

Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional

Manuel V. DIAGO
(Universitat de València)

1. Una definición previa: el concepto de práctica escénica populista

El concepto de práctica escénica populista lo estableció Juan Oleza en su estudio sobre la génesis de la comedia barroca¹; un trabajo que, lejos de enfocar la historia del teatro como una suma de restos literarios o una acumulación de datos documentales, pretende abordarla de manera global:

...una explicación razonable de nuestra historia teatral sólo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc... y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. En última instancia nuestra mirada debe hacerse más teatral.²

Y esa mirada «más teatral» es la que lleva a Oleza a concebir la evolución del teatro del Quinientos como un entrecruzamiento dialéctico de tres prácticas escénicas diferenciadas, de cuya síntesis nacerá la comedia barroca. Esas tres prácticas escénicas propuestas por Oleza son: a) la populista, b) la cortesana, c) la clasicista. La primera, que tiene su origen en los espectáculos juglarescos medievales y en el teatro religioso, llegará a constituir, a través de una serie de

¹ Juan Oleza, *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI*, en AA. VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp.9-41. Este trabajo, firmado por Juan Oleza y su equipo de investigadores, entre los que me incluyo, apareció primeramente en *Cuadernos de Filología. Literaturas:Análisis*, III, nº 1-2, 1981, pp. 9-44.

² *Ibid.*, p. 9. Patrice Pavis nos dice que el concepto de *práctica* aplicado al teatro "consiste, para construir y «leer» el espectáculo, en hacer un uso concreto de los materiales escénicos: de su modo de producción («artesanal» y simbólico), de su recepción, de su base material concreta. La significación de la escena y del texto conducen de este modo a seguir al dedillo las interacciones entre los *sistemas*" (vid. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983, p. 374).

elementos (textos, tipología de personajes, técnicas de puesta en escena, profesionalización, imitación de modelos italianos, etc.), la componente básica de la futura comedia barroca. La segunda, la cortesana, se manifiesta como un teatro de fasto y ceremonia, pero también textual (las églogas pastoriles, los dramas de circunstancias...), y arranca asimismo de la Edad Media, evolucionando a lo largo del XVI hasta converger a finales de siglo con la anterior. Finalmente nos resta la práctica clasicista, muy relacionada en sus orígenes con la lectura y con el mundo del teatro escolar, que alcanzará una notable cristalización en el último cuarto de siglo. Por supuesto, las tres prácticas no se desarrollarán aisladamente, sino de manera interrelacionada, padeciendo inevitables contaminaciones. De las tres, el trabajo de Oleza hará especial hincapié en la cortesana por considerarla la menos valorada por la crítica³ y porque:

*...esa falta de consideración ha llevado a una comprensión demasiado optimista –y a nuestro modo de ver, deformadora– de la génesis de la comedia barroca, que habría surgido casi espontáneamente desde abajo, esto es, desde las representaciones populares religiosas y las de las compañías italianas y de sus adaptadores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda...), hasta captar el interés y la afición de las clases dirigentes y de la alta cultura, que se sumarían al proceso intentando controlarlo y readaptarlo, por medio de la acción de Estado, a sus propios intereses y gustos artísticos.*⁴

2. La práctica escénica populista antes de Lope de Rueda

Nuestro estudio, sin embargo, se centrará en la práctica escénica populista, pues es en ella donde se ha encuadrado tradicionalmente a Lope de Rueda. En cualquier caso, digamos de pasada que esa visión un tanto optimista y deformada a la que alude Oleza tiene un origen antiguo, puesto que arranca precisamente de los mismos escritores barrocos. El fenómeno ya había sido advertido por Arróniz⁵, quien se preguntaba con asombro cómo es posible que nuestros autores del XVII lo ignoraran aparentemente todo sobre sus antecesores.

En realidad no hay motivo de asombro ni extrañeza. Que para estos escritores –Juan Rufo, Agustín de Rojas, Cervantes, el propio Lope de Vega⁶– el nacimiento del teatro español se sitúe en la época de Lope de Rueda creo que es perfectamente consecuente. Visto el panorama desde la realidad contemporánea, es decir, desde la práctica ya consolidada del teatro profesional, del teatro de corral, era lógico ver en Rueda y sus coetáneos el principio de todo ello. En realidad, ni siquiera hoy, contando con la documentación exhumada hasta el presente, podemos retrotraernos mucho más allá de 1540 a la hora de datar los inicios del profesionalismo escénico español. Las informaciones que tenemos de fechas anteriores son más bien escasas, cuando no inseguras o falsas. Cotarelo y Mori⁷ nos da noticia de una representación temprana: la celebrada en Valladolid en 1527 con motivo del bautizo del príncipe Felipe; pero se trata, como podemos ver, de un

³ Aunque hay excepciones, señala Oleza, como: J.P.W. Crawford, *The Spanish pastoral drama*, Philadelphia, 1915; o también: Ronald E. Surtz, *The birth of a theater*, New Jersey, Princeton University, Madrid, Castalia, 1979.

⁴ Oleza, *op. cit.*, p.13.

⁵ Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 173-175.

⁶ Alberto Blecuá ha analizado sagazmente las intenciones con las que estos autores redactaron sus escritos (vid. Alberto Blecuá, *De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda*, en *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII, 1978, pp.403-434).

⁷ Emilio Cotarelo y Mori, *Estudios sobre la Historia del Arte escénico en España: María Ladvenant*, Madrid, 1896.

espectáculo inscrito en el marco cortesano. Sito Alba⁸ llama la atención sobre una información aportada por López Prudencio⁹ según la cual el 28 de junio de 1536 unos canónigos se quejaban porque se había pagado un ducado "a unos que habían hecho una farsa en la iglesia la resurrección pasada". Deduce de ahí Sito que tal vez se tratara de representantes "que cobran por esta actividad y, posiblemente, viven de ella", aunque hace su aseveración con ciertas reservas. Reservas que comparto totalmente: que "unos" individuos reciban una cantidad de dinero por participar en una representación religiosa no tiene nada de extraordinario; podríamos encontrar bastantes más ejemplos en pleno siglo XV¹⁰ y, por otra parte, ya hemos dicho que serán precisamente las representaciones religiosas uno de los factores decisivos que desencadenarán con su soporte económico la aparición del teatro profesional. Criterio éste que también utiliza Sito:

*La proliferación de espectáculos, procesiones y representaciones, que se organizan con motivo de la festividad del Corpus Christi, se convierte en un factor determinante en la creación de compañías profesionales de actores.*¹¹

Hay otro testimonio, sin embargo, algo anterior al citado y que podría hacernos dudar: la tantas veces citada pragmática de Carlos V y de su madre Juana, fechada en Toledo en 1534. Un documento que Shergold¹² piensa que puede ser falso y que reza de esta guisa:

*Mandamos que lo que cerca de los trajes está prohibido y mandado por las leyes de este título, se entienda asimismo con los comediantes, hombres y mujeres, músicos y las demás personas que asistan en las comedias para cantar y tañer, los cuales incurrirán en las mismas penas que cerca de esto están impuestas.*¹³

Como ha señalado Shergold, la famosa pragmática, que ningún erudito presume de haber visto personalmente, procede de la *Nueva Recopilación* (una compilación de leyes del siglo XVIII) y es probable que la tan citada ley tenga su origen "in a seventeenth-century sumptuary law". Un hecho debería haber llamado la atención de los investigadores: el anacronismo de la voz "comediantes", un término de clara procedencia italiana¹⁴ y que sólo muy tardíamente sería usado en España. Timoneda suele hablar de «farsantes» o «representantes», y esos mismos vocablos son los que se emplean todavía en el Corpus de Sevilla hacia 1575 para referirse a Pedro de Saldaña y otros cómicos que, por otra parte, sólo a partir de la década siguiente aparecerán bajo el epígrafe de "autor de comedias"¹⁵.

⁸ Manuel Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII)*, en AA. VV., *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, vol. I, p. 382.

⁹ José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915, p. 208.

¹⁰ Vid. Carmen Torroja Menéndez y M^a Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV*, Madrid, Anejo XXXV del *Boletín de la Real Academia Española*, 1977.

¹¹ Sito Alba, *op. cit.*, p. 384.

¹² Vid. N. D. Shergold, *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 151, n. 2.

¹³ Cito siguiendo a L. Fernández de Moratín, *Orígenes del Teatro Español*, Madrid, ed. de la Real Academia de la Historia, 1830, p. 175.

¹⁴ Sito Alba, *op. cit.*, p. 384, sí advierte el detalle, pero ello no le lleva a dudar de la autenticidad del dato, sino todo lo contrario.

¹⁵ Vid. M^a de las Mercedes de los Reyes Peña, *El "Códice de Autos Viejos": un estudio de historia literaria*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 1983, vol. I, pp. 135-138.

Otra noticia, repetida hasta la saciedad por la crítica desde que Sánchez Arjona¹⁶ la diera a conocer, es la que hace referencia a la participación en el Corpus sevillano de 1538 de una compañía italiana capitaneada por un tal Mutio:

Los italianos que sacaron los dos carros en la fiesta de corpus cristi, suplican a vuestra señoría que, pues es costumbre de repartir joyas a quien más buena voluntad y obras mostrare en tal día, que, aviendo ellos hecho todo lo que pudieron, sea vuestra señoría tan benigna que, aunque en ellos aya poca parte de merecimientos, puedan goçar della y en todo sea como suplican con aquella brevedad que el favor de vuestra señoría y sus necesidades requieren a fin que se puedan ir a su viaje e quitarse de los gastos que son muchos que asta agora an tenido para aguardar tan señalada merced. Mutio, ytaliano de la comedia.

Éste documento ha sido cuestionado con buen criterio por Sentaurens¹⁷, quien considera que la mención de Mutio incurre en algunas contradicciones evidentes. En primer lugar, es más que dudosa la presencia de comediantes italianos profesionales en España en fecha tan temprana, cuando no tenemos otros testimonios anteriores a la venida de Ganasa, y éste lo hizo en 1574. Por otra parte, el encargo por parte de la ciudad de espectáculos sobre carros para la fiesta del Corpus sólo se dará a partir de 1554, fecha en la que los gremios dejan de responsabilizarse de este tipo de actos, que pasan a manos del gobierno municipal (las primeras actuaciones de Lope de Rueda, en 1542 y 1543, se hacen por encargo del gremio de odrereros y corredores de vino). Por último, la costumbre de ofrecer premios a las mejores representaciones no se establecerá hasta 1556 (Lope de Rueda lo obtiene en 1559). Por todas estas razones, y por el hecho de que la petición del tal Mutio se encuentra junto a otros documentos que van del año 1580 a 1599 y que ese "1538" parece un claro añadido posterior, pues no procede de la misma mano que el resto del texto, Sentaurens concluye que se trata de un error y propone esta solución: la fecha debe ser la de 1583, año en que la compañía de Ganasa estaba en Sevilla, y el nombre el de Curcio o Curtio, uno de los acompañantes de Naseli que habitualmente firmaba los recibos del grupo. El argumento de Sentaurens es coherente; parece fuera de toda lógica que en 1538, cuando se están consolidando las primeras compañías profesionales italianas en su país de origen¹⁸, éstas ya recorran la Península Ibérica regularmente. No obstante, no es necesario que sea justamente la compañía de Ganasa la implicada; otras hay en esos momentos en España, como la de "los Ytalians", que tanto éxito tendrá en Valencia por esos años¹⁹. En cualquier caso, parece totalmente descartada la vieja idea, tantas veces repetida que ha llegado a convertirse en un lugar común, de que fue este Mutio²⁰ quien inició a

¹⁶ José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1887, p. 43. Y también en José Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1898, p. 47.

¹⁷ Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984, pp. 92-93.

¹⁸ Falconieri, que ha imaginado como tantos otros una estrecha relación entre el tal Mutio y Lope de Rueda, nos dice sin embargo que el primer contrato de organización de una compañía (concretamente la de Ser Maphio, de Padua) se hará en Italia "tan tempranamente como en 1545" (vid. John V. Falconieri, *Historia de la «Commedia dell'Arte» en España*, en *Revista de Literatura*, 1957, XI, pp. 3-37, y 1957, XII, pp. 69-90).

¹⁹ Vid. Henri Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse, 1913.

²⁰ Falconieri (*op. cit.*, p. 10, n. 25) dice que nada se sabe en realidad de este misterioso personaje, pero señala que un códice de la Biblioteca Nazionale de Firenze conserva un poema petrarquista firmado por *Il Mutio*. Cabría preguntarse si éste no fue el apodo académico o literario de algún célebre escritor de la época; el canónigo Tárrega, en la *Loa* que precede a su comedia *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, al citar a los grandes escritores italianos comenzará por Dante y Petrarca y con-

Rueda en el mundo de la farándula y quien le proporcionó los textos italianos que más tarde el sevillano adaptaría. Habrá que esperar a 1548 para presenciar la llegada de los primeros cómicos italianos. Este año, y con motivo del matrimonio de la infanta María con el Archiduque Maximiliano, se representará en Valladolid *I Suppositi*, de Ariosto, por un grupo de actores supuestamente italianos²¹. Pero no puede decirse que esta agrupación sea justamente una compañía profesional; más bien responde al modelo académico, como prueba el hecho de que quien la dirija sea "El Arico", un miembro de la Academia de los *Intronati* de Siena²². Y, en todo caso, la representación en cuestión se inscribe en un marco obviamente cortesano.

Otro testimonio que también suele alegar la crítica a la hora de situar los primeros pasos del teatro español desde el punto de vista profesional es el ofrecido por Cristóbal de Villalón en 1539 en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*:

*En las representaciones de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza & industria como agora, porque viuen seys hombres asalariados por la Yglesia de Toledo, de los quales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuydos & auisos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra vniversal madre, los representase allí. Estoy tan admirado de los ver, que si alguno me pudiera pintar con palabras lo mucho que ellos en este caso son, gastara yo grandes summas de dineros o mendicando fuera por los ver, avnque estuuieran mil leguas de aquí.*²³

Arróniz²⁴ piensa que quizá sólo se trate de dos actores, los Correas, y que éstos posiblemente dirigirían a otros cuatro en las fiestas religiosas anuales. Shergold, por el contrario, se inclina a creer que efectivamente representaban piezas profanas. Fueran religiosas o seculares las obras, lo cierto es que en su hiperbólico elogio Villalón nos da un dato muy preciso: esos seis «hombres» (no se dice que sean actores) son «asalariados» de la Iglesia de Toledo. Tenemos aquí, pues, una muestra más del papel que jugó la Iglesia como uno de los centros impulsores del profesionalismo teatral.

Pero no sólo la Iglesia; también tuvieron que ver en ello los municipios y, conviene remarcarlo, la aristocracia. Si Enzina, Torres Naharro, Gil Vicente o Fernández de Heredia fueron escritores teatrales vinculados a determinadas cortes señoriales, bien pronto nos encontraremos con representantes que, siendo ajenos a este mundo de los palacios, son llamados por los grandes señores para entretener sus ocios. Es el caso de Hernando de Córdoba, un vecino de Sevilla que en 1543 acudirá con sus compañeros a Marchena para representar una farsa ante los futuros Duques de

tinuará de esta manera: "después vino el Ariosto, / que sobrepujó al Boyardo; / Sanázaro, Bembo, el Mucio", para concluir con los dos Tasso (Eduardo Juliá Martínez, *Poetas Dramáticos Valencianos*, Madrid, Real Academia Española, 1929, vol. I, p. 533). Tal vez el seudónimo encubriera a Maquiavelo, "mudo" a la fuerza por obra del tribunal de la Inquisición (*vid.* Arróniz, *op. cit.*, p. 201) o al «licencioso» Aretino. En todo caso, es evidente que si un hombre tan ilustrado como Tárrega compara a *Il Mucio* con escritores de la talla de Ariosto, Petrarca, etc., es porque éste no es un simple actor de la *commedia dell'arte*.

²¹ Arróniz, *op. cit.*, pp. 203-206.

²² Arróniz (*ibid.*, pp. 200-201) sugiere que quizá fuera éste el camino por el cual llegó a manos de Rueda el texto de *Gl'Ingannati*, del que se sirvió el sevillano para componer *Los Engañados*, si bien el propio investigador advierte que pudieron existir otras vías. También Crawford cree que Rueda debió hacerse con las obras italianas "through the repertory of some itinerant Italian troupe" (*vid.* Crawford, *Spanish drama before Lope de Vega*, Connecticut, Greenwood Press, 1975, p. 119; es reimpresión de la edición revisada -la primera es de 1922- aparecida en Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967).

²³ Citado por Shergold, *op. cit.*, p. 151.

²⁴ Arróniz, *op. cit.*, p. 181.

Osuna y por la cual cobrará tres mil maravedís²⁵. Aunque, sin duda alguna, el ejemplo más significativo de esta triple dependencia (Iglesia, municipios y nobleza) de los orígenes del teatro profesional lo podemos ver en el célebre Lope de Rueda.

Por tanto, podemos concluir que difícilmente puede hablarse antes de la década de 1540 de una actividad teatral profesionalizada; pero es evidente que sí se dieron representaciones aisladas bajo el patrocinio de la Iglesia, la aristocracia y, probablemente, los municipios.

3. Lope de Rueda: ¿comediante profesional?

Las informaciones que la crítica ha ido reuniendo en torno a las actividades teatrales del famoso batihoja sevillano son, si no suficientes, sí al menos lo bastante significativas como para que podamos hacernos una idea aproximada de cómo desarrollaba éste su trabajo. Me temo, sin embargo, que esos datos han sido valorados hasta ahora de manera parcial e, incluso, contradictoria. La primera noticia sobre Lope de Rueda nos lo sitúa en su ciudad natal participando en el Corpus de 1542 y en el de 1543²⁶. En 1551 lo encontramos en Valladolid donde, con motivo del regreso del príncipe Felipe de su viaje a Flandes, el municipio organizará un fastuoso recibimiento, encargando a Lope de Rueda que saque un "carro" y unas danzas²⁷. Quizá entre una fecha y otra actuara para el Duque de Medinaceli. Al menos sabemos que sí lo hizo Pedro de Montiel, hilador de seda y compañero de Rueda, del cual se dirá en el conocido pleito de Mariana de Rueda contra los herederos del Duque, exhumado por Alonso Cortés²⁸, que "represento antel algunas veces comedias e obras graciosas e se las pago muy bien". Y esto sucedía entre 1546 y 1551, período en el cual la mujer de Rueda estuvo al servicio de este noble. Poco después, en 1554, cuando Felipe II se disponía a emprender su viaje a Inglaterra, vemos a Lope de Rueda en casa del Conde de Benavente interpretando para él "un auto de la Sagrada Escritura, muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses", según el testimonio del cronista Andrés Muñoz²⁹. En 1558 reaparece presumiblemente³⁰ en Segovia representando una comedia en la catedral, al tiempo que se interesa por la posibilidad de construir un teatro permanente en Valladolid³¹. Regresa a Sevilla en 1559 para participar en el Corpus con dos obras, una de las cuales, el *Auto de Navalcarmelo*, le vale el primer premio (ocho ducados) concedido por el municipio³². En 1560 permanecerá algún tiempo en Valencia, donde contraerá nuevo matrimonio con Angela Rafaela Trilles y donde, seguramente, conocerá a Timoneda, su futuro editor³³. Ignoramos ante qué tipo de público y en qué condiciones trabajó Rueda en la ciudad del Turia, pero es evidente que lo hizo, pues la huella de su paso se deja

²⁵ Shergold, *op. cit.*, p. 152. El documento fue publicado por Rafael Ramírez de Arellano, *El teatro en Córdoba*, Ciudad Real, 1912, pp. 14-15.

²⁶ Reyes Peña, *op. cit.*, vol. I, p. 131.

²⁷ Narciso Alonso Cortés, *El Teatro en Valladolid*, Madrid, 1923, p.12.

²⁸ *Id.*, *Un pleito de Lope de Rueda. Nuevas noticias para su biografía*, Valladolid, 1903.

²⁹ Shergold, *op. cit.*, p. 154.

³⁰ Este dato no está comprobado. *Vid.* Shergold, *op. cit.*, pp. 154-55.

³¹ Narciso Alonso Cortés, *El Teatro en Valladolid*, p.15. Algunos críticos han especulado sobre la realización de este proyecto, preguntándose por qué no llegaría a llevarse a la práctica. Cabe imaginar que Lope de Rueda, ante el inminente anuncio del traslado de la Corte a Madrid, cosa que ocurrirá en 1561, desistiera de su idea.

³² Reyes Peña, *op. cit.*, vol. I, p. 131.

³³ Mérimée, *op. cit.*, p. 147-150. El investigador galo sugiere la posibilidad de que Timoneda ejerciera de intermediario en este matrimonio.

sentir en *El Cortesano* de Luis Milán, afamado músico y escritor de la corte de Doña Germana³⁴. Más tarde, en 1561, lo veremos pasando por Madrid y Toledo, y actuando ante la Reina³⁵. En 1563 tomará parte en el Corpus de Toledo, ciudad en la que también debió permanecer un período dilatado dado que allí bautizará a una hija suya³⁶ y dejará algunas pertenencias que se mencionan en su testamento. Precisamente por este documento³⁷, datado en Córdoba en 1565, sabemos que el clérigo Juan de Figueroa le adeudaba una cantidad de dinero por haber representado en su casa una farsa durante doce días. Digamos de paso que este Juan de Figueroa, sobrino y editor de Diego Sánchez de Badajoz, no sólo ejerció como empresario y difusor teatral, por lo que hemos podido ver, sino que también fue un activo hombre de teatro, como lo prueba el hecho de haber participado varios años en el Corpus de Sevilla, y con éxito (fue premiado en 1560 y 1561)³⁸.

Todo este prolijo conjunto de datos nos muestra a un Lope de Rueda errante a lo largo y a lo ancho de la geografía peninsular durante casi un cuarto de siglo. Y nos lo muestra representando autos, farsas, comedias, entremeses, danzas... ante públicos muy diversos y siendo contratado por empresarios también muy diferentes entre sí: particulares, municipios, la Iglesia, la aristocracia, y hasta la misma casa Real. Por ello mismo no creo que sea válida la afirmación que hace Salomon: "es razonable barruntar que su auditorio fue mayormente palaciego"³⁹. Por supuesto que la nobleza jugó un papel importante en la consolidación de la práctica escénica populista, tanto antes de la aparición de los primeros teatros públicos (ahí están para demostrarlo las referencias que atañen al Duque de Medinaceli, al Conde de Benavente y, muy particularmente, al Duque de Osuna⁴⁰), como después (el ejemplo de Ganasa es bien significativo⁴¹). Pero esto no nos autoriza a creer que "les premiers acteurs professionnels ont essentiellement exercé leur talent devant des auditoires aristocratiques, dans les palais princiers"⁴²; tesis que mantiene Sentaurens para demostrar que sólo tras la creación de los primeros locales públicos se puede hablar de un teatro profesional en España. Si los teatros estables surgen de manera imparable en Madrid, en Sevilla, en Valencia, a partir de los años 1565-1570 (y recordemos que ya en la década anterior Rueda está planeando levantar uno en Valladolid), es porque previamente se ha ido cimentando su necesidad, porque se ha ido creando

³⁴ Compartimos con Mérimée el criterio de que las citas que aparecen en *El Cortesano* son extemporáneas. No es creíble la vinculación de Rueda con Fernández de Heredia, muerto en 1549, y mucho menos con Germana de Foix, fallecida en 1538. Parece más lógico pensar que esas referencias se introducen en razón de la publicación de la obra, "corregida a voluntad y contentamiento del autor", y como consecuencia del impacto que la actuación del cómico sevillano debió producir en el ánimo de Milán.

³⁵ Shergold, *op. cit.*, pp. 157-58.

³⁶ J. Sánchez Romeralo, *De los últimos años de Lope de Rueda*, en *Revista de Literatura*, XLI, 1979, pp. 155-68.

³⁷ Ramírez de Arellano, *op. cit.*, pp. 10-16.

³⁸ Sentaurens, *op. cit.*, pp. 165-68.

³⁹ Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965. Cito por la traducción castellana: Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, p. 65.

⁴⁰ La contratación de Hernando de Córdoba no es la única señal que denota la afición teatral de este noble. El mismo Rueda debió estar vinculado a él, como prueba el hecho de que en su testamento se diga que como prenda de los ducados que le adeudaba Figueroa poseía una cadena de oro que "está depositada en la villa de Marchena, por mandado del Duque". Vemos, pues, al Duque ejerciendo de árbitro entre dos hombres de teatro. Por otra parte, recientemente Julio Alonso ha sugerido una posible relación entre la *Comedia* de Sepúlveda y la casa de Osuna (Julio Alonso Asenjo, *La Comedia de Sepúlveda, una comedia erudita española*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1987, vol II, pp. 605-606).

⁴¹ Vid. Falconieri, *op. cit.*, pp. 25-27.

⁴² Sentaurens, *op. cit.*, p. 94.

un público amplio y difuso que, como es fácil suponer, no pudo formarse exclusivamente en los palacios, sino en las representaciones religiosas y en las fiestas municipales. Y Rueda, no lo olvidemos, también representó para la Iglesia y para los municipios, además de hacerlo para los círculos de la aristocracia. Y otro tanto podemos decir de su compaño, el hilador de sedas Pedro de Montiel, al que vemos en casa del Duque de Medinaceli, pero también en el Corpus de Sevilla. O del calcetero Alonso de la Vega, que antes de llegar a Valencia, donde morirá, nos dice Timoneda que "en Corte essecutaua sus desseos"⁴³, aunque no por ello dejaba de participar en el Corpus sevillano. Por otra parte, si los grandes nobles y hasta la propia monarquía se lanzan a contratar para entretener sus ocios a unos cómicos de extracción popular será porque éstos pueden garantizar esa diversión. Ahora bien, esos cómicos ni se han formado en el mundo de los salones palaciegos, ni pertenecen a él: vienen de fuera, cobran por su trabajo y siguen su camino.

¿Dónde han aprendido a hacer teatro? ¿Ante qué público? ¿Por qué los nobles se interesan por ellos? Son preguntas que requieren un estudio más profundo, pero a las que podemos aventurar algunas respuestas. En primer lugar, es obvio que el caldo de cultivo en el que estos actores realizarán su aprendizaje no pudo ser otro que el teatro religioso. Serán las representaciones sacras, controladas por la Iglesia en un primer momento, por los municipios después, las que proporcionarán el primer impulso teatral a esa legión de bathojas, calceteros, zurradores de pieles o hiladores de seda. Y no sólo a los actores, también al público, pues, como señala Oleza, es dentro del teatro religioso donde:

*...se va conformando un gusto teatral de las capas populares, un hábito de espectáculo público, y en la medida que se conforma ha de ir apareciendo, necesariamente, una presión de ese público sobre el propio espectáculo, en el que aspira a ver reflejadas sus tradiciones culturales y sobre el que pugna para apropiárselo.*⁴⁴

Y este fenómeno se desarrollará de una manera vertiginosa. En sólo un cuarto de siglo, los veinticinco años de actividad de Lope de Rueda, se sentarán las bases de lo que será posteriormente el teatro profesional, desligado ya de los mecenas (tanto eclesiásticos como aristocráticos). La visión negativa que Arróniz tiene de estos años centrales del siglo XVI – "No hay teatros, no hay compañías, y los actores provienen de otros oficios"⁴⁵ – no veo que esté justificada de ningún modo. Que los actores provengan de otros oficios es perfectamente lógico: ¿de dónde iban a venir si antes de ellos no existía tal profesión? Es en el marco de esas representaciones organizadas por los gremios en donde harán su aprendizaje; y, por supuesto, ellos mismos serán en un primer momento menestrales. Que en los documentos todavía figuren sus nombres citados junto a sus primitivos oficios no es indicativo de falta de profesionalidad: si con este término entendemos la facultad de desarrollar un arte específico, obteniendo a cambio una ganancia económica, no cabe duda de que tanto Rueda como otros cómicos, danzarines, músicos, etc., fueron profesionales. Que no existiesen compañías es una suposición difícil de demostrar; Arróniz se vale para ello del pleito contra la casa de Medinaceli⁴⁶ y llega a la conclusión de que la «compañía» de Rueda se limitaba al batidor de láminas de oro y su mujer Mariana, a los que se uniría en 1554 Pedro de Montiel. La deducción, claro está, es endeble: sabemos quiénes, entre los que toman parte en el pleito, se rela-

⁴³ Las obras de Alonso de la Vega han sido vueltas a editar por Menéndez y Pelayo en Dresden, 1905, precedidas de un estudio. La frase de Timoneda aparece en el soneto laudatorio.

⁴⁴ Oleza, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵ Arróniz, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁶ Vid. Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda...*

cionan profesionalmente con Rueda, pero lo ignoramos todo de los que no figuran en la documentación. De cualquier manera, y aunque Arróniz estuviera en lo cierto, eso no significa que aun contando con tan exigua compañía no pudiera Rueda representar obras que precisaran de siete u ocho actores. Esos cómicos podían perfectamente ser reclutados sobre la marcha en el mismo lugar de la representación. Sabemos por el pleito referido que contrataba ocasionalmente músicos. ¿Por qué no actores? Algo de eso nos sugiere una frase de *El Cortesano* de Lluís Milà: "Nos pijor que cada nit es llogue la tua Beatriz, o farsatriz, pera ballar vestida com a home en la farsa de Lope de Rueda" ⁴⁷. Presumiblemente estos primeros cómicos viajarían con un séquito muy reducido y aprovecharían en cada ciudad la colaboración de actores locales. Esa era, al menos, la práctica en Italia:

En Padua y en Venecia, Beolco comienza escribiendo las comedias de su «repertorio», interpretando la parte principal del villano, poniéndolo en escena con la ayuda de una «compagnia» de coetáneos: aquellos que en la nota del Proemio citado se definen como un grupo, no de actores profesionales, sino de geniales dilettantes, que prometan «algún recreo» a un público ciudadano, noble y culturalmente refinado. En relación a ellos, Ruzante tiene la preeminencia del autor que espera dar forma a «algún material divertido», e imponer los términos de un teatro suyo. ⁴⁸

Si esto sucedía en Italia antes de que a mediados de 1540 comenzaran a constituirse las primeras compañías profesionales, es consecuente pensar que en España sucedería otro tanto. Si está en lo cierto Arróniz, sin embargo, al afirmar que no hay teatros: éstos comienzan a surgir justamente tras la muerte de Rueda. Pero ello no quiere decir que la práctica teatral fuera algo esporádico o marginal. Todo lo contrario: si se construyen salas estables es porque, como ya hemos dicho, se ha creado previamente su necesidad. Y eso es algo bien perceptible en la década de 1560. Ya hemos visto cómo en su testamento Rueda dice que ha estado representando una farsa durante doce días en casa del clérigo Figueroa. Y que esto no fue un suceso extraordinario, sino una práctica habitual, nos lo confirma el prólogo de la *Comedia* de Sepúlveda⁴⁹, donde vemos que el personaje llamado Escobar sale una noche para acudir a la casa donde se representa la comedia, pero no sabe en cuál se hará en esa ocasión (señal de que las funciones no se exhibían en un sólo lugar); se encuentra con su amigo Becerra que le informa que tal vez la casa ya esté cerrada a causa de la "muchacha turba" que se ha presentado, situación que tal vez obligue a los dueños de la posada a no dejar entrar a sus amigos y personas allegadas; Escobar, sin embargo, piensa que quizá la mansión tenga sus puertas clausuradas porque ya estarán todos los asientos ocupados. Todo esto, expresado en un texto de hacia 1567, nos ofrece un panorama muy explícito de cuál era la situación del teatro en la Sevilla de la época: a falta de teatros, se representaba en casas particulares y con relativa frecuencia; el público, numeroso, abarcaba un amplio espectro, desde la "turba", que no era bien vista por el anfitrión, hasta ciertas «personas de calidad», que no eran apreciadas por los recitantes a causa de sus juicios artísticos elitistas.

Contra la opinión de Arróniz y Sentaurens creemos, a la vista de todos estos datos, que el teatro estaba bastante más extendido en la época de Lope de Rueda de lo que estos investigadores presuponen. Y para corroborarlo aún podríamos traer a colación alguna información adicional.

⁴⁷ Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano*, Madrid, 1874, p. 411.

⁴⁸ Mario Baratto, *Teatro y luchas sociales*, Barcelona, Península, 1971, p. 22.

⁴⁹ Julio Alonso, basándose en el análisis de una serie de evidencias internas, ha descartado definitivamente la temprana fecha de 1547 para la composición de esta comedia, proponiendo en cambio, con buen criterio, la de 1567, lo que nos aproxima al momento del que estamos hablando (*vid.* Alonso Asenjo, *op. cit.*, vol. I, pp. 6-10).

Shergold⁵⁰ ha llamado la atención sobre un pasaje de la *scena* primera de la *Medora* de Rueda en el que una criada, Paulilla, relaciona las «comedias» con los «toros» y las «justas» como entretenimientos habituales en las fiestas públicas:

¡Oh, quién tuviese una semana sola libertad sobre aquestos viejos sin vergüenza, que quieren igualarse con los moços a despecho de los años y, mezclándose d'ellos, quieren mostrar sus espectáculos a todas las fiestas, a toros, a justas, a comedias...⁵¹

Por nuestra parte quisiéramos destacar un fragmento del paso cuarto de *El Deleitoso*, el conocido como *El convidado*, del que se deduce que la representación de piezas dramáticas no era extraña en la formación escolar de los niños:

¿No conoce vuestra merced a un Juanitico Gómez, hijo de Pero Gómez, que íbamos juntos a la escuela y hezimos aquella farça de los Gigantillos? ⁵²

4. Texto y contexto en la práctica escénica populista

Descartada la tesis de Salomon y Sentaurens que adscribe a Lope de Rueda a los salones palaciegos, quizá convendría detenernos brevemente a analizar el tópico contrario, mucho más extendido, que nos muestra al cómico sevillano prodigando sus actuaciones en míseros mesones, ante un público netamente popular y en unas precarias condiciones. Cronológicamente hay que atribuir a Juan Rufo⁵³ la responsabilidad primera de esta, creemos, falsa imagen. Tres décadas después del tránsito de Lope de Rueda este interesado testimonio que, como ha señalado A. Blecua⁵⁴, no pretende otra cosa que magnificar el teatro de su tiempo contrastándolo con el del inmediato pasado, nos ofrece, sin embargo, algunas noticias verosímiles junto a otras que cabe calificar de dudosas. Según Rufo el batihoja sevillano nunca alcanzó a salir de mesón, es decir, su arte, por mucho que lo exhibiera ante reyes y príncipes, no le proporcionó grandes beneficios económicos (pero, que se sepa, nunca vivió de otra actividad). Nos dice también Rufo que Rueda representaba en un patio no entoldado y que se cobraba la entrada. Y añade que la presencia en el auditorio de las personas de lustre no parecía muy decorosa ni frecuente. Todo ello nos brinda un panorama no muy distante del que hemos descrito al referirnos al prólogo de la *Comedia* de Sepúlveda. En cuanto a los elementos escénicos, Rufo los reduce a dos comedias, seis pellicos y cayados, dos flautas, un tamborino y tres vestidos con jirones. Lo cual denota una puesta en escena pobre de recursos.

No muy lejana a ésta se sitúa la visión de Agustín de Rojas⁵⁵, para quien Lope de Rueda fue un innovador que puso la farsa en buen orden. Esas innovaciones consistirían en el uso del introito, la división en actos y el empleo de entremeses; todo ello en graciosa prosa. Ninguna de estas novedades es tal. El introito ya lo usaba Torres Naharro; la división de las obras no las hacía Rueda en actos, sino en *scenas* (y ni siquiera él, sino su editor, Timoneda); y el mezclar pasos de veras con otros de risa no fue, en absoluto, patrimonio exclusivo del sevillano. En cuanto al uso de la

⁵⁰ Shergold, *op. cit.*, pp. 161-162.

⁵¹ Lope de Rueda, *Los Engañados-Medora*, ed. de F. González Ollé, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 76.

⁵² Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de F. González Ollé y V. Tusón, Madrid, Cátedra, 1981, p. 150.

⁵³ Juan Rufo, *Las seiscientas apoteğmas y otras obras en verso*, ed. de A. Blecua, Madrid, Clásicos Castellanos, p. 348, vv. 73-96.

⁵⁴ Blecua, *op. cit.*, pp. 403-434.

⁵⁵ Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed. de Jean-Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1972, pp. 150-151.

prosa tampoco es posible hoy concederle a él la primacía⁵⁶. Por lo que se refiere a la puesta en escena nada menciona Rojas, salvo el baile final del bobo y la utilización de una guitarra destemplada; aspecto éste último que guarda poca relación con los escasos documentos que poseemos sobre Rueda y en los que podemos apreciar que la música jugó un papel bastante más destacado que el que aquí se nos quiere hacer creer. Rojas sigue posteriormente su relación diciendo que los sucesores inmediatos de Lope de Rueda se dedicaron a componer farsas de pastores; más tarde se introducirían amores en las comedias, se harían obras de moros y cristianos y, finalmente, con Juan de la Cueva comenzarían a poblarse los escenarios con reyes, reinas y figuras graves. Este panorama, que Rojas nos pinta como un proceso que se desarrolla gradualmente, podría también aplicarse íntegramente a la generación de Rueda. Si exceptuamos los dramas de moros y cristianos, todo lo demás está ya en el denominado grupo italianista: historias de amor, figuras graves (*Filomena, Duquesa de la Rosa*) o ficciones pastoriles.

No menos responsable que los anteriores fue Cervantes en lo que toca a la elaboración de esta desoladora imagen del teatro de Rueda. En su prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* el autor del *Quijote*, que asegura haber presenciado en su juventud alguna representación del gran Lope de Rueda⁵⁷, recuerda a éste como un autor especializado en poesía pastoril, género en el que "ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja". Y otro tanto repetirá en *Los baños de Argel*, donde, además, citará un fragmento de un desconocido coloquio en verso del sevillano⁵⁸. Pero no sólo Lope de Rueda representaba exclusivamente este tipo de obras, sino que, además, "en el tiempo de este célebre español" las "comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora", a los que se añadían algunos entremeses "ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatros figuras y otras muchas hacía el tal Lope". El teatro se componía por entonces de cuatro o cinco tablas, y estaba adornado por una manta vieja, tras la cual "estaban los músicos, cantando sin guitarra". El vestuario se cifraba en "cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos". Ciertamente, los recuerdos cervantinos tienen poco que ver con lo que conocemos hoy sobre Lope de Rueda. ¿Ignoró deliberadamente Cervantes toda la producción no pastoril de Rueda? Blecua⁵⁹ así lo cree; y también Carroll B. Johnson, quien ve en esta utilización de la figura de Rueda una voluntad por parte de Cervantes de defender la comedia antigua frente a la nueva comedia encarnada por Lope de Vega⁶⁰.

No menos interesada fue la visión propuesta por éste último. Para Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, el cómico sevillano supo guardar el arte, esto es, escribió

⁵⁶ Menéndez y Pelayo, fundándose en el prólogo de *Las tres Comedias* de Timoneda, ya cuestionó este mérito para Rueda (vid. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, 2ª ed., Madrid, C.S.I.C., 1961, vol. III, pp. 445-446).

⁵⁷ También Rufo presumirá de haber visto actuar a Lope de Rueda. Por edad pudieron haberlo hecho, pues ambos eran adolescentes en aquel período. Aunque bien podría tratarse de sendos faroles; al fin y al cabo, nadie iba a discutirles la veracidad de tales afirmaciones.

⁵⁸ Este coloquio, que puede ser el que figura en el inventario de la librería de Timoneda junto a los dos de Vergara, ha sido relacionado con el titulado *Gila*, citado por Lope de Vega en el prólogo a la *Justa poética* en honor de San Isidro (vid. Blecua, *op. cit.*, p. 425, n. 44).

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Carroll B. Johnson, *El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes*, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, 1981, pp. 95-102. Esta ponencia fue publicada también en *Cuadernos de Filología. Literaturas. Análisis*, III, nº 1-2, 1981, pp. 247-59.

comedias puras cuyas acciones ocurren entre gentes de condición humilde⁶¹. Y en otro lugar (prólogo a *Virtud, pobreza y mujer*) insistirá sobre el particular: "En España no se guarda el arte, no ya por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, que apenas ha ochenta años que pasaron, le guardaban, sino por seguir el estilo mal introducido de los que le sucedieron". Pero, como indica Blecua⁶², sólo contando con grandes dosis de amor por la literatura nacional y una total ceguera crítica se puede afirmar que Lope de Rueda (o cualquier otro dramaturgo coetáneo, añadiríamos nosotros) respetó "el arte".

Recuerdos vagos, manipulaciones capciosas, intereses particulares...; parece evidente que estos testigos nos sirven de bien poco a la hora de intentar averiguar cómo fue el teatro de la generación de Lope de Rueda. Tendremos que basarnos en la exigua documentación disponible y en la no menos exigua producción textual que se conserva. Ése fue precisamente el camino emprendido por Shergold para refutar todos estos testimonios⁶³. Basta leer las obras de Rueda para comprobar que en varias de ellas es necesario escénicamente un plano superior, así como la presencia de ventanas y puertas practicables. Pero esto no sucede únicamente en Rueda; ya Shoemaker, en un artículo que ha pasado casi desapercibido⁶⁴, había advertido que "from the *Égloga de Plácida y Vitoriano* of Juan del Encina to the performances of Cueva y Virués there is long line of plays that require an elevated window as a fundamental feature of their stage setting". Y entre ellas están varias comedias de Timoneda (*Aurelia, Rosalina, Amphitrión, Los Menenos, Carmelia*), la *Comedia de Sepúlveda, La Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, así como las comedias italianistas de Rueda⁶⁵. Todo ello es indicativo de que el espacio escénico que estas piezas requerían para su representación distaba bastante de lo que los escritores del Barroco «recordaban».

Y otro tanto podríamos decir del vestuario. Si los "pellicos" y "cayados" pueden valer para los coloquios, es impensable que esos elementos se utilicen en las comedias. Personajes extraordinarios como Medea, Neptuno y Mulien Bucar (*Armélina*), o el Júpiter de *Amphitrión*, exigen un vestuario específico. Como también lo exigen los nobles de *La Duquesa de la Rosa* o los reyes de la *Filomena*. Pero es que lo mismo podemos asegurar del resto de los personajes⁶⁶, tanto de los "serios" como de los "cómicos", que no se reducen al bobo, el rufián, la negra y el vizcaíno⁶⁷, sino que incluyen también a la gitana, el lacayo, el portugués enamorado o el

⁶¹Vid. Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.

⁶²Blecua, *op. cit.*, p. 431.

⁶³Shergold, *op. cit.*, pp. 162-167.

⁶⁴William H. Shoemaker, *Windows on the Spanish stage in the sixteenth century*, en *Hispanic Review*, 1934, vol. 2, pp. 303-18.

⁶⁵Este empleo de un doble plano vertical-horizontal ha sido desarrollado con amplitud recientemente por Teresa Ferrer, aunque no hace especial hincapié en los textos de los autores-actores. (Vid. Teresa Ferrer Valls, *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Tesis Doctoral, Universitat de València, 1987).

⁶⁶Las viñetas que aparecen en la portadilla de cada una de las obras de la *Turiana* son suficientemente ilustrativas del vestuario requerido por cada personaje. El análisis de los textos nos permite establecer una correspondencia entre el traje escénico y el sugerido por los grabados.

⁶⁷Este tipo no figura en ninguno de los textos que conservamos de Rueda. No obstante, no fue infrecuente en el teatro de la época. Hendrix ha anotado algunas de sus apariciones (vid. William S. Hendrix, *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University, 1925). A ellas podemos sumar la del Perucho de la comedia *Rosabella* de Martín de Santander, una pieza de 1550 que se conserva en la Biblioteca de Módena y sobre la que actualmente está trabajando el profesor J.L. Canet del Departamento de Filología Española de la Universitat de València.

nigromante. Y no olvidemos los disfraces, los cambios y confusiones de personalidad motivados por el empleo de trajes propios del otro sexo (*Los Engañados, Medora, Carmelia*).

Todo esto, sumado al número de actores necesarios para poder poner en escena una de estas obras, que suele oscilar entre los seis y diez, nos confirma que la práctica escénica populista no fue en absoluto «simple». No lo fue, por ejemplo, en la relación espectáculo-público. Juan Oleza⁶⁸ ha apuntado la posibilidad de que Lope de Rueda elaborase parte de su repertorio (concretamente, los coloquios pastoriles) pensando en los salones cortesanos; aunque el mismo Oleza matiza su sugerimiento: esos textos pasarían luego a la calle, siendo readaptados "por medio del mecanismo de la incrustación de pasos", lo que explicaría la fama póstuma de Rueda como autor de piezas pastoriles. Es posible que fuera así; en cualquier caso, los datos que poseemos son lo suficientemente ambiguos como para no permitírnos elaborar una estricta correspondencia entre el tipo de público y la obra adecuada para él. A Hernando de Córdoba lo vemos representando una farsa para el conde de Ureña, futuro duque de Osuna. Lo mismo sucede con Pedro de Montiel respecto al duque de Medinaceli. Rueda es celebrado por un cortesano como Luis Milán en tanto que autor de farsas⁶⁹. Pero es que, además, al batihoja lo sorprendemos representando una "gustosa comedia" en la catedral de Segovia o un auto de la Sagrada Escritura, "con muy regocijados y sentidos entremeses", delante del mismísimo Felipe II y de la flor y nata de la aristocracia española de la época⁷⁰.

No menos compleja es la tradición textual de la que parten estos actores-autores. Desde Menéndez y Pelayo hasta Othón Arróniz la crítica ha puesto especial énfasis en remarcar la influencia italiana en los orígenes del teatro español. Influencia que, por lo demás, es obvia, tanto en el teatro como en la poesía o en la narrativa del XVI. Pero con frecuencia se ha omitido un aspecto básico: la propia tradición española en el nacimiento de la comedia. Oleza ha subrayado esto:

*A partir de la práctica escénica del teatro religioso, y de la tradición textual derivada de Torres Naharro, esto es, a partir de un teatro que nada tiene de popular en sus orígenes, se conforma un conglomerado de temas, esquemas conflictivos, personajes y situaciones-tipo, de gran aceptación popular, al que habían de permanecer fieles los actores-autores españoles (pruebas las hay abundantes, pero basta la constatación de la utilización por Lope de Rueda y Timoneda de personajes, situaciones y conflictos del teatro religioso y de la tradición de Torres Naharro), y desde el que adoptarían, y por tanto transformarían, la propuesta teatral de las compañías italianas.*⁷¹

El impulso de estas compañías operaría, según este investigador, sobre un movimiento en marcha que se había ido generando desde la tradición de la lectura de *La Celestina* y *La Propalladia* y, sobre todo, gracias a la progresiva laicización del teatro religioso. Este último punto será, a nuestro modo de ver, determinante. El drama religioso, con sus tramas basadas en vidas de santos o en historias del Antiguo o el Nuevo Testamento, con sus episodios cómicos entremezclados con una acción seria, con sus personajes-tipo perfectamente establecidos, será la escuela en la que se formarán nuestros actores-autores. No es un fenómeno particular, ocurre en buena parte de Europa,

⁶⁸ Juan Oleza, *La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores, en Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.

⁶⁹ Milán, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁰ Vid. Shergold, *op. cit.*, p. 154.

⁷¹ Oleza, *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca* ..., pp. 28-29.

como ha demostrado Rainer Hess⁷²; pero en cada país lo hace de una manera distinta: el *bobo* o *fol*, un tipo burlesco básico en la comedia religiosa hispánica o francesa, no se da en la italiana ni en la provenzal. De todas maneras el pastor bobo no es el único tipo cómico del que se nutre el teatro religioso español: en él también encontramos a la negra, a la gitana, al portugués enamorado, al soldado fanfarrón, etc. Hasta qué punto todos estos personajes nacen en el seno de esta práctica teatral o fueron incorporados a ella, imitándolos del teatro cortesano, es algo difícil de precisar. El *pastor bobo* nos lo encontramos en Diego Sánchez de Badajoz, pero también en muchas obras profanas de Juan del Enzina, Lucas Fernández, Torres Naharro o Gil Vicente⁷³. También aparece en Sánchez de Badajoz el *negro* con su jerga característica, pero antes lo descubrimos en Gil Vicente⁷⁴. Y qué decir del *portugués*, un personaje que supuestamente nace con la *Tinellaria* (1516) de Torres Naharro⁷⁵, que se desarrolla con Gil Vicente, y al que luego tropezaremos en multitud de piezas profanas y religiosas, cortesanas y populistas. O de la gitana adivinadora (Gil Vicente). O de... Hablamos, claro, de personajes-tipo, supuestamente populares; si de ellos pasamos a los mitológicos (Rueda saca a Neptuno en *Armelina*, Alonso de la Vega a Paris y Narciso en *Seraphina*), a los alegóricos (como ha destacado Menéndez y Pelayo⁷⁶, mucho antes de Cervantes ya Alonso de la Vega había empleado en la *Duquesa de la Rosa* figuras como el Consuelo, la Verdad o el Remedio) o a los más raros e infrecuentes, como los caballeros salvajes (en la *Paliana* de Timoneda o en la *Seraphina* de Alonso de la Vega), la huella del teatro cortesano, y particularmente la de Gil Vicente, se hace más ostensible. Huella que no ha pasado inadvertida a algunos investigadores; así, Menéndez y Pelayo comparará el recurso a los cantos y poemas tradicionales de la *Duquesa de la Rosa* con los procedimientos de Gil Vicente⁷⁷; por su parte, Teresa Ferrer ha apuntado recientemente:

*Sólo un estudio en profundidad podía ser válido para establecer puntos de contacto temáticos entre algunas obras de Gil Vicente y Timoneda, pero nos da la sensación que Timoneda debió conocer algunas de las obras de aquél. En la Comedia de Rubena como en la Paliana aparece una parturienta, el destino de cuyo hijo se verá determinado por la intervención de una hechicera en la Rubena, de un nigromante en la Paliana.*⁷⁸

Pero no sólo Gil Vicente. Esta misma investigadora ha subrayado las semejanzas entre el espacio escénico de la mayor parte de las obras de la *Turiana* y el que se vislumbra en Juan del Enzina (*Plácida y Vitoriano*), Gil Vicente (*O velho da horta, Amadís*) o Torres Naharro (*Jacinta*,

⁷² Rainer Hess, *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana (siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1976.

⁷³ Vid. John Brotherton, *The "pastor-bobo" in the Spanish theatre before the time of Lope de Vega*, London, Tamesis Books, 1975.

⁷⁴ Vid. Paul Teyssier, *Gil Vicente- O autor e a obra*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985. Y especialmente Frida Weber de Kurlat, *Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI*, en *Romance Philology*, 1963, pp. 380-91. Digamos de pasada que en la comedia *Rosabella* (1550) de Martín de Santander, de la que hemos hablado en nota 67, también aparece un negro en funciones de criado.

⁷⁵ Frida Weber de Kurlat, *Acerca del portuguesismo de Diego Sánchez de Badajoz. (Portugueses en farsas españolas del siglo XVI)*, en *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 785-800.

⁷⁶ M. Menéndez y Pelayo, *Prólogo* a Alonso de la Vega, *Tres Comedias*, Dresden, 1905, p. XXVIII. Este texto ha sido reproducido en M. Menéndez y Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, C.S.I.C., 1941, vol. II, pp. 379-402.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Ferrer Valls, *op. cit.*, vol. I, p. 245, n. 157.

Aquilana); en todas estas piezas se configura un espacio híbrido que conjuga un marco urbano (algún tipo de edificio con puertas y ventanas practicables) con otro bucólico (huerto o jardín)⁷⁹.

Y si de la escenografía pasamos a considerar otros elementos textuales, como la comicidad, no deberá causarnos extrañeza a estas alturas el comprobar que los mismos recursos cómicos (la genealogía burlesca, el miedo, el hambre, el echarse pullas, etc.) son utilizados por los autores cortesanos (Juan del Enzina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro y sus epígonos), por Sánchez de Badajoz y los anónimos autores del *Códice de Autos Viejos*, y por el grupo italianista⁸⁰.

Ante tal cúmulo de coincidencias podría resultar tentador trazar una hipótesis que interrelacionara todos estos autores. Cabría imaginar que las experiencias dramáticas, tanto profanas como religiosas, salmantinas (Juan del Enzina, Lucas Fernández), junto con las portuguesas (Gil Vicente) y las romano-extremeñas (Torres Naharro), confluyeron en Badajoz (Diego Sánchez), para de ahí pasar a Sevilla de la mano de Juan de Figueroa⁸¹, el presbítero, sobrino y editor de Diego Sánchez, al que hemos visto participando en el Corpus sevillano y ejerciendo de empresario de Lope de Rueda. Finalmente, todo ello desembocaría en las costas valencianas, donde el buen hacer editorial de Timoneda le otorgaría el espaldarazo definitivo.

Demasiado fácil. El proceso debió ser mucho más sutil, bastante más intrincado, menos uniforme. Quizá deberíamos recordar el origen social de estos actores-autores: menestrales, algún clérigo. Ninguno pertenece a los círculos aristocráticos, ni siquiera a los universitarios. Sabemos que su formación teatral se producirá en el ámbito del teatro religioso, pero también que su arte será exhibido ante las más altas instancias y estamentos. Lógicamente su comportamiento artístico tuvo que ser similar al que Timoneda explicitará en otros géneros literarios. Pongamos por caso la poesía: a lo largo de su vida Timoneda no cesará de imitar, copiar y glosar a los poetas cortesanos, tanto a los italianistas (Boscán, Garcilaso...) como a los de cancionero (Fernández de Heredia), mezclando todo ello con otros poemas de corte tradicional (romances, por ejemplo). Lo mismo vale para la narrativa, donde las fuentes italianas (Boccaccio) se entretajan con otras clásicas (Valerio Máximo), humanistas (Erasmus) y españolas (Guevara), en una especie de batiburrillo que, no obstante, resulta perfectamente coherente. Y si eso pasaba con la poesía o la narrativa, otro tanto sucedía con el teatro. Los actores-autores, partiendo de unos gustos estéticos y de unos hábitos escénicos propios, debieron imitar el teatro cortesano a su alcance. Transformándolo, claro está; dotándolo de una nueva teatralidad. Las pocas piezas que conservamos del período nos llevan por diferentes senderos. La *Aurelia* de Timoneda, con su división en cinco jornadas y su desfile de personajes de variada nacionalidad, nos lleva a Torres Naharro; la *Seraphina* de Alonso de la Vega, con sus personajes mitológicos y la muerte de los amantes, nos conduce al Juan del Enzina de *Plácida y Vitoriano*; la *Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, con su acción novelesca, dirige nuestras miras hacia Gil Vicente; y qué decir de los coloquios de Rueda, o de las "cuestiones de amor" que prologan cada una de *Las tres Comedias* de Timoneda o la *Duquesa de la Rosa* de Alonso de la Vega, a las que habría que sumar el *Coloquio llamado prendas de amor* o la *Comedia llamada Discordia y cuestión de amor*, atribuidas durante mucho tiempo a Lope de Rueda, obras perfectamente encuadrables en una tradición cortesana. Y restan las comedias italianistas, imitadas de la comedia erudita italiana, o las plautinas, que nos guían hacia el mundo universitario. Lo cual

⁷⁹ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁰ *Vid.* Hendrix, *op. cit.*. A los "comic devices" propuestos por Hendrix deberíamos añadir el del «conjuro», muy empleado por los autores populistas (*Filomena, Armelina, Seraphina*), que, tal vez, debieron tomarlo de Gil Vicente.

⁸¹ Sobre este clérigo-actor *vid.* Sentaurens, *op. cit.*, pp. 165-167.

no significa que la imitación de los modelos se produjera de manera automática y directa, ni mucho menos. Los transvases entre géneros, por ejemplo, son normales: en el teatro de Timoneda encontramos fragmentos de fray Antonio de Guevara y hasta un cuento de Boccaccio; las historias de la *Duquesa de la Rosa* o de la *Filomena* las hallamos también en forma de romance en el propio Timoneda; como hallamos la *Tolomea*, la citada *Duquesa de la Rosa* o la *Eufemia*, transvestidas en "patrañas". Por no hablar de los personajes-tipo, como el portugués enamorado o el vizcaíno, que pueblan la narrativa timonediana tanto o más que el teatro.

5. La invención de un nuevo teatro

Creo que a la vista de los datos expuestos hasta aquí podemos intentar trazar un cuadro que resuma nuestro criterio sobre la práctica escénica populista. Esta práctica comienza a forjarse en la primera mitad del siglo XVI en el seno del teatro religioso. Esta será la escuela de aprendizaje para nuestros primeros actores-autores. Sus artífices serán en un principio preferentemente artesanos vinculados a algunos de los gremios que tenían a su cargo las representaciones del Corpus, que poco a poco irán profesionalizándose. Dichas representaciones paulatinamente generarán un nuevo público, ya no específicamente cortesano, y determinarán la progresiva laicización del drama religioso. Cuando estos primitivos comediantes se lancen a componer sus obras profanas lógicamente tenderán a seguir los modelos a su alcance. Dada su procedencia social (insistimos: pertenecen a las clases subalternas), es normal que dirijan sus miras hacia aquellos lugares donde el teatro secular tiene ya un cierto arraigo y un prestigio consolidado: el mundo aristocrático, pero también el universitario. Es de allí de donde, sin duda, tomaron los argumentos para sus farsas y comedias. Sea de manera directa, sea por mediaciones⁸², lo cierto es que los actores-autores transformaron radicalmente ese material y lo convirtieron en un nuevo producto. Lo suyo no fue una simple imitación, sino un cambio fundamental, una nueva manera de entender el teatro. Al operar sobre los elementos dramáticos cultos no lo hacían desde la nada; partían de una tradición propia: la de los juglares medievales, posiblemente, y, sobre todo, la del teatro religioso. Es en el interior de éste último donde los actores-autores aprenderán a conjugar lo grave con lo risueño, lo serio con lo banal, el *prodesse* con el *delectare*. No eran ciertamente dramaturgos expertos ni poseían una cultura elevada; antes que nada eran actores y perseguían su propio lucimiento. En sus obras las figuras cómicas tienen un papel preponderante, y es natural que sea así, pues como podemos comprobar por el caso de Lope de Rueda, los actores-autores debían reservar estos papeles para sí. Arróniz ha señalado este predominio de lo cómico: da igual que lo que se propongan representar sea una comedia erudita que una farsa, una tragedia que un coloquio pastoril o un drama religioso, nuestros comediantes siempre se las ingeniarán para introducir allí la comicidad, aun a riesgo de restarle coherencia a la trama. Ahora bien, la interpretación que Arróniz hace de esta circunstancia no parece segura. Para este investigador la intromisión de lo cómico en los temas serios, que a veces puede llegar a extremos exagerados, como en la *Seraphina* de Alonso de la Vega, obedece a una voluntad crítica por parte de los autores: "Si al principio parece sólo una invasión y aun una polución de las viejas corrientes, pues las desnaturaliza y enturbia, bien pronto muestra su identidad y ambición: rivalizar con las estructuras dramáticas clásicas, insuflar en ellas la risa y levantarlas a lo jocoso. En una palabra, no tomar en serio los graves problemas que la le-

⁸² Para el caso de la posible influencia de Torres Naharro sobre la práctica escénica populista Oleza se inclina más hacia una tradición textual que no hacia un conocimiento teatral directo, fruto de escenificaciones (vid. Oleza, *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca...*).

yenda, el humanismo, Séneca y el Renacimiento entero habían propuesto"⁸³. Habría que matizar esta aseveración. ¿No tomar en serio? ¡Claro que se lo tomaban en serio! Que en la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor o en la *Tragicomedia llamada Filomena* de Timoneda los momentos más intensos y dramáticos sean interrumpidos por las bufonadas del bobo o del simple no significa exactamente que el autor se esté burlando de la trágica situación descrita. Tanto en una como en otra obra hay una clara voluntad moralizante; lo que pretenden sus autores es dar ejemplo. La dedicatoria final de Juan Pastor es bien elocuente al respecto:

A LAS MUGERES:
 ¡O mugeres, gran loor
 deueys todas juntas dar,
 a quien tan rica labor
 a luz os quiso sacar!
 Donde cierto, sin mas ver,
 poniendo firme el cuydado,
 podeys sacar y coger
 mill muestras deste dechado. ⁸⁴

Como también lo es el introito de Timoneda en su tragicomedia:

*Portanto auisoles yo
 den enmienda
 en ponelles freno y rienda
 alas que no son casadas,
 que por yr desenfrenadas
 pierden la más alta prenda;
 esto cada qual lo entienda
 que yo digo,
 que de pariente ni amigo
 sus hijas no han de fiar,
 mas contino las guardar
 baxo su amparo y abrigo:
 señores si estays conmigo
 oyreys
 en la obra que vereys
 que ala linda Filomena
 por fiarse y ser tan buena,
 sucedio loque vereys.*

Es evidente que se lo tomaban en serio; lo que ocurre es que al tratar dramáticamente estos temas sus autores lo hacían del modo que sabían, reconduciendo estos personajes de la mitología o de la leyenda "al plano más simple y corriente de la vida, tal como su público la entendía e interpretaba"⁸⁵, suprimiendo las efusiones líricas y las citas cultas, y dando el máximo relieve, por el contrario, a la parte cómica. Esto es algo que generalmente no ha sido apreciado por la crítica. Menéndez y Pelayo dirá de Alonso de la Vega que "su tosquedad y desaliño es tal, que revela una pluma enteramente ileterata, sin que por eso deba calificarse de escritor popular, ni mucho menos

⁸³ Arróniz, *op. cit.*, pp. 289-90.

⁸⁴ Esta obra ha sido publicada por Adolfo Bonilla y San Martín, junto con otras cuatro, en *Revue Hispanique*, XXVII, 1912.

⁸⁵ Rinaldo Froidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, 2ª ed., Salamanca, Anaya, 1973, p. 78.

de inventor dramático"⁸⁶. Y un juicio semejante le merece a Bonilla y San Martín el autor de la *Farsa de Lucrecia*: "debió de ser hombre de muy mediana cultura, y no muy favorecido por las Musas. No otra cosa demuestra la lectura de la *Farsa de Lucrecia*, donde no se destacan, ni la versificación, ni los incidentes, ni la trama principal, por ninguna cualidad brillante. El *bobo* es verdaderamente inaguantable; y la ocurrencia de hacer acompañar a Tarquino, como si fuese cualquier *pirulero*, por un negrito, no abona el ingenio de Juan Pastor"⁸⁷. Realmente, si uno mira el panorama desde una vertiente puramente literaria no hay duda de que estos eruditos tienen razón; pero si nuestra mirada se hace más teatral, y atenta a la época y las circunstancias, tales opiniones no pueden ser compartidas. Situando el fenómeno en su contexto la cosa cambia. Alonso de la Vega, y Lope de Rueda, y tantos otros actores-autores de origen humilde, estaban revolucionando el teatro contemporáneo. Y no tanto por los temas que trataban, cuya procedencia culta (autores clásicos, novelas y comedia erudita italianas, teatro pastoril cortesano, etc.) es bien obvia, sino por el modo de exponerlos. No, no son los temas, sobradamente conocidos para ellos, los que hacen que hasta los más altos nobles del Estado se interesen por este nuevo teatro y contraten a tales comediantes para ocupar sus ocios. La novedad consiste en la manera de exhibirlos, en su tratamiento escénico.

En el modo de hacer del teatro populista, como ha señalado Oleza⁸⁸, primará por encima de todo lo espectacular sobre lo específicamente literario. Si algo caracteriza el teatro de estos comediantes es su inorganicidad textual. En sus obras importa menos la débil intriga que las escenas cómicas incrustadas (los pasos); lo catalítico predomina sobre lo funcional:

*...cada cuadro o escena se limita a establecer rápidamente (cuando lo hace) su conexión con el conjunto de la intriga, para pasar de inmediato a lo verdaderamente importante: la apropiación de la escena por un personaje cómico que se convierte en su centro y la transforma en espectáculo divertido, donde lo de menos es su utilidad para el desarrollo de la acción; el inventario cerrado de recursos cómicos utilizables en cualquier momento: los catálogos de insultos, la lengua de trapo de la negra, el vizcaíno, el portugués enamorado, el chisporroteo surrealista de las bravatas del fanfarrón, las palizas... y en esos recursos lo que importa no es el elemento textual, sino la entonación, la mímica, el movimiento que el actor es capaz de desplegar a partir, y sólo a partir, de ellos. Se trata, indudablemente, de la lección aprendida de la «commedia dell'arte», cuyo principio básico se reproduce aquí: un inventario de personajes, de situaciones y de intrigas perfectamente tipificados, sobre un escenario desnudo y en las condiciones de la más absoluta indeterminación temporal, se combinan aleatoriamente para producir un espectáculo, nuevo hasta cierto punto en cada representación, pero el mismo tras todas las representaciones. El actor y el público son las justificaciones últimas de esa teatralidad, no el texto. Los actores-autores, fuertemente impregnados de la materia teatral tradicional, no imitaron los productos de la «commedia dell'arte», sino sus mecanismos esenciales, adaptándolos a la tradición hispánica. Incluso cuando se plantaron ante la comedia erudita (volvemos a excluir a Sepúlveda y al segundo Timoneda) lo hicieron desde el mismo planteamiento, y desarticulaban la lógica construcción de ésta, la poderosa estructura de la intriga, redujeron pasajes no directamente espectaculares, eliminaron los fragmentos más literarios, introdujeron personajes tradicionales, etc. En una palabra, las «descendieron» al nivel de práctica escénica populista de la que eran, indiscutiblemente, maestros.*⁸⁹

Básicamente la descripción de Oleza es exacta. Sin embargo, quizá fuera prudente matizar algunas observaciones. La primera es que, aun siendo débil la estructura de las obras de estos

⁸⁶ Menéndez y Pelayo, *Prólogo* a Alonso de la Vega, p. VIII.

⁸⁷ Adolfo Bonilla y San Martín, *Cinco obras dramáticas*, en *Revue Hispanique*, XXVII, 1912, p. 395.

⁸⁸ Oleza, *Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca* ...

⁸⁹ Oleza, *op. cit.*, p. 33.

actores-autores, ésta está mucho mejor hilvanada que en muchas piezas de Gil Vicente, Juan del Enzina o Lucas Fernández; si no en las farsas, sí en las comedias de corte italianista. La segunda, que por razones cronológicas difícilmente estos actores-autores pudieron tener "una técnica y una experiencia de actor aprendidas en la «*commedia all'improvvisa*»", ni tampoco "imitar" los mecanismos esenciales de la «*commedia dell'arte*». Esto pudiera ser válido para sus sucesores: los Velázquez, Saldaña, Cisneros, etc., que tuvieron que competir con Ganasa y los suyos; cosa que, de todos modos, nunca sabremos pues tales comediantes no tuvieron la fortuna de contar con un Timoneda que salvara sus obras. La opinión de Oleza, claro está, se sustenta en la creencia de que las compañías profesionales italianas están recorriendo España desde 1538, fecha que tradicionalmente se adjudicaba a la presencia de Il Mutio en Sevilla. Pero si descartamos esta datación, para nosotros obviamente anacrónica, no encontramos hoy por hoy otra referencia a la llegada de los cómicos profesionales italianos antes de Ganasa; y esto sucederá varios años después de la muerte de Lope de Rueda y Alonso de la Vega. Todo lo cual no excluye el paso por nuestra península de representantes italianos, pero no se trata necesariamente de cómicos de la «*commedia dell'arte*». La verdad es que, dado el influjo que tendría posteriormente este tipo de teatro, se tiende a anticipar su misma existencia, siendo así que las primeras compañías profesionales surgen en Italia a mediados de los años 1540 y que los datos sobre sus primeras salidas al extranjero sólo son seguros a partir de finales de 1560 o principios de 1570⁹⁰. No necesitaron nuestros actores-autores imitar los mecanismos de la «*commedia all'improvvisa*» que, al fin y al cabo, no es sino una estilización paródica de la comedia erudita. Si algún paralelismo existe entre la técnica teatral de nuestros representantes y el *modus operandi* del teatro italiano contemporáneo no es con la «*commedia dell'arte*», sino con su más inmediato precedente: la «*commedia villanesca*». Es justamente con estos comediantes vinculados a la ciudad de Venecia, y particularmente con Angelo Beolco, "Ruzante", con los que podemos relacionar a los actores-autores españoles de una manera más directa. En la primera obra de este dramaturgo, *La Pastoral*, podemos ver ciertos aspectos que serían parangonables con la actitud teatral de nuestros actores-autores. En esta pieza Beolco contrapone a un mundo pastoril, proveniente de una tradición culta fijada por Sannazaro, otro de carácter rústico, sin conseguir integrarlos del todo; las formas cómicas se inmiscuyen, con cualquier pretexto, en un tema elevado y que nada tiene de burlesco en su origen ni en su desarrollo. En este sentido su forma de hacer teatro difiere de la habitual en la comedia erudita:

En el siglo XVI, en lo que respecta a la comedia, la escena era la sede de un placentero «divertimento», cuyas leyes eran respetadas –incluso cuando se negaban verbalmente– por el autor. El personaje de la comedia del siglo XVI está ciertamente vinculado a la observación de la vida ciudadana, de sus estratos burgueses e inferiores. Pero esta vitalidad «contemporánea» sufre una traslación teatral, se filtra a través de esquemas culturales, fijados por la comedia latina y por la novellística vulgar. Estos esquemas determinan la invención y el desarrollo de la «fábula», de la «tipología» y del lenguaje de los personajes. El mundo de la comedia obedece a una lógica peculiar, a unas reglas de juego preestablecido: «Un amante infeliz, un doctor poco inteligente, un fraile de mala vida, un bobo y un parásito con malicia, serán, este día, vuestro entretenimiento» advierte, por ejemplo, el Prólogo de La Mandragola. El público conoce la fábula, los personajes, y participa en el espectáculo, regocijándose en las variaciones de un tema, en la novedad de los gestos y de los versos,

⁹⁰ Un ejemplo de esta «hinchazón» de la importancia de la «*commedia dell'arte*» nos lo da el trabajo de Uribe, para quien la simple mención de un actor italiano en Francia, en Inglaterra, en Alemania o en España, forzosamente ha de ser de la «*commedia dell'arte*» (vid. M^a de la Luz Uribe, *La comedia del arte*, 2^a ed., Barcelona, Destino, 1983).

*en el interior de un mecanismo cómico conocido; y el autor ve a los personajes con los ojos del público, dibuja sus movimientos sobre la escena, conocedor de su cualidad de «personaje».*⁹¹

Las reglas del juego de la comedia erudita están bien claras; es un teatro convencional y con unas normas archicodificadas. Pero Angelo Beolco, que no lo olvidemos era también autor-actor (hasta el punto de que la posterioridad lo conocerá más por el nombre de su personaje, Ruzante, que por el suyo propio) no acepta fácilmente la convención; en su caso "el actor se destaca del texto, que, no obstante, lo constriñe y lo delimita, mediante el gusto por la burla, que anticipa la técnica de los cómicos dell'Arte"⁹². Pero no es sólo la técnica de Beolco la que nos permite trazar un paralelismo con nuestros comediantes, también podemos hallar parentescos en el dibujo de los personajes: así, en Ruzante, con su hambre canina, su holgazanería, su torpeza, sus confusiones léxicas y su lenguaje peculiar, es fácil reconocer una identidad con el «simple» del teatro español; y otro tanto sucede con Mastro Francesco⁹³, un médico bribón y pedante, que se vanagloria de sus supuestos conocimientos y que alardea de saber latín, y en el que podemos apreciar un antecedente de los médicos de Timoneda (*Los Menenos, Carmelia*).

El primer teatro de Beolco, pues, se sitúa en un punto equidistante entre las formas áulicas y las populares. Mario Baratto⁹⁴ ha subrayado esto al notar que en una fiesta veneciana celebrada durante los carnavales de 1526 coincidieron en una misma velada tres comediantes: Ruzante, que representó una «commedia villanesca»; Cimador, hijo del conocido bufón Zuan Polo; y Cherea, el introductor en Venecia de las églogas pastoriles⁹⁵. La originalidad de Beolco consistiría en tomar unos personajes y unas situaciones cómicas, propios de las farsas populares o, en todo caso, de los intermedios de las obras serias, y convertirlos en el centro de atención del espectáculo. De todos modos, hay que resaltar que Ruzante, a partir de 1530 y tras su paso por Ferrara, evolucionará en su dramaturgia, aproximándose a la «commedia regolare»; de hecho, sus últimas piezas entran de lleno en esta corriente (la *Piovana* es una refundición del *Rudens* plautino, con ciertas contaminaciones de otras obras clásicas; y la *Vaccaria* lo es de la *Asinaria*, también con contaminaciones). De cualquier modo, Beolco nunca se plegó del todo al modelo de la comedia erudita y supo dar siempre su nota personal, como podemos comprobar en su última comedia, la *Anconitana* :

⁹¹ Baratto, *op. cit.*, p. 65.

⁹² *Ibid.*, p. 32.

⁹³ Sobre este personaje en concreto y sobre la relación entre latín y medicina *vid.* Baratto, *op. cit.*, pp. 273-74, n. 33.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ Es cierto que este actor fue el introductor de la égloga pastoril en el ámbito véneto a principios del siglo XVI, pero no fue éste el único tipo teatro que practicó. Tras su estancia en Roma, donde permaneció varios años, lo vemos desde su regreso a Venecia en 1522 representando también tragedias y comedias de sus contemporáneos con las que alcanzará éxitos notables de público (concretamente pondrá en escena *La Mandragola* de Maquiavelo y *La Calandra* de Bibbiena, con intermedios a cargo de Zuan Polo y otros bufones). Por otra parte, Cherea, cuyo nombre artístico deriva de un personaje del *Eunuchus* terenciano (en realidad se llamaba Francesco de' Nobili y era escribano de profesión) se hizo famoso también por representar a los clásicos en lengua vulgar y ante espectadores de muy diversa procedencia. A este respecto es curioso comprobar cómo el cronista Sanudo elogia sin reservas la representación que hace Cherea de los *Menaechmi* ante un público nobiliario («bellissima») y, sin embargo, usa palabras muy secas ("una di Plauto di do fratelli, non molto bella") para describir la realizada en 1526, promovida por ciudadanos no nobles, en un lugar pequeño y con entrada de pago (*vid.* Giorgio Padoan, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Nieri Pozza Editore, 1982, p. 83).

Sin embargo, en ésta, que es la más erudita y literaria de las comedias ruzantescas (hay préstamos puntuales de los Asolani, del Orlando furioso, ecos de la Calandria, citas de los estrambotes de Giustinian, etc.) hasta el punto de hacer uso de téseras bocachescas y petrarquescas y de rememorar respetuosamente a los imitadores del poeta de Arquà, la parte en toscano y la parte en dialecto están en realidad desligadas. Los personajes que se expresan en toscano no se distinguen de la muchedumbre de personajes análogos del teatro regolare del Quinientos: dotados de un lenguaje fluido, carecen de carácter y de alma. Y esto resalta todavía más por su proximidad a los personajes dialectales, extraordinariamente vívidos (Tomao y Ruzante; Bessa es poco más que una comparsa), a los cuales Beolco confía una escena tomada concretamente (como sucede con la Piovana respecto de la Cassaria) de los Suppositi ariostescos, superando con mucho en vis cómica al acreditado modelo. Micer Tomao y su criado Ruzante atrajeron fácilmente la atención de los contemporáneos, sobre todo de Calmo, y contribuyeron decisivamente a fijar los tipos del viejo veneciano y del siervo gracioso, preluendo en ciertos aspectos a Pantalone y Arlecchino. ⁹⁶

Como vemos, una vez más la crítica nos vuelve a situar a Beolco como un claro precedente de la «commedia dell'arte». Y no sólo eso, Padoan también nos habla de Ruzante como inspirador de Andrea Calmo. Y esto es importante señalarlo. Hacia los años 1540 surge en Italia una segunda generación de comediógrafos, sucesores de los Ariosto, Bibbiena, Maquiavelo, etc. Entre ellos no faltarán algunos, como Andrea Calmo, que bien podrían parangonarse con Lope de Rueda o Alonso de la Vega por su origen social y por su condición de actores-autores profesionales. En esta segunda etapa la comedia italiana relajará sus estructuras en busca de una mayor comicidad y de un mayor lucimiento de los actores, de tal modo que llegará a darse una intriga seria salpicada de episodios burlescos que poco o nada tienen que ver con el motivo principal. Lo cómico ya no estará tanto en la acción, como en la expresión⁹⁷. Pietro Aretino es un buen ejemplo de ello. En su caso, nos dice Baratto, "la censura de cuantos reprobaban la estructura desordenada de las comedias, el desorden de la trama y la debilidad de los caracteres, era impugnada por los que veían en todo ello el precio de una «reacción» polémica hacia el género, el brío del pasquinista, o un uso de las fuentes más libre, y tal vez la intrusión de temas populares en el teatro erudito"⁹⁸. En todo caso, lo cierto es que "la poderosa estructura de la intriga" de la comedia erudita, fijada por los primeros autores del género, se resquebraja notoriamente con las experiencias de Beolco y los autores de la segunda generación.

Llueve sobre mojado. Nuestros actores-autores, que como hemos dicho partían de un modelo de actuación similar al de Ruzante, cuando se decidan a imitar directamente a los italianos se fijarán precisamente en este segundo grupo de escritores: Giancarli, Cecchi, Parabosco, Calmo... La excepción la constituye Timoneda, que acude a Ariosto, y en el mejor de los casos el Lope de Rueda de *Los Engañados* (aunque el original de los *Intronati* ya es de los años 1530). No es de extrañar que en una obra como la *Comedia* de Sepúlveda, que sigue tan estrechamente su modelo italiano, la mitad de las escenas se inscriba en la parte seria de la trama y la otra mitad en la jocosa⁹⁹. De todos modos ninguno de nuestros comediantes imitará a los italianos al pie de la letra: todos ellos, incluso Sepúlveda, modifican los textos que les sirven como fuentes, suprimen los fragmentos más literarios, espafiolizan los caracteres, introducen personajes de raigambre hispánica y consiguen dotar a sus obras de una comicidad mucho más próxima al público al que en definitiva se dirigen. Pero sin olvidar nunca la intriga, y particularmente el enredo, que es la gran innovación

⁹⁶ Padoan, *op. cit.*, pp. 135-36. La traducción es mía.

⁹⁷ Vid. Alonso Asenjo, *op. cit.*, vol. I, pp. 128-143.

⁹⁸ Baratto, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁹ Vid. Alonso Asenjo, *op. cit.*, vol. I, pp. 304-311.

que nuestros actores-autores tomarán del teatro italiano y de Torres Naharro y sus epígonos. El mismo Oleza al preguntarse qué tipo de obras representaron estos actores-autores concluye:

*La deducción parece obvia: durante esos treinta y cinco años no pudieron representar más que textos como los conservados en la Turiana, primero, o como las comedias italianizantes de Lope de Rueda, después.*¹⁰⁰

¿Por qué este orden cronológico? Sencillamente porque las farsas de la *Turiana*¹⁰¹, salvo excepciones, son piezas carentes de influencia italiana y, consecuentemente, huérfanas de una intriga sólida. En estas obras el hilo de la acción es casi invisible; el enredo todavía no ha hecho acto de presencia. Los textos se hilvanan en torno a una intriga muy leve, a la que se añade toda una serie de escenas sueltas, los pasos, muchas veces perfectamente escindibles de la trama¹⁰². Algunos personajes son excesivamente tópicos; la mujer carece de cualquier protagonismo, mostrándose por lo general bastante pasiva. No obstante, en las mejores obras de la *Turiana* se advierte ya la influencia itálica, así como el interés del autor por los temas clásicos (la tragicomedia *Filomena*, basada en *Las Metamorfosis* de Ovidio). Ciertamente esto se producirá aquí de forma embrionaria, pues se trata de un primer acercamiento. Es por esa razón que en la portadilla de la *Floriana* el personaje del nigromante aparece adjetivado: "*Nigromante ytaliano*"¹⁰³; y es por esa razón también que al presentar la *Trapaçera* el introito señala que la obra es "en l'arte y manera/ hecha a modo de farsalia/ como se vsa en Ytalia/ y por toda su ribera"¹⁰⁴.

Ciertamente es lógico pensar que nuestros comediantes comenzarían representando farsas hispánicas, para interesarse después por las comedias italianas. Ahora bien, ¿cuándo, cómo y por qué surge este interés? Cronológicamente parece difícil poder dar una respuesta. Sin embargo, en lo que respecta a las motivaciones la cosa parece más clara. Las relaciones de España con Italia en esta época son intensísimas en todos los órdenes (político, militar, económico, cultural...). Tanto el Emperador como su hijo, gran cantidad de nobles y otras personalidades (funcionarios, mercaderes acomodados) viajaban a Italia y asistían personalmente a representaciones teatrales, como nos atestiguan los cronistas de uno y otro lado. Pero no sólo los españoles fueron a Italia, también se dio el proceso inverso. Anteriormente habíamos descartado la presencia en España de cómicos de la «*commedia dell'arte*» en este período, pero no de comediantes italianos. En efecto, sabemos que un

¹⁰⁰ Oleza, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰¹ Publicadas entre 1564 y 1565 estas obras, sin embargo, deben ser muy anteriores a esa fecha. Basta comparárlas con *Las tres Comedias* del propio Timoneda para comprobarlo (vid. Manuel V. Diago, *La práctica escénica populista en Valencia*, en AA. VV., *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 1984, pp. 329-353). La datación de 1560 para la *Aurelia*, propuesta por Mérimée, es insostenible, como hemos demostrado en otro lugar (vid. Manuel V. Diago, *La "Comedia llamada Aurelia" de Joan Timoneda: Una pieza clave del teatro preloquista*, en *Miscel·lània Sanchis Guarner*, València, 1984-85, vol. II, pp. 99-103).

¹⁰² Este aspecto ha sido muy bien apreciado por W.S. Jack en su estudio sobre el entremés en España (vid. William Shaffer Jack, *The early entremés in Spain: the rise of a dramatic form*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1923, pp. 79-80).

¹⁰³ Lo que prueba la procedencia itálica de este tipo, a pesar de que ya Gil Vicente lo había utilizado en su tragicomedia *Exortação da guerra*.

¹⁰⁴ Esta farsa, como señaló Crawford en su día (*op. cit.*, p. 128), es una adaptación de *La Lena* de Ariosto. Sin embargo, aunque argumentalmente pueda ser bastante fiel a su original, no lo es en absoluto en su tratamiento. Como bien ha indicado G. Ledda, Timoneda manipulará el texto ariostesco con el mismo afán populista y vulgarizador que empleará en otras creaciones suyas (vid. Giuseppina Ledda, *Sulla "Turiana" di Juan de Timoneda*, en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, 1966-67, XIV, pp. 150-169).

miembro de la Academia de los *Intronati*, el "Arico", representó en Valladolid en 1548 *I Suppositi* de Ariosto en el marco de una boda real; sabemos también que otro miembro de la misma Academia, Antonio Vignali, "Arsiccio" estuvo al servicio de la Corte española representando piezas al estilo italiano. Seguramente no fueron los únicos casos. El teatro italiano estaba de moda entre las clases altas de la sociedad. Lógicamente los actores-autores hispanos no podían desatender esta circunstancia. Y no lo hicieron. Bien porque tuvieran un conocimiento directo de este teatro (Rueda y Alonso de la Vega frecuentaban la Corte, no lo olvidemos) o indirecto, a través de los libros (muy probablemente así sucedería con Timoneda respecto a Ariosto), lo cierto es que nuestros comediantes supieron estar al tanto de la actualidad e incorporaron ese teatro a su repertorio; adaptándolo, eso sí, a sus gustos y preferencias, sin el más mínimo respeto.

De todos modos, no debieron ser las farsas hispánicas y las comedias italianas las únicas obras que representaron. Es presumible que también entraran en sus repertorios las comedias clásicas en versión romance. Así sucedía en Italia y tenemos algún dato, anterior a *Las tres Comedias* de Timoneda, que así lo corrobora para España. Rubió i Balaguer¹⁰⁵ cita un documento, fechado tan tempranamente como 1542, en el que un actor, Andreu Solanell, da cuenta de sus actividades teatrales. Este documento, contenido en el Ms. 1694 de la Biblioteca de Catalunya, nos proporciona noticias de gran relevancia para conocer el funcionamiento de la práctica escénica populista. La primera obra («farsas» las llama) en la que Solanell actúa se representa en Barcelona; en ella aparecen "un galant, y un moso, y un pastor, y una dama, y una mosa, y un soldat; lo galant feya mon germà Perot Solanell, y yo lo moso y lo soldat feya yo, la dama feya Bertran del Tint, la mosa feya Toni Blanch, lo pastor feya Johan Blanch". No consta el título de la pieza ni la lengua en la que se representó. De todos modos es importante comprobar que los personajes femeninos eran representados por hombres y que los actores solían encarnar más de un personaje. Este último dato queda confirmado por el propio Solanell que en Puigcerdà representó otra farsa en la que hizo "un biscaf y un salvatge". Pero es que, además, este actor también interpretó en esa misma población (¡Puigcerdà!) "dos personatges, so és: un pagés que.s deya Cremes y un vell que.s deya Laques; anomenave.s la dita comèdia *l'aunuch*"; evidentemente se trata del *Eunuco* de Terencio, la misma obra que hizo célebre en Italia a Cherea. ¿En qué idioma se representó? Es imposible saberlo. Por el título puede creerse que en catalán, pero es que este mismo comediante actuó en Gerona, con unos estudiantes, en una pieza en latín en la que él hizo de "galant"; y nuevamente en Puigcerdá interpretó el papel de un pastor en una farsa castellana, compuesta en versos de pie quebrado, titulada *Claudina*. En resumen: obras en castellano, en latín y probablemente en catalán; actuaciones en Barcelona, Gerona y Puigcerdá; farsas hispánicas y comedias latinas; compañía familiar y actuaciones con estudiantes; personajes tipificados y desdoblamiento de actores (todos masculinos). Sólo le faltaba a Solanell una comedia italiana para completar el cuadro; quizá era todavía demasiado pronto.

6. Conclusiones

En la que llamamos práctica escénica populista está el origen del teatro profesional español. Dicha práctica, que, lógicamente, conlleva una organización teatral específica que atañe al público, a los circuitos de representación, al modelo de compañías, a las técnicas escénicas y, claro está, a la misma elaboración textual, deriva de la tradición juglaresca medieval y de la experiencia del teatro religioso ligada a los gremios. Sus primeros artífices serán clérigos de baja extracción, quizá algún

¹⁰⁵ Jordi Rubió i Balaguer, *Sobre el primer teatre valencià, en La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Barcelona, Edicions 62, 1964, pp. 152-153, n. 14.

estudiante, pero, sobre todo, menestrales que poco a poco, y según la demanda popular así lo exija y lo permita, irán abandonando sus oficios para dedicarse íntegramente al arte escénico. La Iglesia, la aristocracia, los municipios, los propios gremios y hasta la Universidad, como acabamos de ver, ejercerán inicialmente de empresarios. A falta de locales apropiados las representaciones se harán en el interior de las iglesias, en los salones de la nobleza, en plazas públicas y, finalmente, en casas particulares, a las cuales, muy probablemente, se accedería previo pago. Todo este proceso, en marcha desde principios del siglo XVI, aunque los primeros datos fiables no van más allá de los años 30, se consolida plenamente durante el período de actividad de Lope de Rueda: 1540-1565. Tras la muerte del batihoja sevillano, que ni fue el único ni, tal vez, el mejor de los actores-autores de su época, pero sí el más celebrado en vida, el Estado se decidirá a controlar el fenómeno teatral, reglamentándolo a tal efecto. Es entonces cuando surgen ya imparables los primeros corrales de teatro.

Por lo que se refiere a la elaboración formal de los textos y a las técnicas escénicas que desarrollan observamos lo siguiente: 1) se acudirá a fuentes muy diversas a la hora de construir los argumentos (los autores cortesanos, los *novellieri*, los clásicos latinos, el romancero y, finalmente, la comedia erudita italiana); 2) se dará un especial énfasis al aspecto humorístico, por lo que cualquier trama, incluso la más trágica, se verá salpicada inevitablemente de motivos cómicos (aquí es imprescindible recordar la experiencia del teatro religioso con sus burlas y sus veras); 3) la influencia italiana, que la hubo, fue de todos modos bastante tardía y cabe relacionarla con la comedia erudita, que dotaría a los textos de nuestros actores-autores de una intriga sólida, con el enredo como motor de la misma; 4) hay que descartar cualquier mediación de la «*commedia dell'Arte*»; si con alguien cabe relacionar el modelo teatral español que estamos examinando es con Ruzante y los actores-autores italianos que le sucedieron (Andrea Calmo, etc.); 5) nuestros comediantes crearán una tipología propia, procedente del teatro cortesano y del religioso, parangonable en cierta medida a la de la «*commedia dell'Arte*» (la negra, el vizcaíno, el portugués enamorado, el soldado fanfarrón, el pastor bobo y su homólogo urbanizado, el simple¹⁰⁶, etc.); 6) dada su condición primordial de actores, Lope de Rueda y sus compañeros privilegiarán los elementos espectaculares, tales como la escenografía o el vestuario, que no fueron tan burdos como nos quieren hacer creer los cronistas del Barroco, y muy especialmente la interpretación; para ello incrustarán en las tramas un sinfín de incidentes cómicos afuncionales que mermaban la coherencia textual de las obras, pero que, al tiempo, ensanchaban las posibilidades de su lucimiento actoral; 7) para los actores-autores, y cabe suponer que también para el público de la época, el teatro era, ante todo, representación; sólo Joan Timoneda, en tanto que librero y editor, se atrevió a reclamar la entidad literaria del nuevo teatro, publicando a tal fin las obras de Rueda, Alonso de la Vega, Vergara e, incluso, las suyas propias, mucho mejor elaboradas desde el punto de vista formal.

¹⁰⁶ Sobre este tipo trata mi comunicación: *El "simple": una figura cómica entre el "pastor bobo" y el "gracioso"*, presentada en el *II Simposio Internacional de Historia del Teatro*, Barcelona, 1988 (en prensa).

DIAGO, Manuel V. *Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional*. En *Criticón* (Toulouse), 50, 1990, pp. 41-65.

Resumen. El presente estudio pretende llevar a cabo una revisión en torno a Lope de Rueda y lo que Bonilla San Martín denominó el "bando toscano", resituando el papel que le cupo al grupo italianista en el desarrollo del teatro profesional y partiendo para ello de la comprensión del teatro como un fenómeno cultural que va más allá del aspecto literario: público, formación de compañías, lugares de representación, etc.; pero, también, influencias y tradiciones textuales. Rueda no fue, en sentido estricto, un autor "popular", pero tampoco cortesano. Su modelo teatral no fue la "commedia dell'arte", aunque sí incorporó numerosos elementos del teatro erudito italiano, que supo conjugar con la propia tradición hispánica.

Résumé. Réexamen de l'apport de Lope de Rueda et de ce que Bonilla San Martín a appelé le "bando toscano". Est resitué le rôle du groupe italianiste dans le développement du théâtre professionnel, d'un théâtre vu comme un phénomène culturel allant au-delà de l'aspect littéraire (public, formation de compagnies, lieux de représentation, etc.; mais, aussi, influences et traditions textuelles). Rueda ne fut pas, au sens strict, un auteur "populaire", mais pas non plus un auteur de cour. Son modèle théâtral ne fut pas la "commedia dell'arte", s'il est vrai qu'il fit siens de nombreux éléments du théâtre érudit italien, tout en sachant les marier avec sa propre tradition hispanique.

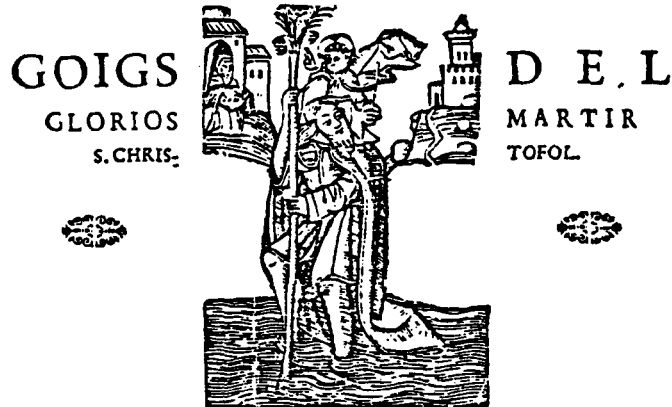
Summary. The present study re-examines the contribution of Lope de Rueda and the "bando toscano", as Bonilla San Martín called them. It assesses the part played by the Italianist group in the professional theatre, the theatre considered as a cultural phenomenon, not just a literary one (audiences, companies, places of the performances... but also textual influences and traditions). Strictly speaking Rueda was not a popular playwright; but he was not limited to the court circles either. His theatrical model was not the commedia dell'arte; yet he borrowed elements from the erudite Italian theatre, and managed to combine them with his own native Spanish tradition.

Palabras clave. Lope de Rueda. Teatro profesional. Influencia italiana. Commedia dell'arte.

TEXTES ET DOCUMENTS DU «CENTRE DE RECHERCHE SUR
L'ESPAGNE DES XVI^e ET XVII^e SIÈCLES» (CRES)

Directeur : Augustin REDONDO

I



Dominique DE COURCELLES

LES HISTOIRES DES SAINTS, LA PRIÈRE ET LA MORT EN CATALOGNE

Préface d'Augustin REDONDO

PUBLICATIONS DE LA SORBONNE

