

Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: El caso de Lope de Rueda¹

José Luis Canet Vallés
Universidad de València

Los orígenes del llamado "teatro popular" son los menos conocidos en todas las historias literarias europeas, debido sobre todo a la falta casi absoluta de textos y datos de su representación. El caso español no es una excepción, pero la mayoría de los críticos y los manuales literarios establecen una serie de principios ampliamente aceptados, que me gustaría matizar.

En primer lugar y desde poco tiempo después de la muerte de Lope de Rueda, como ha señalado Alberto Blecua,² se ha considerado a este representante como el padre del teatro popular, añadiendo a este apelativo una serie de características de dicho teatro: estilo rudimentario, pobreza de medios y representación, y por último que los pasos o entremeses por su sencillez de lenguaje y su comicidad son la base de dicho arte.³

En segundo lugar, la crítica de este siglo señala, basándose en el dato encontrado por Sánchez Arjona, que los autores-actores, y en especial Lope de Rueda, crean el profesionalismo teatral a imitación de los italianos. Y se da por supuesto que en la base de dicho teatro "popular" se encuentra la *commedia dell'arte*, uno de cuyos representantes fue *Il Mutio*, a quien habría visto representar Lope de Rueda o incluso trabajar con él en 1538.

Respecto a las opiniones de Rufo, Cervantes, Lope de Vega, Rojas, etc., cabe señalar, como algunos críticos han perfectamente observado, una exageración de los escritores de fines del XVI y principios del XVII respecto al autor sevillano. Como ha analizado Alberto Blecua en su artículo "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda", hay que entender los datos allí planteados como formando parte de la controversia teatral existente a finales del siglo XVI entre los partidarios del *Arte nuevo* y los que siguen el

¹ Publicado en *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, pp. 79-91. CL.

² "De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda" en *BRAE*, T. LVIII, p. 416 y ss.

³ Opiniones que la crítica francesa ha rebatido en parte, caso de Noël Salomon, *Le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, cito por la edición castellana, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, p. 65 y Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre, de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1984, pp. 82-84, y también algunos críticos ingleses como N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 165-166.

arte viejo, así como entre los que defienden un teatro de la palabra frente a un teatro más espectacular y visual. Repasemos algunas de las afirmaciones emitidas por estos escritores y las contrapondremos con los datos conocidos.

Hoy en día es imposible aceptar como ciertas las palabras de Rufo en las que nos informa que "...Lope de Rueda, / inimitable varón, / nunca salió de un mesón / ni alcanzó a vestir de seda"; después de conocer el ajuar que dejó empeñado en Toledo un año antes de su muerte, citado en su testamento; así como tampoco podemos aceptar que solo representara en mesones, cuando tenemos datos suficientes de sus actuaciones en el Corpus de Sevilla, Valladolid, Toledo, etc., o de sus representaciones ante la realeza y nobleza, e incluso en casas privadas de la burguesía sevillana. Tampoco son asumibles los planteamientos de Rojas de que el primer dramaturgo español que aplicó las reglas del arte a la farsa, dividiendo las obras en actos y añadiendo el introito y argumento, sea Lope de Rueda. E incluso, aunque pueda ser algo más cuestionable, que sea el primer autor que insertó pasos cómicos en la acción seria. Problemáticas son también las opiniones de Lope de Vega, en su *Arte Nuevo*, sobre el término entremés igualándolo al de comedia antigua, o el utilizar a Rueda como autor modélico por guardar los preceptos del arte. Muy discutible es, por supuesto, la opinión de Cervantes sobre el vestuario (unos pellicos, unos cayados, y unas cuantas pelucas y barbas), así como el elemental tablado con una manta vieja por toda decoración.⁴

Por tanto, creo que las aseveraciones de estos autores hay que entenderlas como opiniones personales de su concepción del espectáculo escénico, dentro del enfrentamiento teórico de fines del XVI y principios del XVII, en el que importa, sobre todo, revindicar un modelo teatral concreto.⁵ En mi modesta opinión, ninguno de ellos

⁴ Ya Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla comentaron en su edición de las *Obras completas* de Cervantes las contradicciones del propio autor, afirmando que la mayoría de los datos expuestos en el "prólogo" a su *Ocho comedias y ocho entremeses* eran cuestionables. Véase además: Fernando Lázaro, "El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término entremés", *Anuario de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, año V, México, 1965, pp. 77-92, recopilado en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1984, 4ª ed., pp. 187-201; Lope de Vega, *Arte nuevo*, ed. de Juana de José Prades, Madrid, CSIC, 1971, pp. 66-77; Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976; Alberto Blecua, art. cit. pp. 420-423; Carrol 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*, dirección Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 95-109; N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage...*, ed. cit., pp. 165-167 y Fernando de Toro-Garland, "El «entremés» como origen de la «comedia nueva» según Lope" en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Dirección Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp.103-109.

⁵ Como propone Alberto Blecua, ar. cit., p. 428, nota 51: "Sobre el tema, sigue siendo insustituible el libro de E. Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904. Casi todas las alusiones a Rueda se encuentran situadas entre 1598, fecha de la prohibición de las representaciones, y 1615, año en que se lleva a cabo la segunda reforma teatral".

vio representar a Lope de Rueda;⁶ lo más factible es que los más viejos, Rufo o Cervantes, presenciaron actuaciones de pequeñas compañías semiprofesionales en las ciudades, y pensando en la popularidad de Rueda (uno de los poquísimos que se podían leer, pues sus obras habían sido publicadas en varias ediciones) se le atribuyeron los consabidos epítetos de ese teatro popular: "estilo rudimentario y pobreza de vestuario y tablado".

Pasemos a analizar los datos que poseemos de Lope de Rueda, e intentaremos rebatir, al menos en parte, cada uno de los tópicos expresados por los escritores españoles posteriores a su muerte.

Los datos que conocemos del batihaja sevillano lo relacionan siempre en grandes poblaciones urbanas, bien representando a cargo de los gremios o de los ayuntamientos en las fiestas del Corpus Christi, bien para la Iglesia en las catedrales, bien en representaciones privadas o semiprivadas de la nobleza y burguesía. En 1542 y 1543 el actor sevillano se compromete con el gremio de los Odreros y Corredores de vino para sacar el auto de la *Asunción de Nuestra Señora*;⁷ en 1551 se encuentra en Valladolid, y 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 danzas;⁸ el año de 1552 participa de nuevo en el Corpus Cristi de la misma ciudad, e incluso el Ayuntamiento le ofrece como salario 4000 maravedís para que se quede como residente para "representar y conponer avtos";⁹ en 1554 actúa en casa del conde de Benavente, interpretando para Felipe II "un auto de la Sagrada Escritura, muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses";¹⁰ posiblemente actúe en Valladolid entre los años de 1554 y 1558 en casa del duque de Medinaceli;¹¹ en 1558 está en Segovia, representando una comedia en la Catedral;¹² el mismo año también lo vemos en

⁶ Sobre la polémica sobre dónde vio representar Cervantes a Rueda, *vid.* G. B. Palacín, "¿En donde oyó Cervantes recitar a Lope de Rueda?", *Hispanic Review*, vol. XX, 1952, pp. 240-243, donde recopila la mayoría de los artículos y textos que tratan sobre el tema y Carrol B. Jhonson, "El Arte viejo...", art. cit., p. 100.

⁷ Vid. Celestino López Martínez, *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI*, Sevilla, 1940, p. 10; María de las Mercedes de los Reyes Peña, *El "Códice de Autos Viejos". Un estudio de Historia Literaria*, Tesis doctoral, Sevilla, 1983, p. 10. y Jean Sentaurens, *op. cit.*, p. 55.

⁸ Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, 1923, p. 12, y "Lope de Rueda en Valladolid", *BRAE*, t. III, Madrid, 1916, pp. 219-220.

⁹ Narciso Alonso Cortés, "Lope de Rueda en Valladolid", art. cit., p. 220.

¹⁰ Andrés Muñoz, *Viaje de Felipe II a Inglaterra*, Zaragoza, 1554, citado por Shergold, N.D., *A History of the Spanish Stage...*, ed. cit., p. 154.

¹¹ *Vid.* Narciso Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda, nuevas noticias para su biografía*, Valladolid, Imprenta de Juan R. Hernando, 1903, p. 7.

¹² Narciso Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda*, ed. cit., basándose en Colmenares, *Historia*

Valladolid, con una oferta de su Ayuntamiento para crear un teatro estable;¹³ el año siguiente representa en Sevilla los autos de *El hijo Pródigo* y de *Navalcarmelo* (por los que recibe 8 ducados por el 1º premio, más 60 ducados por los dos carros);¹⁴ en 1560 reside en Valencia, donde contraerá nuevo matrimonio y casi con seguridad pondría en escena algunas de sus comedias;¹⁵ los años posteriores actúa en Toledo (autos para el Corpus en 1561) y también durante el año de 1563;¹⁶ el mismo año de 1563 escenifica ante la Corte en Madrid;¹⁷ finalmente le vemos en Sevilla, en casa de Juan de Figueroa el año de 1565, donde cobra a 8 ducados por actuación; y en Córdoba, donde muere.¹⁸

Desde épocas muy tempranas, el dinero recibido por las representaciones del Corpus es bastante sustancioso: 26 ducados de oro será lo que cobrará por los dos carros sevillanos en 1542; 8 ducados al año siguiente por poner en escena el auto del *Seno de Abrahán*;¹⁹ 60 ducados, más los 8 del premio, por los autos de 1559. En las actuaciones privadas recibirá el mismo pago: 100 reales por cada representación ante la reina y 8 ducados será el dinero que reciba por las escenificaciones privadas en casa de Figueroa. Podemos afirmar, que desde el inicio del profesionalismo en Rueda, así como en otros autores-actores coetáneos, la puesta en escena de un espectáculo teatral se estipulaba en una media de 8 ducados (como la representación en casa de los Osuna del año 1543, donde Hernando de Córdoba recibirá 8 ducados). Todo ello sin contar con los 60.000 maravedís que recibió Lope de Rueda y su mujer del pleito que mantuvieron con don Juan de la Cerda, duque de Medinaceli. Por tanto, no creo que alguien que mantiene un nivel retributivo tan alto representara con tanta simpleza de vestuario y de decorado; así

de la insigne ciudad de Segovia...

¹³ Narciso Alonso Cortés, *El teatro en Valladolid*, Madrid, 1923, p. 15, si bien Shergold, *op. cit.* lo pone en duda, p. 154-55.

¹⁴ *Vid.* José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII (Estudios históricos)*, Madrid, Establecimiento tipográfico de A. Alonso, 1887 y *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1898, p. 9. *Vid.* también: María de las Mercedes de los Reyes Peña, *El "Códice de Autos Viejos". Un estudio de Historia Literaria*, Tesis doctoral, Sevilla, 1983, y Jean Sentaurens, *op. cit.*

¹⁵ Henri Mérimée, *L'Art dramatique à Valencia*, Toulouse, Privat, 1913; cito por la traducción española, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, vol. I, pp. 147-150; véase también F. Carreres y Calatayud, "Lope de Rueda y Valencia" en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Segunda época, núm. 14, 1946, pp. 128-138.

¹⁶ *Vid.* Emilio Cotarelo, *Obras de Lope de Rueda*, ed. de la R.A.E., Madrid, 1908, t. I, pp. 22-23, y Narciso Alonso Cortés, "Lope de Rueda en Valladolid", en *Miscelánea Vallisoletana*, vol. II, Valladolid, 1955, p. 28 en nota; para el último dato, Jaime Sánchez Romeralo, "De los últimos años de Lope de Rueda", en *Revista de Literatura*, XLI, n.º. 81, 1979, pp. 155-168.

¹⁷ Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, Madrid, 1897, pp. 268 y ss.

¹⁸ *Vid.* Rafael Ramírez de Arellano, "Lope de Rueda y su testamento", *Revista Española de Literatura, Historia y Artes*, enero de 1901, núm 1, pp. 9-12 y J. Sentaurens, *op. cit.*, pp. 165-168.

¹⁹ *Vid.* Celestino López Martínez, *op. cit.* p. 10.

como dudo también que fuera representando en las plazas públicas, esperando unos cuantos maravedís que buenamente los espectadores le echaran. Si actúa en ciudades y en lugares públicos es durante fiestas, organizadas por los gremios o por los ayuntamientos, quienes lo contratan según el sueldo acostumbrado; lo mismo sucede cuando lo hace en casas privadas de burgueses y de la nobleza. Posiblemente, en los últimos años de su vida atravesó por baches económicos, de ahí que empeñase parte de su ajuar en la ciudad de Toledo (tal y como se declara en su testamento), pero que bien demuestra el valor de lo allí encomendado, y que posiblemente era una parte pequeña de sus bienes, puesto que puede representar posteriormente sin necesidad de ello en Sevilla y Córdoba.²⁰

Viendo las tablas de los salarios en la época que nos ocupa, es decir de 1551 a 1556, sacamos que el jornal normal en Castilla la Nueva oscilaba entre 34 y 40 maravedís al día; el sueldo de una cocinera anualmente era de unos 2.040 maravedís, y en Valencia el sueldo de un maestro albañil era de unos 60 diners, que equivalen a unos 70 maravedís al día.²¹ Es decir, Lope de Rueda, con los 4.000 maravedís ofertados por el Ayuntamiento de Valladolid "por maestro de las dichas fiestas [se refiere al Corpus], con que bibe en esta villa y resida..."²², recibe casi el sueldo anual de un oficial artesano, dándole además la posibilidad de que representara por su cuenta. Sin embargo, Lope de Rueda no acepta, porque con unas pocas representaciones privadas superaba dicha cantidad.

Se me podrá objetar que las sumas antes indicadas son a distribuir entre su compañía. Efectivamente, pero su compañía, o la de cualquier actor-representante de esta época es muy limitada. Tal y como podemos deducir del pleito que mantuvo con el duque de Medinaceli, Lope de Rueda lleva únicamente a Pedro de Montiel como actor permanente y a su mujer.²³ Los demás miembros se contratan en cada lugar donde se va

²⁰ Vid. Rafael Ramírez de Arellano, "Lope de Rueda y su testamento", art. cit., pp. 9-12; y Jaime Sánchez Romeralo, "De los últimos años de Lope de Rueda", art. cit., pp. 157-159. Mi amigo Agustín de la Granja me señaló la posibilidad de que el empeñar ciertos baúles no fuera indicio de pobreza, y que posiblemente sea una forma de viajar más cómoda de los representantes, pensando siempre recogerlos posteriormente cuando volviese a pasar por dicha ciudad; también me indicó que un signo de su estado pudiente es la aceptación de su féretro en la catedral de Córdoba, puesto que dichas tumbas se vendían a precios bastante elevados.

²¹ Vid. Earl J. Hamilton, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Barcelona, Ariel 2ª ed. 1983; las tablas se encuentran en las pp. 411-420.

²² Narciso Alonso Cortés, "Lope de Rueda en Valladolid", *BRAE*, t. III, 1916, p. 220.

²³ Este aspecto reseñado por Othón Arroniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 88, es lo que le hace suponer que sus comedias son posteriores a dicho pleito, ya que para su representación eran necesarios siete actores. Quizá el ilustre erudito no vio la posibilidad de que se contrataran los actores para cada representación, con lo que el nacimiento de

a representar: músicos (como Gaspar Díez o Francisco de la Vega), bailarines (como Alonso Centino), etc,²⁴ lo que nos hace suponer que la parte más sustanciosa recaería en el director y su mujer.

Estos elementos económicos no significan, tal y como han expresado Noël Salomón y Jean Sentaurens, que el público de Lope de Rueda sea ante todo palatino o señorial;²⁵ pero tampoco podemos caer en el bando opuesto, creyendo que su compañía actúa de pueblo en pueblo encima de una carreta, como afirmó Cervantes. Es de suponer, además, que aquellos que contratan a Rueda por los precios indicados anteriormente, exigirían un determinado repertorio, así como unas condiciones mínimas en cuanto a música, bailes, vestuario y decoración.

Lo que sí podemos deducir es que, en los inicios del siglo XVI y sobre todo a partir de los años 30, en España existe un importante ambiente teatral, nacido al amparo de las grandes ciudades con la definitiva estructuración gremial y la posibilidad de que un gran número de burgueses tengan acceso a la universidad. Todo ello, junto con la tradición del teatro religioso, produjo una profesionalización de los actores "amateurs", que ven ante sí la opción de ganar su vida de otra forma que la tradicional. Pero, ganarla bien, más que sus compañeros de los gremios, como se puede comprobar en la pragmática realizada por Carlos V sobre los trajes en 1534,²⁶ o con los 8 ducados dados por una escenificación palaciega ante los duques de Osuna en Marchena durante el año de 1543,²⁷ e incluso mediante las representaciones tradicionales en catedrales con motivos

compañías más grandes sea de una época posterior.

²⁴ Vid. Narciso Alosno Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda*, Valladolid, Imprenta de Juan R. Hernando, 1903.

²⁵ Noël Salomón, *Le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, cito por la ed. española, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985, p. 65 y Sentaurens, *op. cit.*, p. 83.

²⁶ "Orden y arreglo general que ha de observarse en los trajes y vestidos, por toda clase de personas: (...) -item, 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 asisten en las comedias para cantar y tañer, las cuales incurran en las mismas penas que cerca desto están impuestas" (Pragmática de don Carlos y doña Juana, en Toledo a 9 de marzo de 1534; ley 1a, tít. XIII, lib. VI, de la *nov. recop.*; citado por Fernández de Moratin, L., *Orígenes del Teatro Español*, Madrid, ed. de la Real Academia de la Historia, 1830, p. 175 y por Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias...* p. 619 a). Muchos son los críticos que plantean la posibilidad de que dicha pragmática sea posterior a la fecha indicada por Cotarelo; así N.D. Shergold, señala que ningún erudito la ha visto personalmente; Diago Moncholí, *op. cit.*, pp. 83-84, analiza la palabra «comediantes», un término de clara procedencia italiana y que sólo muy tardíamente sería utilizada en España; Julio Alonso también ha buscado dicha pragmática en la compilación de pragmáticas existente en la B.N.M. sin llegar a su localización; en mis conversaciones con John Varey, me indicó la posibilidad de que sea de época bastante posterior, y si algunos eruditos la citan en fecha tan temprana es porque las pragmáticas sobre una misma temática se iban repitiendo, citando la primera de ellas y añadiendo algunos aspectos nuevos.

²⁷ Archivo Histórico Nacional, Papeles de Osuna, 616/20: "Thesorero Diego Pérez mi secretario: yo

de alguna festividad o en las fiestas del Corpus.²⁸

También está claro que Lope de Rueda no estaba considerado como un simple juglar o aficionado, ni tan siquiera como un autor-actor del montón, de ahí las estrechas y excelentes relaciones con la nobleza y con las autoridades ciudadanas. Es lo que reflejan las continuas alusiones en los *Libros de Acuerdos* de los Ayuntamientos o incluso en simples acontecimientos familiares, como en la partida de bautismo de su hija en 1564, donde todo un Alguacil Mayor de Sevilla (casi nuestro Gobernador Civil), su teniente (El Comisario Jefe de Policía) y un magistrado de la ciudad son sus padrinos.²⁹ O su relación en Valencia con el grupo cultural cercano a Timoneda, y sus citas en obras cortesananas, como la de Luis de Milán.³⁰ Finalmente su buena aceptación por el estamento eclesiástico queda demostrada con el entierro de su cuerpo entre los dos coros de la Iglesia Mayor de Córdoba.

La profesionalización de los representantes se produjo en las ciudades cuando los gremios disputan entre sí para realizar el mejor carro, el mejor espectáculo;³¹ trabajo que lleva largo tiempo de preparación, y que incluiría representaciones particulares y fiestas en el interior del propio gremio a lo largo del año, y otras fiestas a petición de la Iglesia por alguna festividad religiosa extraordinaria (beatificación de algún santo, etc.) o de la ciudad (nacimientos de príncipes, bodas reales, celebración de batallas o conquistas, etc.). Pero además algunos de estos ciudadanos acceden al estudio, de donde recogerán la

os mando que de los maravedis de vuestro cargo de este presente año de 1543 annos deis a hernando de Cordova, vezino de Sevilla, ocho ducados que montan 3000 maravedis que yo le mando dar para el y otros compañeros suyos que vinieron desde la dicha cibdad a recibtar una farsa, que en mi presencia se hyzo ayer noche, e tomad su carta de pago con la qual y con esta mando que ellos reciban y pasen en quenta los dichos 3000 maravedis, Fecho en Marchena a 3 de hebrero de 1543 años". Citado por N.D. Shergold, *A History of the Spanish Stage*, ed. cit., p. 152.

²⁸ Como por ejemplo: "... l'acteur Pedro de Montiel se trouve-t-il mêlé, en 1563, aux amateurs qui jouent la farce de la nuit de Noël, dans le choeur de la cathédrale. Son salaire, qui s'élève à 10 ducats, est près de dix fois supérieur à celui de ses partenaires, détail qui nous autorise à penser qu'il a, non seulement joué un des rôles principaux de la farce, mais qu'il a aussi assuré la mise en scène". (A.C.S., *Fábrica*, año 1563), Jean Sentaurens, *op. cit.*, p. 169-170.

²⁹ Vid. Julio Alonso, *La comedia de Sepúlveda*, Tesis doctoral, Valencia, 1987, vol. I, nota 72.

³⁰ Vid. Manuel V. Diago Moncholí, *Amphitrión, Los Menennos, Carmelia, Las tres comedias de Juan Timoneda*, Tesis doctoral, Valencia, 1987, sobre todo el cap. III, y Juan Oleza Simó, "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores" en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, col.lecció Politècnica /16, 1984, pp. 244-246.

³¹ Vid. José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos y Museos, 1915, p. 208; Juan Oleza Simó, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en *Teatros y prácticas excénicas: I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-41; Sito Alba, Manuel, "El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad media a comienzos del siglo XVII)" en *Historia del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, vol. I, p. 382; Manuel Diago Moncholí, *Amphitrión, Los Menennos, Carmelia, Las tres comedias de Juan Timoneda*, ed. cit., cap. III, pp. 83-85.

complejidad teatral y parte de la temática de la tradición cultista unida al mundo universitario, que a su vez está en estrecha relación con el gobierno de las ciudades. No nos debe extrañar, pues, que la mayoría de los actores profesionales contemporáneos de Lope de Rueda tengan un oficio (que seguramente no ejercen), pero que es preceptivo especificar en los protocolos. Es el caso del acompañante de Lope de Rueda, Pedro Montiel, de 25 años de edad, que lleva ya algunos años a su servicio y que nos puede hacer dudar si trabajó como hilador, ya que poco después de estar al servicio de Lope de Rueda aparece actuando en Sevilla en el Corpus y organizando representaciones en la catedral; o Hernando de Córdoba, quien acompañado de otros compañeros representó ante los futuros duques de Osuna en Marchena, el cual aparece como ciudadano de Sevilla; e incluso el caso de Alonso de la Vega, quien en el Corpus de 1560 aparece como "calcetero" y, sin embargo, sabemos por Timoneda que este actor trabajó como comediante en la Corte y en la misma Valencia.³²

Esta profesionalización trajo consigo la ley de la oferta y la demanda. No es casual que de las obras que se nos han conservado de Lope de Rueda cada grupo específico esté pensado para un gusto diferenciado de público receptor: los Coloquios (tan alabados por Cervantes) para espectadores nobiliarios, como ha demostrado Juan Oleza,³³ quien ha analizado las claras diferencias entre estos coloquios pastoriles frente a sus comedias, más del gusto ciudadano.³⁴ Otro tanto podríamos decir de sus representaciones religiosas en el Corpus (posibles autos atribuidos al representante sevillano), y alguna comedia religiosa para representar en catedrales, ante la realeza o en ciclos litúrgicos. No sabemos si llevaba comedias o farsas de imitación celestinesca o de tradición naharresca, pero es muy probable que así fuera (y que no le interesara a su editor Timoneda editarlos, por existir muchos ejemplos de dicho tipo de textos publicados o porque la demanda editorial se centraba en la nueva propuesta teatral en prosa). Pero de lo que no participo es de la opinión generalizada de que los entremeses son piezas cortas para representar aisladamente ante un público popular. Los entremeses son escenas cómicas, que si bien pueden separarse de la acción principal sin afectar para nada a la fábula, sin embargo se conciben para incluirlos en una obra de mayor entidad o en el interior de un espectáculo teatral. Ahora bien, en este artículo no me puedo detener más en este aspecto, que por sí

³² Vid. M^a de las Mercedes de los Reyes Peña, *El "Códice de Autos Viejos"....*, Tesis doctoral citada, vol. I, p. 131; Jean Sentaurens, *op. cit.*, pp. 168-75; Manuel V. Diago, *op. cit.*, pp. 46-47.

³³ Juan Oleza Simó, "La tradición pastoril...", art. cit., pp. 245-251.

³⁴ Las representaciones ciudadanas por esta época son cosa frecuente, como podemos leer en el prólogo de la *Comedia de Sepúlveda*, donde aparece el temor de los interlocutores a no poder entrar en la casa donde se representa la comedia.

solo merece un estudio aparte.³⁵

Respecto a lo tantas veces comentado por la crítica más reciente de que Lope de Rueda aprendió el oficio de los representantes italianos, sobre todo del *Il Mutio*, de quien se cree que era un actor-autor de la *comedia dell'arte*, creo que se ha exagerado demasiado este dato referenciado por Sánchez Arjona. El primer crítico que ha puesto en duda la presencia de italianos en fecha tan temprana en nuestro país ha sido Jean Sentaurens,³⁶ mostrando las contradicciones de dicha noticia, y afirmando que posiblemente se trate de una equivocación del manuscrito por la fecha de 1583. A las opiniones dadas por Sentaurens y por Diago Moncholí³⁷ añado las siguientes: a) es prácticamente imposible que dicho representante italiano, aun cuando aceptáramos la fecha de 1538 como probable, estuviera en relación con la *comedia dell'arte*, puesto que el nacimiento de dicha forma de realizar el espectáculo teatral nació en Italia en época algo posterior;³⁸ b) que la salida masiva de los italianos por Europa, en cuanto a compañías profesionales se refiere, data de 1570 en adelante (las representaciones anteriores de italianos proceden de la *comedia erudita* y están ligadas a las cortes y Academias literarias, caso de los *Intronnati* que representaron en 1548 en Madrid con

³⁵ Incluso en la práctica naciente en Italia de la *commedia dell'arte*, no era factible las representaciones aisladas de elementos meramente cómicos, como ha expuesto A. Nicoll: "Por tanto, debemos basar cualquier observación posterior en el hecho de que la esencia de la *commedia dell'arte* era una obra en que podían producirse episodios bufonescos, y así fue de hecho, pero que no estaba concebida simplemente como una colección de lances burlescos en gran medida inconexos". *The World of Harlequin. A critical Study of the Commedia dell'Arte*, Cambridge, University Press, 1963; existe traducción española con el título de *El mundo de Arlequín*, Barcelona, Barral editores S.A., 1974, por la cual cito, pp. 26-27.

³⁶ *op. cit.*, pp. 92-93, quien niega tal posibilidad por las siguientes razones: 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 odreros y corredores de vino), y el documento del *Il Mutio* se dirige al Ayuntamiento. Por último, la costumbre de ofrecer premios a las mejores representaciones no se establecerá sino de 1556 en adelante (Lope de Rueda lo obtiene en 1559).

³⁷ Manuel V. Diago niega la posibilidad de que en dicha fecha apareciese la compañía de *Il Mutio*, ya que: "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.* Falconieri, John V., "Historia de la «Commedia dell'Arte» en España", en *Revista de Literatura*, 1957, XI, pp. 3-37, y 1957, XII, pp. 69-90), *Amphitrión, Los Menenos, Carmelia...*, ed. cit., p. 86.

³⁸ Ver Allardyce Nicoll, *op. cit.*, quien comenta que: "... la *commedia dell'arte*. Apareció en el año 1550 aproximadamente..." (p. 21) y "La primera noticia que tenemos de una compañía profesional italiana aparece en un contrato entre ocho actores, redactado el 25 de febrero de 1545 en Padua..." (p. 167); la compañía de los Gelosi, la más importante [de la *commedia dell'arte*], aparece en 1568, y tan sólo "en 1571, sólo tres años después de la primera mención documentada de ellos, fueron a París..." (p. 169)

motivo de los desposorios de la infanta María con el Archiduque Maximiliano, y vinieron con su séquito);³⁹ c) en España se da una situación de la profesionalización del teatro parecida a la italiana y en la misma época, por lo que se nos hace dudosa la influencia de dichos profesionales italianos, ya que la demanda del espectáculo teatral aún se está gestando, y realizar un tan largo viaje sin asegurar un claro beneficio es más que discutible.

Ampliando este último aspecto, Lope de Rueda ha asimilado la praxis teatral en las ciudades, donde existen suficientes datos de esta profesionalización desde finales de los años 30. Se han localizado actores pagados por el estamento eclesiástico, caso de los Correos al servicio de la Yglesia de Toledo,⁴⁰ pero habrán muchos más que cobren de los gremios y de los Ayuntamientos. También hay que tener en cuenta la amplia relación de la burguesía con la Universidad, foco de una praxis teatral erudita y de constante innovación teórica sobre las reglas del arte. Si al inicio del siglo XVI la influencia textual se basa ante todo en el teatro pastoril, en *La Celestina* y la *Propalladia* de Torres Naharro, así como en las representaciones e imitaciones de Terencio, Plauto y la comedia humanística, a mitad de siglo, si bien se mantienen aspectos de este teatro anterior, la influencia italiana se deja notar un poco más: la comedia erudita llega a nuestro país en todo su esplendor. Es lo que algunos críticos han denominado la influencia del "bando toscano".

Los textos que nos quedan de Lope de Rueda pertenecen a este ambiente italiano, pero no creo que sea sólo por mimesis. En la mitad de siglo existe un fervor inusitado en las universidades italianas por las reglas del arte que podemos seguir desde el "Prefazione" a los *Tre Tirani* di Agostino Ricchi de 1533, pasando por Giraldi Cinzio en su *Lettera sulla tragedia* de 1543 hasta los tratados de Robortello de 1548, o los de Giovan Giorgio Trissino sobre *La quinta e la sesta divisione della poetica* de 1549, etc. Se discute sobre la utilización de la prosa o del verso en la comedia, sobre la división en actos y escenas, sobre las unidades de acción, lugar y tiempo, etc., y lo mismo advertimos de la inclusión de elementos satíricos e *intermezzi* en el interior de la fábula. Los tratadistas italianos eran perfectamente conocidos en las universidades españolas, donde la llegada de libros procedente de Venecia, Roma, etc. era casi cotidiana. Todos estos aspectos se corresponden con la nueva forma teatral surgida en España entre los actores-autores: Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda, e incluso Sepúlveda, los

³⁹ Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁰ Shergold, *op. cit.*, p. 181; Othón Arroniz, *op. cit.*, p. 181; Juan Oleza, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", art. cit., p. 31, quienes citan a C. de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, ed. Serrano y Sanz, Madrid, 1898, pp. 179-180.

únicos profesionales del teatro de los que conservamos sus obras. Se defiende, pues, una nueva concepción teatral que está en pleno apogeo en las clases universitarias de poética. Eso sí, acomodando el espectáculo a las posibilidades de representación del momento y a los gustos españoles existentes por las prácticas teatrales anteriores, y ahí está la maestría de Lope de Rueda, como bien ha indicado Arróniz.

También los *pasos*, que han sido el elemento teatral más aceptado por la crítica como el inicio del espectáculo popular,⁴¹ mantienen esta clara influencia retórica. La utilización de *intermezzi* está perfectamente documentada en el interior de la comedia erudita italiana y la religiosa.⁴² También será tema polémico de muchos de los tratados retóricos; así Daniello en su *Della poetica* dirá que éstos sustituyen a los coros de la tragedia; Trissino en *La poetica* condena su utilización en el interior de la comedia; por el contrario Ingegneri aprueba su uso sin reservas.⁴³ Otros retóricos publicarán tratados específicos sobre la comicidad, como V. Maggi en su *De ridiculis*, o sobre la sátira, como Robortello o Sansovino.

Hasta épocas no muy recientes, los estudios sobre los "pasos" o "entremeses" se habían centrado ante todo en rastrear la etimología de la palabra, sus orígenes o la estructuración en el interior del espectáculo. Hoy podemos afirmar que la configuración del entremés, si bien sus orígenes se remontan al teatro religioso y cortesano, enlaza directamente con las retóricas medievales.⁴⁴ El elemento más característico del *paso* es su humor, y los autores de este género teatral se basan en las poéticas, tal como podemos

⁴¹ Algunos críticos señalan que el *paso* es la base de la *commedia dell'arte*, y por tanto es el elemento teatral que ha creado Rueda a imitación de los actores italianos. Sobre este aspecto véase la nota 34.

⁴² Dice I. Sanesi, hablando de Parabosco: "... si compiace in tutti i suoi lavori drammatici di moltiplicare e avviluppare le azioni, accumulando avventure sopra avventure e ravvivando spesso, ma anche talora intorbidando, la favola con *sovraabbondanza delle scene episodiche* " *La Commedia*, Milán, F. Vallardi, 1911, vol. I, p. 256; A. D'Ancona, también propone que la práctica de los *intermezzi* da realce a las *Sacre Rappresentazioni* del siglo XVI, "che s'interpolavano agli avvenimenti (...) e giovava a un duplice fine: rendendo cioè piú lieto e cospicuo lo spettacolo, e insieme dando modo che frattanto passasse il tempo necessario a rappresentare un'utile intervallo nell'esplicamento dell'azione", en *Origini del Teatro Italiano*, Turín, Loescher, 1891, vol. II, p. 515.

⁴³ Véase para los tratados: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1970, vol. I y II; véase, también, I. Sanesi, *La commedia*, Milán, F. Vallardi, 1911, vol. I, pp. 226-227 y Julio Alonso, "*La Comedia de Sepúlveda*", *una comedia erudita española*, ed. cit., 1987, p. 193-195.

⁴⁴ El Brocense al comentar el arte poético horaciano declara sobre el conocido «Tratado de los Sátiros»: "De episodios, quos Hispani vocant Entremeses (...) inter medius actus inseratur", *In Artem Poeticam Horatii Annotationes*, Genevæ, 1765, pp. 134-135, incluidas en *Opera Omnia*, tomo II, Genevæ, Fratres de Tournes, 1766. La cita la he sacado de Javier Huerta Calvo, "Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: Función de las piezas menores", en *1616, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada III*, 1980, p. 70; sobre estos aspectos es también interesante el trabajo de Robert James, "La risa y su función social en el Siglo de Oro", en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, pp. 3-11.

comprobar en la *Philosophia Antigua Poética* de Pinciano, Epístola nona, donde se recogen la mayor parte de las teorías señaladas por los preceptistas italianos nombrados anteriormente.⁴⁵ Ahora bien, ello no significa en absoluto que la "materia" de estos *pasos* proceda de la tradición italianizante, ya que Lope de Rueda tenía bastantes modelos de personajes y situaciones en las tradiciones autóctonas anteriores, que se adaptaban mucho mejor al gusto español. Pero su inclusión en el interior de la comedia responde tanto a una forma de concepción del espectáculo teatral visto desde el contacto cotidiano con el público, como de discusiones teóricas retóricas y poéticas. Así se entiende la utilización y triunfo posterior de los "entremeses" por autores tan amantes de las reglas como Cervantes o Calderón.

La profesionalización, pues, exige no marginar a ningún público con posibilidades económicas. Es por ello que estos actores-autores necesitan llevar en su repertorio propuestas de las tradiciones teatrales religiosas, cortesanas y eruditas, rebozadas con unas "tablas" que les da la profesión. Este profesionalismo conllevará la posibilidad de modificar en ciertos momentos el ritmo de la representación, o la inclusión de intermedios humorísticos cuando decaiga la atención del espectáculo. Pero con los datos que poseemos, y sobre todo mediante el estudio de los textos que se nos han conservado de estos autores-representantes, es imposible aceptar su actividad ante un público únicamente popular, a no ser en las festividades religiosas o municipales. Este teatro va dirigido, ante todo, hacia las clases pudientes de la burguesía, de los círculos eruditos y universitarios y de la nobleza, público lo suficientemente amplio en la mitad de siglo para que estos representantes vivan con cierto decoro de su nueva actividad laboral. Nos hallamos en la evolución del espectáculo estrictamente privado de la aristocracia hacia el de los "corrales", con representaciones semiprivadas en casa de los burgueses y ante un público ciudadano (notarios, jueces, autoridades municipales, estudiantes e incluso algunos oficiales de gremios) y posiblemente algunas veces en el interior de un mesón, pero en las grandes ciudades y con un público no demasiado diferenciado del señalado anteriormente.

No hace falta tampoco basar este nacimiento del profesionalismo por la influencia de los italianos, ya que los mismos elementos que dan origen a la *commedia dell'arte* en Italia se están dando en nuestro país: la fusión de las prácticas escénicas religiosas, cortesanas, gremiales y universitarias; siendo, además, estos representantes ciudadanos cultos, como los iniciadores de la *commedia dell'arte*, de quienes se ha dicho que eran unos

⁴⁵ Sobre estos aspectos son importantes los trabajos de Margaret Newels, *Los géneros dramáticos e las Poéticas del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972 (2ª ed.) y el prólogo a la ed. de Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, realizado por Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982, sobre todo pp. 16-26.

burgueses con cultura humanística,⁴⁶ los cuales se unen con otros semiprofesionales o aficionados para constituir un espectáculo en un momento determinado. Necesitará pasar un cierto tiempo para que la demanda teatral llegue a un público más mayoritario, creándose para ello los "corrales", a imitación de los espectáculos ofrecidos por estos autores-representantes en las casas privadas de la burguesía o en algunos mesones.

⁴⁶ Comenta Enrico Fulchignoni al hablar de las compañías de la *commedia dell'arte*: "Chi sono codesti attori? Per la maggior parte, affermano tali storici, sono borghesi in possesso d'una cultura umanista, che si uniscono ad altri, della borghesia più piccola, per fare dello spettacolo teatrale un vero e proprio mestiere. (...) Queste prime compagnie di comici recitano, sulle prime, il repertorio abituale: commedie erudite, favole pastorali. Ma successivamente si sarebbe verificato un singolare processo. A contatto con spettatori diversi, nel desiderio imperioso di rinnovare e soddisfare più intensamente la comunicazione il testo sarebbe via via andato svincolandosi dall'espressione scritta e sostituito rapidamente dalla improvvisazione. Quando e dove con esattezza tutto questo si sia verificato, resta da precisare" en "Le influenze orientali sulla commedia dell'arte. Per una ipotesi di ricerca", *Le théâtre italien et l'Europe XVe-XVIIe siècles, Actes du I Congrès International*, Paris 17-18 octobre 1980, publiées sous la direction de Cristian Bec et Irène Mamczarz, Paris, P.U.F., 1983, pp. 125-126. Vid. también A. Nicoll, *op. cit.*, 43-46.