

## LA FIGURA DEL NEGRILLO GRACIOSO EN EL TEATRO ESPAÑOL: ESTRATEGIAS PARA UNA DIDÁCTICA TEATRAL

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ  
Universidad de Alcalá

La puesta en escena de *El valiente negro en Flandes*, en el Teatro La Galera de la Universidad de Alcalá, revistió todo el carácter de auténtico estreno moderno de esta obra. En aquel mes de mayo de 1997, el Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales de esta Universidad recuperaba para el siglo XX una pieza de interés singular dentro del riquísimo acervo de nuestro teatro áureo. La importancia del acontecimiento teatral al que nos referimos venía refrendada por factores de diversa índole.

La propia fortuna del texto creado por Andrés de Claramonte es una primera razón de peso. Como ha señalado Alfredo Rodríguez López-Vázquez, editor del texto y principal estudioso del mismo, “esta historia tuvo una notable difusión en los escenarios de los siglos XVII y XVIII, como confirma que aparece, después de la *princeps* de 1638, en todas las colecciones más populares de Madrid, Valencia, Sevilla, Barcelona, Valladolid o Salamanca. En algún caso la obra llega a editarse atribuyéndola a Calderón. Ya en el siglo XVIII un dramaturgo valenciano escribe una segunda parte de *El valiente negro en Flandes*, lo que prueba que el personaje caló en los públicos populares, que pedían, a manera de un nuevo Indiana Jones, más aventuras de ese negro prodigioso que ridiculizaba a los militares del ejército del Duque de Alba” (1997: 5). Se trata, pues, de una obra importante dentro del teatro español del Siglo de Oro, cuya recuperación como teatro vivo para los escenarios de hoy obedecía a un doble acto de justicia, en tanto que atendía por igual a las calidades de una pieza prácticamente desconocida y a los merecimientos de un autor al que sólo una paciente labor de crítica ejemplarmente atendida a criterios de máximo rigor está consiguiendo devolver el nivel de consideración que una cadena de erróneas atribuciones le había sistemáticamente escamoteado hasta el presente.

El contenido ideológico de la pieza, al que no debió ser en modo alguno ajeno el éxito señalado, constituye un segundo factor de interés. Se trata, en efecto, de una obra “que viola de modo rotundo los códigos que la crítica literaria nos había venido inculcando”. En efecto, buena parte de los lugares comúnmente admitidos acerca de la intencionalidad del teatro del Siglo de Oro deben verse necesariamente sometidos a prueba ante un argumento que el citado investigador ha resumido así: “Una obra cuyo protagonista principal es un esclavo negro que, en el tiempo escénico de que dispone, alcanza los máximos honores pasando de esclavo a general, como ayudante del Duque de Alba, recibiendo el Hábito de la Orden de Santiago, desposando a la que al comienzo de la obra era su ama y obligando a un capitán burlador de doncellas a restituir el honor de una dama” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 5).

En relación directa con el factor que acaba de ser señalado, la ocasión del montaje de *El valiente negro en Flandes* nos aporta una nueva razón que a la crítica *inmediata*, próxima al estreno de la obra, no pasó en modo alguno desapercibida: “La tarea, que evidencia un intensísimo trabajo anterior, se traduce escénicamente en una lectura que mantiene voluntariamente las aristas más afiladas del conflicto, sin escatimar teatralidad para los fragmentos más felices de la anécdota. Los destellos de denuncia social quedan, de este modo, resaltados en el marco del Año Europeo contra el Racismo, ocasión que ha otorgado parte de su sentido a la programación y producción de la pieza por parte del Aula de Estudios Teatrales que dirige Ángel Berenguer” (Pérez, 1997).

La última razón que apuntamos para refrendar el interés de la puesta en escena de la citada pieza de Claramonte guarda, en nuestra opinión, evidente relación con el contexto científico en el que se inscribe este trabajo. En efecto, la labor que, en el campo de la teoría y la práctica teatrales, viene desarrollando de manera sistemática el Aula de Teatro de la universidad alcalaína adquiere una imprescindible dimensión didáctica de la que es posible extraer valiosas apreciaciones aplicables a la enseñanza del teatro. Éste es precisamente el punto de destino último de la reflexión que estamos presentando en este trabajo.

En efecto, en él hemos practicado una selección que afecta al conjunto de los elementos integrados en el hecho teatral, entendiendo éste como realidad viva que únicamente alcanza su plena actualización a través de su realización física en la realidad del escenario. Pues bien, de aquel complejo de componentes, nos centramos aquí en los elementos humanos y, a la vez, elegimos dentro de él la figura del negrillo gracioso, materializada en el personaje de Antón en la obra de Claramonte, personaje que debe ser inscrito en el conjunto de las funciones teatrales presentes en el *dramatis personae* de la comedia barroca, según una práctica creadora especialmente fecunda que halla su referente teórico más valioso en el *Arte Nuevo* de Lope de Vega.

Pero, antes de abordar específicamente dicho objetivo, deseamos establecer con claridad el sentido de la labor didáctica que, en nuestra opinión, conviene a la práctica teatral. Asumimos, para ello, el postulado expuesto por Alfredo Rodríguez López-Vázquez: “Está claro que una tarea fundamental de la didáctica del teatro consiste en *hacer ver* que un texto escrito *implica* ineludiblemente una representación” (1989: 519). Se trata, entonces, de mostrar a los jóvenes espectadores de qué manera las condiciones conformadoras de la teatralidad propia de una obra, al tiempo que se hallan virtualmente contenidas en el texto de la misma, deben ser manifestadas a través de una puesta en escena que las desvele y las haga legibles, transmitiendo de ese modo todo el caudal que, en los planos artístico, humano y cultural, posee la pieza. Para ello, es necesario “integrar un cúmulo de estrategias didácticas que, cuando menos, sugieran la presencia en el texto de todos esos signos teatrales que son parte de la obra y que aparecen virtualmente, de manera más o menos explícita, en el texto dramático”. La labor del Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá estuvo dirigida, en la puesta en escena que reseñamos, a evidenciar los elementos de la teatralidad inscritos en el texto de Claramonte a través de los procesos esencialmente escénicos que la dirección de Luis Dorrego puso en marcha en aquella ocasión.

Entre aquellos elementos conformadores de la teatralidad, la tipología del personaje gracioso encarnado en la figura del negro constituye una realidad dramática de amplia tradición en nuestro teatro del siglo XVI, cuyo estudio y análisis se revelaron esenciales para la posterior actuación escénica que dio nueva vida a la creación dramática de Andrés de Claramonte.

La introducción del personaje de Antón o Antonillo en *El valiente negro en Flandes* constituye una aportación esencial del autor al desarrollo de la figura del gracioso en la comedia barroca, perfectamente coherente en esta obra con la temática de la misma y, sobre todo, con la presencia en ella de un protagonista que, como Juan de Alba, articula su evolución como personaje (y, con ello, la misma progresión dramática de la pieza) precisamente en torno al proceso de superación de las evidentes limitaciones que impone, en una sociedad como la española del siglo XVII, el color negro de su piel. Según señala el editor del texto, “en la escena el ascenso paulatino del esclavo es paralelo al progresivo deterioro que sufren los miembros de la nobleza o de la casta militar (...). Así pues, el trasfondo ideológico corresponde a una visión popular frente a otra aristocrática; el tono heroico corresponde a asignar el papel positivo a alguien que sale de lo más bajo de la escala social y que supera esa situación demostrando mayores valores humanos y profesionales que sus antagonistas” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 6).

Pero, en el más amplio contexto social de la España que hace posible el surgimiento del teatro barroco, la alteración de los códigos estamentales que proclama la obra de Claramonte halla su justificación última precisamente en la propia configuración social, articulada como un sistema de castas cuyo criterio rector es el de la limpieza de sangre y cuyos polos negativos son, por lo mismo, los elementos cristiano-nuevos representados por los conversos de origen musulmán o judío. Ello ha permitido afirmar que “el ennoblecimiento del esclavo negro en la comedia española se hizo, inevitablemente, de acuerdo con los valores de un mundo no sólo blanco y señorial, sino también de una sociedad de castas en la que la clase dominante, de origen guerrero, se proclamaba castiza, esto es, cristiana vieja (...) Así no es de extrañar que el negro elevado de categoría aparezca identificado con la ideología del estamento dirigente” (Martínez López, 1998: 47).

El motivo y el personaje del negro valiente y abnegado, que de esclavo llega a capitán general de la infantería de los tercios, ya estaban presentes en el hipotexto que sirve como primera fuente a Claramonte: “Oye de un valiente Negro / la fuerza, y valor que alcanza, / (...) siendo hijo de una Negra, / que de D. Pedro era Esclava; / mas por sus buenos servicios / la libertad alcanzara”, hasta el punto de llegar a oír estas palabras del propio rey: “Levanta / noble Maese de Campo, / lustre y honor de mis Armas, / Comendador de la Torre / en la Orden de Calatrava. / Seis mil ducados de renta / mando, que se os den en plata / y Capitán General / de la Infantería de España.” El editor de la obra de Claramonte reproduce este romance en su estudio preliminar, señalando que aquél (que se conserva en la *British Library*) había sido “editado en pliego suelto por Francisco Barreda, impresor de Llerena” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 13-17). Añade el citado investigador que, sobre la base constituida por el núcleo anecdótico contenido en el romance, “Claramonte inscribe una historia clásica de *burlador*, es decir, de galán que seduce doncellas bajo promesa de matrimonio y luego falta a su obligación y a su deuda”, de tal modo que “el proceso de creación de la obra nos ilustra bastante bien sobre la teoría estética de Claramonte y refuerza de modo rotundo la propuesta de autoría para *El burlador de Sevilla*, dadas las identidades y homología tanto en la trama como en el probable itinerario creador del mito de Don Juan. Los motivos *seducción, huida, deuda, plazo, promesa de matrimonio* son los constituyentes ideológicos del mito de Don Juan. La figura del Restaurador del Orden, en ambos casos, es un comendador revestido de rasgos anómalos: difunto que regresa, o Negro esclavo en apoteosis” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 18).

El ascenso social, militar y teatral del soldado Juan de Mérida se produce así desde su identificación “con la ideología del estamento dirigente”, “haciendo alardes de limpieza de

sangre contra la tachada de inferior en moros y judíos”, al decir de Martínez López (1998: 47). Por esa razón, señala este estudioso, en el texto de Claramonte Juan “reitera que, aunque era negro, no tiznaba, esto es, que su mancha estaba sólo en la piel (y esto era un mero ‘borrón de la fortuna’), no en la casta: ‘No está el yerro / en la sangre’ (491ab). No es él, dirá, un perro ‘moro’ merecedor de insultos (491a), sino un perro rabioso para morder blancos inferiores”.

El talento teatral de Claramonte vislumbra con claridad la eficacia escénica que, desde una aplicación inteligente de los códigos de la comedia nueva, encierra la inclusión, junto a un héroe negro, de un criado gracioso también negro. En este sentido, es preciso recordar que, como se ha señalado, “el gracioso Antonillo el negro (...) viene a ser una proyección positiva del propio Juan de Mérida” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 9). Su función escénica, más allá de la comicidad asignada al tipo de la negra en el teatro de Lope de Rueda (como veremos enseguida), responde en *El valiente negro en Flandes* al propósito del autor de marcar con claridad el ascenso social del protagonista, quien de servir él mismo pasa a ser servido (en su nueva condición de sargento de los tercios) por este criado que había aparecido en la obra siéndolo de Doña Leonor: “Antón: Pues ¿quién damo / comira a Antón? / Juan: Yo. Antón: Comiendo / Antón, el paje olvidamo, / y a Juan por sior tendremo. / Damo y llevamo alabarda. / Juan: ¿Prometes lealtad? Antón: Prometo. / Juan: Pues toma, y sígueme” (Claramonte, 1997: 59).

A partir de este momento, que supone la segunda presencia escénica de Antón, dentro del acto segundo de la pieza, el negrillo acompañará una sola vez más a su dueña y, en sus dos apariciones, dentro ya del tercer acto, se mostrará abiertamente al servicio de Juan, bien sea acompañándolo en palacio cuando va a recibir honores y recompensas regios, bien sea para ayudar y subrayar la acción sancionadora que, como vicediós, lleva a cabo el ahora Maese de Campo al reparar en Mérida el honor que el seductor Don Agustín había robado a Doña Leonor. La proporción de réplicas emitidas por Antón a lo largo de la obra constituye un índice significativo de lo que venimos diciendo. Frente a las 3 que dirige a Juan en su primera aparición (por 9 dirigidas a Doña Leonor), la proporción se va invirtiendo progresivamente hasta llegar, en el cómputo total, a una proporción favorable al héroe de color (37) en casi el doble de las dirigidas a su primera ama (19).

En conjunto, el personaje de Antonillo adquiere una notable relevancia en el texto de Claramonte, quien le concede un total de cinco presencias (repartidas entre los tres actos, en cuyos finales se halla siempre presente, así como en el inicio del tercero) que comprenden 21 escenas de la obra. A él se encomienda la emisión de 60 réplicas (de las 895 que conforman el diálogo la pieza) y, sobre todo, la realización de funciones tan importantes como acompañar a la dama que, disfrazada de hombre, viene en busca de su honor; mantener el equívoco que dispara la comicidad y activa la tensión erótica (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 9), servir al futuro capitán general en su audiencia real y coadyuvar a la reparación de la justicia dramática encargándose de los preparativos del inminente viaje y responsabilizándose de hacer aparecer a Doña Leonor en el momento culminante de la acción reparadora.

Por otra parte, existe otro factor realmente importante desde la perspectiva de la técnica compositiva puesta en juego por Claramonte. Nos referimos al hecho de que el personaje de Antón está recogiendo los frutos de un patrimonio teatral que el autor de *El valiente negro en Flandes* demuestra conocer con precisión. Como hace notar Juan María Marín Martínez (1990: 34), “el personaje del negro ya estaba prefijado por la tradición teatral, aunque Lope de Rueda supo remozarlo e intensificar sus posibilidades cómicas”.

Como es sabido (dado el testimonio del propio Cervantes), era el mismo Rueda quien, como histriónico excepcional, se encargaba de representar con enorme aplauso popular a las negras que aparecen como personajes en varios de sus pasos. De manera concreta, dos de sus comedias (*Eufemia* y *Los engañados*) contienen otros tantos pasos de negra, respectivamente en sus escenas séptima y tercera (Rueda, 1985). El primero de estos pasos, protagonizado por el lacayo Polo y la negra Eulalia, suele ser editado bajo el título de *La novia negra* (Marín Martínez, 1990: 155); el segundo, que nos presenta las sucesivas disputas de la negra Guiomar con su amo Gerardo y con la también sirvienta Julieta, no aparece por lo común en las ediciones dedicadas exclusivamente a los pasos ruedescos, seguramente porque Juan de Timoneda, primer editor de las obras de Rueda, no lo mencionó en la *tabla* o relación que incluyó en el volumen de *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* de 1567 (Hermenegildo, 1985: 22-23). Sí aparece en dicha tabla, sin embargo, con el título de *Isacaro y la negra*, un tercer entremés protagonizado ahora por la negra Fulgencia, que forma parte del cuerpo del coloquio pastoril en prosa *Timbria* y que suele ser editado bajo el título de *La negra liviana*.

Del conjunto constituido por estas tres figuras de negras convertidas en personajes centrales de otros tantos pasos de Lope de Rueda, Juan María Marín extrae una serie de rasgos a partir de los cuales describe el perfil típico de la *negra* que el propio Rueda crea y encarna. Señala el citado investigador (1990: 34-35) cómo los dramaturgos anteriores a Lope de Rueda “se habían limitado prácticamente a dotar a la figura de una expresión anómala (...); pero el escritor sevillano fue más ambicioso y diseñó un personaje de mayor eficacia cómica (...), aparte de concederle una identidad inconfundible. Tal vez su mayor aportación a la historia del personaje no sea tanto la creación de un registro lingüístico anómalo y específico cuanto la consolidación de unos rasgos psicológicos, que lograron igualar a la figura con la del simple en cuanto a eficacia cómica y posibilidades teatrales”. Y Alfredo Hermenegildo hace notar, a propósito de “la utilización, como instrumentos dramáticos, de unos personajes cuyos referentes se encuentran entre los grupos minoritarios del espacio histórico de la España clásica”, que “de todos estos personajes marginados, quienes destacan como elementos creadores de comicidad son las negras. (...) Eulalia y Guiomar, como trasuntos teatrales de una trágica situación social, la del esclavo, son explotadas hasta el máximo como detonadores de una explosión de comicidad esperada por el público y febrilmente buscada por un autor que, revestido de su condición de actor, destacaba en el arte de hacer reír con sus disfraces de negra” (1985: 63).

Por nuestra parte, hemos ya señalado cómo Andrés de Claramonte, en lo que consideramos una clara prueba de la evolución y maduración del personaje, otorga al negrillo Antón funciones dramáticas que van más allá de una comicidad que, sin embargo, sigue estando presente entre los atributos del personaje. También en el plano compositivo se aprecia la incorporación por Claramonte de los códigos de la teatralidad barroca en la perfecta integración, ya mostrada, de las escenas en las que aparece el negrillo dentro de la trama heroica de la pieza. Lejos quedan ya, en *El valiente negro en Flandes*, las escenas desgajables que constituyen la esencia del paso ruedesco y el embrión del inminente género del entremés (Juan María Marín, 1990: 11-29).

Las consecuencias que, en el plano de la práctica del teatro, reviste esta evolución adquieren una especial relevancia didáctica. En la puesta escena realizada por el Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá se evidenció enseguida la necesidad de atender estrictamente a las exigencias de la teatralidad barroca en la que aparece inserta la pieza *El valien-*

*te negro en Flandes*. Para ello, y en un nivel externo, fueron reproducidas sobre el escenario las condiciones de la fiesta teatral de los corrales, haciendo preceder la representación de la comedia por una loa e insertando en los entreactos dos entremeses de Calderón de la Barca tan propiciadores del juego teatral disparatado como son *Los flatos* y *Los linajes*, que introducen nuevas dimensiones interpretativas en el trabajo llevado a cabo por los jóvenes actores y actrices.

Pero, en un nivel más directamente relacionado con la teatralidad específica de la pieza y con el pensamiento teatral de Claramonte, la puesta en escena fue planeada y ejecutada con unas exigencias de rigor que hallaron en el personaje de Antón una muestra significativa. Para ello, fue dispuesto un atuendo que, ateniéndose a las características del vestuario de la época en la que se sitúa la acción de la comedia, constituyera al mismo tiempo y por sí mismo un conjunto de signos capaces de informar al espectador acerca de los rasgos conformadores del personaje: criado, pobre, viajero, negrillo, gracioso, etc. Las calzas y camisa fueron, pues, completadas con una capilla corta, sin mangas, y con una caperuza que otorgaba una evidente marca de extracción popular a la imagen escénica del personaje.

Por otra parte, la gestualidad del mismo debía atenerse, no sólo a la condición humilde de su origen, sino también a la expresión del doble registro de funciones encomendadas a Antón en el texto de Claramonte: de un lado, una eficacia cómica a la que un movimiento vivo, articulado por una sucesión de gestos rápidos y simples, debía responder; de otro, una enfatización de las líneas principales del doble conflicto erótico y de ascenso social, que el personaje debía reforzar subrayando con gestos y tonos admirativos su percepción de lo que sucedía en la escena, intensificando de ese modo la comunicación con el espectador. A todo ello se sobrepuso, como factor dominante en la línea interpretativa establecida para el personaje de Antonillo, un elemento fundamental que, si no se hallaba explícitamente establecido en el texto de la obra, sí permitía ser introducido desde una lectura coherente del mismo. El personaje fue, pues, encomendado a una actriz, concretamente, a la joven Virginia Buika, cuyos rasgos de edad, complexión, color de piel, voz y capacidades expresivas se avenían bien con el perfil del personaje. El primer resultado fue una inmediata y notoria eficacia en el plano humorístico, reforzada por el tono agudo de la voz de la intérprete; pero, en el transcurso de la acción dramática, las escenas en las que aparece Antón experimentaron un evidente incremento en su carga semántica, considerando que varias de ellas se articulan en torno a la ambigüedad sexual y a la tensión erótica. En este sentido, conviene recordar que el “amo” a quien comienza sirviendo y acompañando Antonillo es la mujer disfrazada de varón, que el mismo Lope destaca en su *Arte Nuevo*.

Finalmente, la dicción de la actriz que interpretó el personaje del negrillo gracioso debió adecuarse, tanto en sus rasgos tonales como en la incorporación del resto de las cualidades físicas y estructurales del idioma, a lo establecido para la figura teatral del negro por la tradición dramática a la que, de manera somera, nos hemos venido refiriendo en este trabajo. En este sentido, conviene señalar que el registro lingüístico establecido por Claramonte para el negro Antonillo responde a una voluntad de diferenciación del personaje (en este caso, en doble relación con el resto del *dramatis personae* y con el otro personaje negro al que sirve de contrapunto), que ya estaba presente en los antecesores teatrales del negrillo Antón. De nuevo, las figuras negras de los pasos de Lope de Rueda sirven de adecuado referente en este aspecto.

En efecto, si los autores anteriores al batihaja dotaron al personaje del negro “de una expresión anómala, sobre todo en lo que se refiere a su fonética, para buscar en ello la disi-

militud con los demás personajes”, Rueda va más allá y, en su empeño por potenciar la comicidad de estas figuras, incorpora también “disparatados fenómenos en los demás componentes de su idioma (morfología, sintaxis y léxico)”, configurando de ese modo “un registro lingüístico anómalo y específico” (Marín Martínez, 1990: 34-35). Por su parte, Veres d’Ocón (1976) ya estudió los juegos y desviaciones lingüísticas presentes en el teatro de Lope de Rueda, considerándolos como “prevaricaciones idiomáticas”, que el investigador sistematiza clasificándolos en varios grupos y explica como desviaciones hacia el plano burlesco de casos de error que la mentalidad renacentista halla incompatibles con la armonía neoplatónica. Se trata, pues, de resortes de comicidad constituidos por otros tantos registros idiomáticos que el autor crea “para personajes tan diversos como el simple, el valentón, el bachiller, la negra o la gitana, que emplean registros peculiares acordes con su distinta cultura y rasgos psicológicos” (Marín Martínez, 1990: 40). El habla guinea reviste así un evidente carácter de convención teatral que la asimila en cierto modo al sayagués del primitivo teatro castellano, de manera que viene a ser no tanto un reflejo de “fenómenos reales de la lengua de los esclavos de la época como una expresión literaria dispuesta para provocar la risa del espectador” (Marín Martínez, 1990: 33). Pues bien, en su utilización del guineo, Andrés de Claramonte vuelve a mostrar un perfecto conocimiento de una tradición teatral que, también en esto, él contribuye a desarrollar. Actor también él, como lo fue Lope de Rueda, el autor de *El valiente negro en Flandes* es consciente del rendimiento cómico de la especie de media lengua exhibida por Antonillo en sus anticlimáticas intervenciones a lo largo de la obra. Pero, a la vez, Claramonte es un autor esencialmente dramático, que construye su pieza a partir del binomio “Ascenso y caída”, de modo que “la historia en conjunto es trágica porque muestra cómo un ascenso lleva consigo una caída mayor” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 5-6). A la función cómica tradicional del negro, el personaje de Antón suma ahora una función contrastiva que, como hemos señalado, subraya la próspera fortuna del héroe de su misma raza y halla en el plano idiomático una adecuado medio de expresión. Ello hace decir al moderno editor del texto que una “innovación importante de la obra consiste en deslindar el papel de negro gracioso en dialecto guineo del papel del negro protagonista que se expresa con adecuada corrección” (Rodríguez López-Vázquez, 1997: 7).

Como es natural, la complejidad fonética, sintáctica y semántica del guineo constituyeron, en la puesta en escena de *El valiente negro en Flandes*, una desafiante exigencia de trabajo actoral tan preciso cuanto minucioso y, a la vez, una inagotable fuente de riqueza en los planos artístico, cultural y lingüístico. La investigación sobre el origen y condiciones de los esclavos en la sociedad española del XVII vino así a sumarse a otras tareas tales como el recurso a los repertorios léxicos del español del Siglo de Oro, la explicación de algunas leyes de la revolución fonética acontecida en la época o la reconstrucción posible de una pronunciación acorde con los usos populares del tiempo de Claramonte.

Recursos todos ellos que, en definitiva, estuvieron orientados a la materialización (en el contexto de un trabajo teatral de carácter universitario y dotado de un interés didáctico integral) de las relaciones que toda labor de práctica teatral debe considerar como imprescindible punto de partida. Dichas relaciones no son otras que las mantenidas entre un texto que sirve como soporte de la transmisión de la idea escénica del autor y como recipiente de una puesta en escena virtual, y una representación que debe constituir el despliegue de las condiciones de teatralidad contenidas en el texto y, a la vez, la única y plena materialización del hecho teatral considerado en sí mismo.

## RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA:

- CLARAMONTE, Andrés de (1997). *El valiente negro en Flandes*. Alcalá de Henares: Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1985). "Estudio preliminar" in Rueda, Lope de. *Las cuatro comedias*. Madrid: Taurus, 7-63.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, E. (1998). *Tablero de ajedrez*. París: Fundación Gulbenkian.
- MARÍN MARTÍNEZ, Juan María (1990). "Introducción" in Rueda, Lope de. *Pasos completos*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral, 135), 9-51.
- PÉREZ, Manuel (1994). "La didáctica del teatro a través de los textos: hacia el concepto de edición escénica", *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*. Universidad de Alcalá, 5 (junio), 179-228.
- (1997). "El valiente negro en Flandes, joya literaria y fiesta teatral", *Diario de Alcalá*, 1 de mayo (p. 10).
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1989). "Didáctica de la escena teatral", *Actas del I Simposio Internacional de Didáctica da Língua e a Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad, 519-522.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1997). "Prólogo" in Claramonte, Andrés de. *El valiente negro en Flandes*. Alcalá de Henares: Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Universidad de Alcalá, 5-19.
- RUEDA, Lope de (1985). *Las cuatro comedias*. Madrid: Taurus.
- RUEDA, Lope de (1990). *Pasos completos*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral, 135).
- VERES D'OCÓN, Ernesto. (1976). *Estilo y vida entre dos siglos*. Valencia: Bello.