorías, sino a partir de un acto de fantasía que está siempre relacionado con nuestra situación vivencial y una problemática concreta (es decir, con los sentimientos y emociones que nos hacen gozar o sufrir ese momento). De ahí la grandeza del teatro. Por todo ello, una historia del teatro es siempre, también, una historia de la fantasía humana, que toma forma y cuerpo dentro de la estructura de la literatura dramática.

Esta *Historia del teatro español* que presentamos aquí es una relectura y una interpretación de nuestro teatro más reconocido a lo largo de los tiempos, pero a esa selección Subías ha creído oportuno agregar una serie de títulos y autores que, por diversas circunstancias, no figuran en ese canon. Esa lectura, y los juicios de valor emitidos sobre obras, autores y movimientos estéticos, está hecha con una voz y un juicio personales, lo que le permite mayor vuelo que si se tratase simplemente de una refundición de historias del teatro anteriores, solamente con carácter divulgativo, como ha sucedido tantas veces. Es decir, es en todo momento una exégesis personal de las obras que estudia. Y como tal es preciso entenderla y analizarla.

Volviendo a Montaigne, nos decía en sus *Ensayos* que todo lo que opinamos en la vida es una «interpretación de interpretaciones», y más aún, creo yo, en el terreno cultural y artístico. Pues bien, en este libro están las interpretaciones en el campo del teatro español que hace Subías a partir de muchas interpretaciones anteriores, es verdad, pero añadiéndoles otras propias y personales.

He dejado para el final de este pequeño prólogo el factor que me parece más significativo en el trabajo de Subías: su pasión por el material con el que está trabajando, es decir, su amor al teatro.

Siguiendo a Kant, y metiéndonos en el complejo tema del gusto, que el filósofo estudia en su *Crítica del juicio*, me parece oportuno señalar que el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico, ni práctico), pues mediante este no se señala nada del objeto de la representación, sino que básicamente es un sentirse afectado el sujeto (en este caso el lector o el público), y el sentimiento que tiene en ese momento de placer o displacer. Cuando yo leo o veo una obra de teatro, por encima de cualquier otra clasificación cultural del objeto, lo primero que siento es si me gusta o no. Y en ello influirá, lógicamente, no solo la obra en sí, sino algo que ya tengo dentro de mí antes de ver o leer esa obra: si me gusta o no esa forma humana de comunicación artística que es el teatro. Pongamos un ejemplo fuera del terreno específico del arte. Alguien al que le gusta el fútbol disfruta hasta con los partidos de los aficionados, aunque, claro, lo hará más aún con profesionales altamente cualificados. En cambio, alguien al que no le guste no disfrutará nunca viendo un partido, sea este bueno o malo.

Esta reflexión viene a cuento ya que leo muchas críticas, investigaciones y estudios teatrales de personas que transmiten en sus escritos que a ellos realmente no les gusta el teatro. Por eso, al hablar de la representación o de la lectura que están comentando, muestran un malestar, y buscan siempre, además, en el hecho teatral alguna otra razón que le dé valor (sociológica, educativa, ideológica, etc.) fuera de la razón poética específica del teatro, que, para mí, es su fundamentación básica. José Luis González Subías transmite, en cambio, en toda su obra, un acercamiento vital y directo a los materiales que analiza y clasifica. Habla de algo que le gusta, al margen de las diferencias de calidad entre las obras a las que se está refiriendo; y eso hace que su trabajo sea, además de una historia del teatro, una obra en defensa del teatro, no solo como valor cultural esencial en la historia de la humanidad, sino lo que para mí, como creador, es mucho más importante: como jardín del espíritu, como placer para vivir y como medicina del alma.

Cuando Cervantes, siempre nuestro amigo y guía, establece en su *Quijote* el canon de la ficción, marca cuatro reglas fundamentales: «admirar, suspender, alborozar y entretener», todas ellas inmersas, sin duda, en el campo de la razón poética. Al estudiar las obras de referencia

que sitúa en su *Historia*, Subías no solo nos señala sus valores educativos reconocidos, situados ya en el canon cultural de nuestro país, sino que aporta esa dimensión lúdica y poética. No habla de las obras como un hecho ajeno a nosotros, sino que nos las recomienda como algo nuestro que nos puede aportar valores, placer y sentido. De ahí su amenidad y su ligereza, que hace que su libro no se lea como un libro de texto, sino como un acercamiento y un disfrute al apasionante y enriquecedor tema del desarrollo personal del ser humano que es el teatro.

Orígenes del teatro español: del teatro religioso al teatro profesional

LOS INICIOS DEL TEATRO EN LA EUROPA MEDIEVAL

Los orígenes del teatro se hallan ligados a las primeras manifestaciones religiosas del ser humano. Los ritos y celebraciones primitivas dieron paso a formas más sofisticadas de expresión, en las que el gesto se vio acompañado de la voz articulada, esto es, la palabra, ya fuera en forma de canto o declamada. Así nacieron, hace más de 2500 años, los primeros géneros teatrales en la Grecia antigua.

El teatro griego fue heredado por los romanos, quienes absorbieron y asimilaron sus formas y las extendieron por un vasto imperio, hasta los confines del mundo conocido. Son numerosos los restos de esta tradición teatral que pueden encontrarse hoy en lo que entonces fueron las viejas provincias del territorio conocido como Hispania, en forma de teatros —esqueletos pétreos y en su mayoría silentes, custodios de aquel pasado— repartidos por diversos puntos de la geografía española, especialmente en la zona sur y este del país. Pero el refinamiento alcanzado por el teatro heleno, mantenido aún con honrosa dignidad por Séneca en el siglo primero de nuestra era, decayó alarmantemente en la etapa final del Imperio; y en el siglo IV, con la adopción del cristianismo como religión única por Constantino, el teatro, al igual que otros espectáculos en los que aún se recordaba e invocaba a los viejos dioses paganos, desapareció casi por completo. En los siglos siguientes, en los que se precipita la caída del Imperio y se inicia el largo período bautizado por los humanistas del siglo XVI como Edad Media, asistimos a un aparente vacío cultural —la concepción del mundo medieval como un todo oscuro, en el que la luz del conocimiento y de las artes es apenas existente, constituye un tópico superado hace ya tiempo— en el que el teatro, al

igual que la mayoría de las formas genéricas literarias afianzadas por Aristóteles (siglo IV a. C.) y Horacio (siglo I a. C.), es inexistente.

Habían persistido, eso sí, a lo largo de estos siglos medievales, en los que comenzaban a formarse las primeras naciones de Europa a partir de la descomposición de la antigua Roma, formas parateatrales, muy extendidas en la última etapa del Imperio: pantomimas, bufonadas histriónicas, juegos circenses... No cabe duda de que los posteriores juglares medievales son, en parte, herederos de aquellos primitivos *actores* del pueblo. Pero, si el espíritu festivo y lúdico que ha acompañado siempre a las manifestaciones populares se mantenía intacto, no ocurría lo mismo con las muestras propias del recogimiento, más ligadas a la espiritualidad (no nos referimos a ciertas formas de espiritualidad estentórea y pasional, variantes religiosas del histrionismo popular). Habrían de ser estas de nuevo, pasado un tiempo, las que harían resurgir las primeras manifestaciones teatrales en el Medievo. El rito católico, que partía ya de una estructura concomitante con lo teatral al convertirse la misa en una celebración en la que el sacerdote no solo explicaba, sino que hacía vivas las Escrituras, en un diálogo con los feligreses en el que estos, además de público, hacían las veces de coro, fue añadiendo elementales fórmulas dramatizadas dentro de la Iglesia para dar un mayor efecto y transmitir más intensamente al pueblo algunos de los misterios de la fe, en especial los relacionados con el nacimiento y la resurrección de Jesús. Estos oficios dramatizados adquirieron con el tiempo mayor complejidad, convirtiéndose en auténticos dramas litúrgicos —o misterios, como también se los conoce—, cuyo período de esplendor se sitúa en los siglos XIV y XV, de los que en España se conserva hoy un granado ejemplo en el *Misterio de Elche*, celebrado todos los años en esta ciudad entre los días 14 y 15 de agosto.

TEATRO Y RELIGIÓN EN LA ESPAÑA DE LA EDAD MEDIA

El Auto de los Reyes Magos

En el contexto de este teatro religioso medieval es donde hay que ubicar la composición del conocido como primer texto de la historia del teatro español, el *Auto de los Reyes Magos* —nombre con que Menéndez Pidal bautizó la obra—, probablemente escrito en la segunda mitad del siglo XII. Se trata de una obra incompleta, formada tan solo por 147

versos polimétricos, perteneciente al ciclo de piezas relacionadas con la Navidad; en este caso, con una de sus manifestaciones más cultivadas: la Epifanía. En ella, sin ningún tipo de ambientación escenográfica y de un modo muy elemental, aunque efectivo y directo, asistimos al encuentro de los tres Reyes Magos, tras contemplar por separado, entre el maravillado estupor y el escepticismo, la señal de la estrella que debe conducirlos al lugar donde se supone han de encontrar al Creador recién nacido. Para comprobar si se hallan en lo cierto, acuerdan ofrecer al niño, cuando lo encuentren, tres regalos que determinarán, en virtud de su elección, su condición humana o divina: elegirá el oro si es un rey terrenal; mirra si es un simple hombre; y el incienso será la ofrenda aceptada por el rey celestial. En la siguiente escena, asistimos a una entrevista entre aquellos y Herodes, a quien expresan su deseo de ir a adorar al nuevo rey que acaba de nacer, un rey «que mandará el siglo en gran paz, sin guerra»; y aquel, disimulando su enojo y tras dejarlos marchar, manda buscar a sus sabios consejeros para saber qué tienen de cierto las palabras de los tres extranjeros. El texto se interrumpe al inicio de la discusión que entablan los rabinos de la corte sobre esta profecía, con lo que queda incompleta una pieza sorprendente en la que, interviniendo exclusivamente en el diálogo personajes elevados —todos son reyes o rabinos—, se emplea un lenguaje sencillo y directo, cercano al pueblo, donde es posible encontrar expresiones como «todo esto non vale un figo», puesta en boca de Gaspar. La notable intensidad dramática, profundamente humana, que el anónimo autor de estos versos supo transmitir a su breve obra se manifiesta en el monólogo del monarca hebreo, marcado por la indignación y la incertidumbre:

¿Quién vio nunca tal mal?
¡Sobre rey otro tal!
¡Aún non soy yo muerto,
ni so la tierra puesto!
¿Rey otro sobre mí?
[...]
Por verdad no lo creo
hasta que yo lo veo.

El *Auto de los Reyes Magos* constituye una muestra aislada en la literatura en lengua castellana de un tipo de dramatizaciones que se prodigaron en Castilla, al igual que en el resto de

España y Europa, como recuerda una ley incluida en las Partidas de Alfonso X (siglo XIII), donde se alude a este tipo de representaciones como recomendables en las iglesias, frente a otras actividades más licenciosas y profanas. A pesar de ser numerosos los testimonios que nos hablan de la existencia de autos y otras representaciones religiosas destinadas a la celebración de la Navidad y del Corpus Christi —especialmente en el siglo XV—, la ausencia de textos solo nos permite aventurar cuál sería el contenido de estas piezas, de las que conservamos un logrado ejemplo en la obra de Gómez Manrique.

Gómez Manrique (1412-1490)

Gómez Manrique, poeta y tío paterno de una de las más altas y tempranas figuras de la lírica española, Jorge Manrique (c. 1440-1479), es recordado asimismo por la composición de una breve e interesante pieza teatral de contenido religioso —además de otras obritas dialogadas muy alejadas del sentido escénico— que mantiene y perpetúa la tradición dramática medieval, aunque aportando novedades que apuntan en la dirección de lo que muy pronto, de la mano de Juan del Encina, se convertirá en el verdadero nacimiento del teatro español. La *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* es en apariencia una obra perteneciente al ciclo de la Navidad, pero el final de la composición se transforma en una serie de cuartetas en boca de personajes alegóricos, que culminan con una nana para consolar al Niño, cuyo contenido liga estrechamente la composición al ciclo de la Pasión de Cristo. Desde el punto de vista escénico, la pieza, carente de acción alguna, no es más que una secuencia de escenas inconexas cuyo hilo argumental debe construir el lector —espectador— del texto: la duda de José ante el alumbramiento de María, el ruego de esta para que le sean abiertos los ojos al marido, el ángel que se presenta a José para disipar sus temores, la felicidad de la Virgen ante el Niño ya nacido, la anunciación de un ángel a los pastores y la posterior adoración de estos al Señor junto a los arcángeles Gabriel, Miguel y Rafael; y, finalmente, las lamentaciones por los futuros martirios del Niño, y la canción ya mencionada.

Esa cercanía —ya observada en el *Auto de los Reyes Magos*— con que se emplea el lenguaje en ocasiones, en la tradición religiosa española medieval, volvemos a encontrarla en esta pieza de Gómez Manrique. En concreto, en lo que a nuestros ojos constituye el

momento más logrado y original de la composición, el más humano, y el que tendrá más proyección en la dramaturgia posterior; cuando, nada más comenzar el texto, el incrédulo José se lamenta de su situación, haciendo del suyo un caso de honra y presentándose como claro precedente de lo que será con el tiempo la figura del viejo marido cornudo y deshonrado, tan utilizada en el teatro español:

¡Oh viejo desventurado!
Negra dicha fue la mía
en casarme con María,
por quien fuese deshonrado.
Yo la veo bien preñada,
non sé de quién nin de cuánto.
Dizen que d'Espíritu Santo,
mas yo d'esto non sé nada.

JUAN DEL ENCINA Y EL NACIMIENTO DEL TEATRO ESPAÑOL

El ingenio y la ingenuidad demostrados en las escasas muestras que conservamos de la incipiente dramaturgia medieval se reproducen y manifiestan asimismo en la obra de quien ha sido considerado durante siglos «el patriarca del teatro español»: Juan del Encina (1468-1529).

Encina es ya un humanista que, formado en la Universidad de Salamanca, en un tiempo en que el mundo medieval llegaba a su fin para dar paso al Renacimiento, podemos afirmar que ejerció profesionalmente la actividad de dramaturgo, pues durante un tiempo llegó a vivir de organizar fiestas y pasatiempos en la corte del segundo duque de Alba, entre los que, además de obras musicales —Encina fue un notable músico—, se encuentra un grupo considerable de piezas teatrales.

En la noche de Navidad de 1492, año marcado en los destinos de España, en que Nebrija —profesor del dramaturgo en Salamanca— publicó la primera gramática de la lengua castellana, primera asimismo de una lengua romance, Juan del Encina representó ante los duques de Alba dos églogas en las que, al igual que en el modelo poético latino de donde toman el nombre, unos pastores intervienen como protagonistas. A pesar de la referencia clásica de la denominación dada por el autor a sus piezas, los pastores de estas églogas distan mucho de los de Teócrito (siglos IV-III a. C.) y Virgilio (siglo I a. C.), mostrándose

muy lejos de la idealización bucólica con que aquellos se presentan en la literatura grecorromana. El lenguaje empleado por estos personajes manifiesta abiertamente su condición rural y popular, así como sus toscos modales, que muestran ante el noble auditorio que en ese momento los escucha, y al que llegan incluso a dirigirse, en un gesto muy moderno que no deja de ser, a un tiempo, vestigio de los modos juglarescos. Los diálogos que se establecen tanto entre Mateo y Juan, en la égloga primera, y en la continuación inmediata de esta —en realidad, su segunda parte—, entre los mismos, a los que se añaden Lucas y Marco, en un claro guiño a los cuatro evangelistas, vuelven a mostrar ese rasgo tan humano y realista que apreciábamos en la *Representación* de Gómez Manrique, solo que en un grado de madurez y complejidad literaria —aun dentro de su aparente simplicidad— muy superior. Es esta égloga segunda, en realidad, donde aparece la representación alusiva a la festividad celebrada, la del nacimiento de Dios, con lo que la pieza vuelve a conectar con la tradición teatral medieval del ciclo navideño.

Estas dos primeras églogas fueron recogidas por el autor en su *Cancionero* de 1496, donde añadió asimismo media docena de piezas teatrales más, con el mismo nombre —todas son protagonizadas por pastores—, aunque de temática muy diferente. Si las églogas III y IV mantienen la temática religiosa —en este caso, referidas, respectivamente, a la pasión y muerte de Cristo, y su posterior resurrección—, no ocurre así con el grupo de églogas siguientes, donde Juan del Encina se adentra —en un salto fundamental para la historia de la literatura dramática— en el teatro de contenido profano.

Las églogas V y VI fueron representadas la noche del último día del Carnaval, llamada de Andruejo o Carnestolendas, y su contenido guarda relación con este acontecimiento. Destaca, en la primera de ellas, el tono circunstancial, la mezcla de la realidad con la ficción literaria que ya había empleado el autor en piezas anteriores; en este caso, al poner en boca de uno de los pastores un dolorido lamento por la marcha del duque, su señor, a la guerra de Francia. Este y los restantes pastores en escena finalizarán la égloga cantando un villancico —al igual que en sus restantes piezas pastoriles— en el que ruegan por el duque y le desean éxito y ganancias en su empresa guerrera. El exceso carnavalesco se manifiesta en la desenfrenada comilona de los pastores en la égloga VI, desarrollada en un ambiente

orgiástico en el que el lenguaje acompaña al rudo comportamiento de los personajes:

- BENEYTO: Hideputa, ¡y cómo sabe
esto que está colorado!
[...]
- BRAS: ¡Ha, mamón!
[...]
- PEDRUELO: ¡Hideputa, y cómo sorbes!

En esta ocasión, el villancico cantado por los pastores se inicia con una exaltación del goce del presente ante lo incierto del futuro, manifestada en unos versos que constituyen una rústica y pragmática utilización del tópico del *carpe diem*:

Hoy comamos y bebamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.

El grupo de obras representadas ante los duques de Alba concluye con dos piezas que introducen un tema distinto, novedoso en la producción teatral de la época, aunque coherente y relacionado con el albor del nuevo siglo que se acercaba y de la literatura que, por entonces, se estaba escribiendo en otros géneros, donde el amor cortés es protagonista. Estas dos últimas églogas incluidas en el *Cancionero* de 1496 introducen la temática amorosa en el teatro español; un amor que, anticipando multitud de argumentos y conflictos presentes en la literatura dramática de todos los tiempos, muestra a un pastor casado requebrando de amores a una pastora que no es su esposa, en una actitud licenciosa que vuelve a recordar el tono y el comportamiento, desenfadadamente humano, de los personajes de sus anteriores piezas:

- PASCUALA: Nora buena vengas, Mingo.
¿Hoy, que es día de domingo,
no estás con tu esposa Menga?
[...]
¿Cómo dejas tu esposilla
por venirte acá conmigo?

MINGO: Soncas, soncas, ¿no te digo
 que eres, zagala, tan bella
 que te quiero más que a ella?

Encina introduce incluso en el diálogo —no puede hablarse de acción, pues apenas existe todavía en estas obras— el típico trío amoroso, fruto de tantos conflictos en la dramaturgia posterior; en este caso, al ser requerida también la pastora por un escudero, quien aceptará convertirse en pastor a cambio de su amor. En la égloga siguiente, última de este ciclo, los cuatro pastores —el otrora escudero y Pascuala, junto con Mingo y su esposa— abandonarán la vida pastoril para probar la vida en palacio. El contraste entre la vida rural y la cortesana o urbana —representado incluso físicamente en el diferente aspecto y maneras mostrados por Gil, el escudero convertido en pastor, y Mingo— comienza a manifestarse en estas piezas, apuntando a lo que, a lo largo del siglo XVI, se convertirá en un frecuente motivo literario, tratado desde diferentes perspectivas (recuérdese el conocido ensayo de Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, publicado en 1539). Relacionado con este motivo se encuentra el argumento del *Auto del Repelón*, única pieza del autor que no recibe el nombre de representación o égloga, probablemente escrito antes de su marcha a Roma en 1499, y en la que se enfrenta el mundo de los letrados y el de los iletrados, representados ambos por unos estudiantes y dos pastores, a quienes repelan y de quienes se mofan. El resultado deja victoriosos, moralmente, a los aldeanos.

En estas nuevas piezas escritas por Encina, posteriores al *Cancionero*, algunas no presentan una especial novedad y son mera continuación de la línea iniciada en las anteriores, como la égloga IX —conocida como «De las grandes lluvias»—, en la que el autor retoma el tema religioso de la Natividad; sin embargo, siguen siendo muchas y sucesivas las innovaciones aportadas por el dramaturgo. En la égloga XI, representada ante el príncipe don Juan —escrita, por tanto, antes del fallecimiento de este en octubre de 1497—, Encina hace aparecer como personaje en escena al Amor, haciendo de él un uso alegórico por primera vez en la literatura dramática española, algo que desarrollará aún con más intensidad en sus últimas piezas. El tópico latino *Omnia vincit amor*, tomado de las *Bucólicas* de Virgilio, se manifiesta con toda su intensidad en estas obras, que anuncian una vertiente humanística ya renacentista del autor.