



Introducción: Teatro del siglo XVI

**Seminario de Grado "La comedia palatina en
el Siglo de Oro"**

Dra. Jéssica Castro
Curso 2024

Historia de la literatura española

2. La conquista del clasicismo 1500-1598

Jorge García López, Eugenia Fosalba
y Gonzalo Pontón



CRÍTICA

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dirigida por JOSÉ-CARLOS MAINER
Coordinada por GONZALO PONTÓN

- | | |
|--|---|
| 1. Entre oralidad y escritura:
La Edad Media
Juan Manuel Cacho Blecua
María Jesús Lacarra | 5. Hacia una literatura nacional
(1800-1900)
Cecilio Alonso |
| 2. La conquista del clasicismo
(1500-1598)
Eugenia Fosalba
Jorge García
Gonzalo Pontón | 6. Modernidad y nacionalismo
(1900-1939)
José-Carlos Mainer |
| 3. El siglo del arte nuevo
(1598-1691)
Pedro Ruiz Pérez | 7. Derrota y restitución de la
modernidad (1939-2010)
Jordi Gracia
Domingo Ródenas |
| 4. Razón y sentimiento:
El siglo de las Luces
María-Dolores Albiac Blanco | 8. Las ideas literarias (1214-2010)
José M. ^a Pozuelo Yvancos (dir.) |
| | 9. El lugar de la literatura española
Fernando Cabo Aseguinolaza |

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Primera edición: noviembre de 2013

Diseño de la colección y de la cubierta: Jaime Fernández
Ilustración de la cubierta: Jaime Fernández
Realización: Átona, SL

© del presente volumen: Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, 2013

© de esta *Historia de la literatura española*: Editorial Planeta S.A., 2013

Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S.A.
editorial@ed-critica.es

www.ed-critica.es

ISBN de la colección: 978-84-9892-100-7

ISBN de este volumen: 978-84-9892-621-7

Depósito legal: B-19.782-2013

2010 - Impreso y encuadernado en España por Egedsa

PRÓLOGO GENERAL

A LA «HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA»

Un libro debe hacer honor a su título pero también tiene derecho a defenderse de él, cuando la rotundidad de los términos deriva hacia la simplificación o lo convencional. Y no hay ninguna de las palabras que convoca nuestro marbete —Historia de la literatura española— que no sea, cuando menos, plurívoca y poco capaz de suscitar entusiasmos a estas alturas. Y todas ellas, de añadidura, tienen buena parte de enunciaciones performativas, de aquellas que crean su realidad por el solo hecho de mencionarla.

La denominación de «historia» aplicada al recuento y la evolución de los autores y las formas literarias no ha gozado en el cercano siglo XX de la estimación hegemónica que tuvo en el XIX, bajo el modelo romántico y positivista de «historia de las literaturas nacionales». Tampoco el concepto mismo de «literatura» nos parece hoy una referencia muy rotunda y precisa cuando nos movemos en los sugerentes, pero azarosos, linderos que separan lo popular de lo culto, los géneros doctrinales de los creativos o cuando confrontamos los elencos y versiones muy diversas que ha experimentado el canon de los escritores, entre el tiempo en que florecieron y el de sus sucesores. Y por último, pero no menos importante, ni el más acérrimo partidario de las esencias nacionales inmutables dejará de reconocer que la noción de lo español ha sufrido mutaciones enormes y que no es lo mismo dilucidarla en la Edad Media que en el siglo XIX o en el siglo XX. Ni siquiera el referente lingüístico ha sido

vales, en los que la reconquista se interpreta en términos imperiales. En la poesía heroica escrita bajo la inspiración de Tasso destacan tres protagonistas: Pelayo, fundador de la estirpe de monarcas universales, y los Reyes Católicos, quienes van a cerrar este período histórico esplendoroso de la historia de España: pertenecen a esta reivindicación *El león de España* de Pedro de Vecilla (1586), sobre don Pelayo, y la *Conquista que hicieron los poderosos y católicos reyes don Fernando y doña Isabel en el reino de Granada* de Duarte Dias (o Díaz) (1590); pero los más representativos son *El Pelayo* de Alonso López Pinciano (1605) y *La restauración de España* de Cristóbal de Mesa (1607), ambos dedicados a don Pelayo. Y además de los poemas sobre Pelayo y los Reyes Católicos, que se erigen como los más significativos, los poetas épicos españoles celebraron a distintos monarcas del medioevo; otro de los ejemplos tempranos y de mayor relevancia es el de *Las Navas de Tolosa* del mencionado Cristóbal de Mesa (1594), sin duda uno de los mejores representantes, junto con el Pinciano, de esta tendencia narrativa de nuestra épica. Completan la serie, ya en los umbrales del siglo XVII, *La conquista de la Bética* del versátil y prolífico Juan de la Cueva (1603), *La Murgatana* de Gaspar García Oriolano (1608) y la *Expulsión de los moros de España* de Gaspar Aguilar (1610).

4

HACIA EL PRIMER ESPECTÁCULO COMERCIAL DE LA ERA MODERNA

TEMAS Y PROBLEMAS DE UN TEATRO EN ECLOSIÓN

Si algo plantea pocas dudas en el estudio del teatro del siglo XVI son sus confines, nítidos y precisos, con su carga simbólica a cuestas: las navidades de 1492, cuando Juan del Encina representó sus primeras églogas ante los duques de Alba; mayo de 1598, cuando se decretó, por la muerte de Felipe II, la suspensión de las representaciones teatrales, parón que se prolongó hasta abril del año siguiente (en Madrid, la actividad se había detenido ya antes, a finales de 1597). Ciertamente que el primer acontecimiento tiene sus antecedentes y que el segundo no implicó una transformación radical de la escena al reabrirse los teatros, pero su proximidad a las líneas de corte del siglo y la significación que ambos tienen en sus respectivos momentos les confieren claro valor liminar. Los cambios ocurridos en esos cien años largos son de una magnitud incomparable: suponen la aparición y el desarrollo del primer espectáculo de masas de la Edad Moderna, fenómeno transnacional que sucede de forma más o menos simultánea en varios países europeos (Italia, España, Inglaterra, Francia) y que en el nuestro presenta sus propios ritmos y configuraciones.

Toda aproximación a las manifestaciones dramáticas del Quinientos tiene, pues, por eje este hecho: el paso del drama al teatro, como lo ha definido Melveena McKendrick. Así supieron verlo, de forma casi contemporánea, algunos de los que lo vivieron. Un ob-

servador tan perspicaz como Miguel de Cervantes, al repasar en su vejez quién había sido el primero en sacar las comedias «de mantillas» para ponerlas «en toldo» y vestirlas «de gala y apariencia», tomó como punto de partida precisamente a Lope de Rueda (prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*; → 59). Podemos achacar esa elección a los límites de la memoria personal del escritor —«me acordaba de haber visto representar...», dice—, pero también podemos atribuirle un sentido de mayor alcance. A la hora de hablar «de comedias y de las cosas a ellas concernientes» en una fecha como 1615, el alcalaíno percibía una continuidad entre los días del representante sevillano, más de cincuenta años atrás, y el presente populoso de los corrales: para él constituían un solo fenómeno, eran eslabones de una misma cadena. El verdadero teatro, parecemos darnos a entender, empieza cuando desciende de las salas nobiliarias, los carros del Corpus o las aulas universitarias y ocupa espacios de acceso público; cuando se convierte en un hecho comercial, abierto a la mayoría.

Antes de andar los pasos de este proceso conviene recordar que el teatro pensado para la representación, por rudimentaria que esta sea, es un acontecimiento efímero y complejo, que existió en un momento determinado —o en varios momentos sucesivos, nunca con idéntico rostro—, imposible de reconstruir en su integridad y al que el texto representa solo de forma parcial, tal como el fósil revela a la criatura viva que existió una vez. Si toda producción cultural es circulación, el teatro es circulación en grado sumo, experiencia dinámica en cuya creación participan varias instancias: los autores literarios, con su tradición culta o popular a las espaldas; las compañías teatrales, que representan con su propio elenco, utillaje y repertorio, y por lo tanto con sus propias formas de dar vida a textos y acciones; el público de muy diverso signo a cuyo veredicto se somete la función; los recintos escénicos, cuya fisonomía influye no poco en las posibilidades de organizar el espacio de representación y de mostrar en él cuerpos, objetos y acciones; las diversas prácticas sociales y culturales que establecen el horizonte previo de cada uno de estos componentes y determinan, por lo tanto, los li-

mites de lo posible en un tiempo concreto. Aventura colectiva que adquiere perfiles profesionales y multitudinarios a lo largo del siglo, el teatro español del Quinientos exige, para su plena intelección, ser abordado desde una perspectiva situada, en la medida de lo posible, a pie de escena.

Los primeros nombres de esta historia, los pioneros de finales del siglo xv y primeros decenios del xvi, activos en ciudades como Salamanca, Lisboa, Roma o Valencia, escribieron un teatro de público cerrado. Sus églogas, comedias, autos o farsas se explican en un contexto cortesano, el de los patronos en cuyas salas palaciegas se representaron como uno de los fastos con que entretenían su ocio. Ese público restringido, que debemos imaginar poco numeroso, estuvo integrado por la cúspide de la sociedad de la época: reyes, grandes señores, altos prelados, miembros de las respectivas cortes o séquitos, oligarquías urbanas. Es un teatro de mecenazgo y de ocasión, representado por lo general una sola vez, sin voluntad de perdurar más allá de la circunstancia concreta para la que se concibió, ya fuese una conmemoración litúrgica, unos esponsales, un natalicio o la visita de una personalidad. Así, muchas de estas piezas hacen referencia a la situación que las motivó y no es raro que integren a los espectadores en la acción, algo habitual en las celebraciones cortesanas de cualquier signo. Los temas reflejan la configuración social del auditorio: predominan los asuntos amorosos de raigambre cancioneril y ocasionalmente las historias caballerescas, sin que falten episodios píos de no excesiva profundidad; nada distinto, en este sentido, de lo que podía encontrarse en los cancioneros poéticos, emanados del mismo ámbito social. Tienen su importancia la música, el baile y el canto, que suponen una oportunidad para que el selecto público se integre en la celebración. La dramaticidad, muy limitada, se construye con elementos antiguos, tomados de los momos cortesanos y del teatro religioso medieval: pocos personajes, predominio del estatismo y trazas de una configuración visual en cuadros fijos, a la manera de las mansiones o *luoghi deputati* del drama litúrgico.

En paralelo a las formas del teatro cortesano, sigue su curso e incrementa sustancialmente su fuerza el teatro religioso de raíces

lugares
designados

TEMAS

^{teatro religioso de rúes}
medievales y corte popular, asociado a la festividad del Corpus y su octava, el momento del calendario litúrgico que mayor cabida dio a la espectacularidad fuera de las iglesias, trascendiendo en ocasiones lo estrictamente religioso. Los autos se representaban en una o dos plataformas escénicas (los carros), dispuestas en la vía pública, ante las iglesias parroquiales o en plazas, para un auditorio numeroso y variado, que no excluía a los estamentos más humildes. Con una clara voluntad catequizadora y maneras populistas, esas obras ilustran episodios de la historia sagrada, vidas de santos y mártires y conceptos fundamentales del dogma cristiano, proyectados sobre una amena galería de personajes que remiten a la realidad (el sacristán, el bobo, el mozo de ciego, el doctor, la esclava negra) y con estupendas derivaciones cómicas. Organizadas por los gremios locales, con las correspondientes notas de rivalidad y competición entre amateurs, las representaciones del Corpus, con su progresiva complejidad, crearon las posibilidades, sobre todo en las principales ciudades, para la aparición de las primeras compañías estables, gracias a acuerdos con los consistorios municipales para representar el espectáculo con la mayor solvencia. Por ese resquicio se va a ir abriendo paso el teatro profesional.

Pero el Corpus, ceñido a unas fechas concretas, no podía sostener por sí solo a las primeras compañías. La consolidación de estas se basó en una ampliación de sus temas y una diversificación de sus públicos, sin excluir ninguna de las posibilidades que se les ofrecían, desde los palacios hasta los carros, de los patios a las calles. Los repertorios, en la medida en que nos son conocidos, pasan a incorporar, junto a coloquios pastoriles y piezas religiosas, comedias de enredo bastante parecidas entre sí, basadas en unos pocos dramaturgos italianos y en algunos novellieri, y también piezas breves, muy sencillas y de comicidad elemental pero muy efectivas. No es rasgo de menor importancia el uso de la prosa, privativo de este momento y bien pronto devuelto al olvido en lo que al teatro mayor se refiere. Asociada sobre todo a las formas dramáticas cultas de la tragedia humanística, no representables (Celestina y sus hijuelas), la prosa salta en este momento de los libros a las tablas

^{cosas p. millores hechos y dichos}
^{se habla en prosa, con p. l. b. n. s.}
^{sueltos y sin requerimientos}
 gracias también a la autoridad que brindaban algunas de las más conocidas comedias italianas modernas (en el prólogo a la *Calandria* de Bernardo da Bibbiena, Castiglione subraya que no esté en verso, puesto que su asunto son «cose familiarmente fatte e dette», y por ello «si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate»). La prosa aporta naturalidad y una libertad expresiva inusitada, señal acaso del carácter parcialmente improvisado de este teatro, con un espléndido rendimiento en la plasmación de las jergas de las figuras cómicas arquetípicas. El tesón de estas primeras compañías, que hay que suponer premiado con el éxito, logró aumentar de forma significativa la atención al teatro como espectáculo y generó la masa crítica necesaria para la aparición de los primeros espacios fijos de representación.

Este proceso, que empieza como muy pronto en el decenio de 1540, cuando arranca la actividad de Lope de Rueda en Sevilla (y cuando se creía que se había producido el desembarco de las primeras compañías profesionales italianas, circunstancia hoy puesta seriamente en duda), se extiende durante más de treinta años y cambia el rostro del teatro en la Península Ibérica. El período más oscuro es el de 1550-1570, bastante pobre a efectos documentales, pero en el que tuvieron que darse importantes avances en la creación de obras de repertorio, en la profesionalización de los representantes, con la consolidación de un circuito peninsular, y en el entusiasmo del público, aspectos que la actividad editorial de alguien como Juan Timoneda viene a confirmar. Los primeros teatros estables son del decenio de 1570 y es evidente que solo pudieron surgir al calor de un interés creciente, gestado en los años anteriores: un corral de comedias es, ante todo, un negocio, y por lo tanto presupone un público nutrido, al menos potencial. Las fechas son coincidentes para otros ámbitos: en una plaza como Sevilla (según ha visto Mercedes de los Reyes Peña) no hay una presencia significativa de compañías profesionales durante el Corpus hasta los años setenta, cuando representantes como Pedro de Saldaña, Mateo Salcedo y el italiano Ganassa se reparten los carros con particulares asociados a los gremios; en los años ochenta lo

coparán todo y se profesionalizará la fiesta. A partir de 1580, en efecto, brotan corrales por toda la geografía española y se produce la primera cosecha importante de obras destinadas al nuevo circuito. Dicha fecha es la que escogen como punto de partida las más recientes historias de la comedia nueva (así, las de Christian Andrès y Christophe Couderc): entienden que desde ese momento, y no antes, es factible construir un relato proyectivo que apunte hacia la aparición y consolidación del llamado «teatro clásico español».

Para que esta panorámica resulte completa hay que considerar también la influencia ejercida por la vena erudita, la propia del teatro que se leía, estudiaba, imitaba y representaba en las universidades, fundamentalmente en latín, pero no solo en esta lengua. En los albores del teatro comercial, entre 1575 y 1585, la nota más significativa fue una oleada de teatro culto, de raigambre clásica, que dio carta de naturaleza a la tragedia en España; una tragedia del horror, de inspiración senequista e influida por experiencias contemporáneas como las de Giovan Battista Giraldi Cinthio y Lodovico Dolce, parcialmente accesibles a través de las prensas (y acaso aireadas también por alguna compañía italiana). Renovadores y experimentales, los trágicos españoles no se limitaron a lo calamitoso, sino que se adentraron por otras vías genéricas, como la tragedia *a lieto fine* y sobre todo el drama serio, mostrando un claro interés por ampliar los temas del teatro de su tiempo. Aunque se les haya reprochado su perfil literario, con predominio de la palabra sobre la acción y de lo referido sobre lo mostrado, también puede enfocarse el asunto desde un ángulo menos severo, destacando que llevaron a escena emociones tan contundentes como las que suscita el horror. Aunque sometidos a las convenciones del decoro, que impedía que las muertes se produjeran en escena —con todo, según veremos, hubo más de una excepción a esta regla—, fueron sin embargo capaces de dejar en las tablas un reguero de signos sangrientos, rotunda novedad que tuvo que impresionar al público, aunque pronto dejara de contentarlo. También figuran en su haber los primeros grandes papeles femeninos, avalados por las heroínas trágicas de Séneca y sus seguidores italianos, y que

podemos imaginar como un notable acicate para las actrices de la época. Aunque su empeño ha tendido a presentarse como un fracaso, no puede afirmarse que resultara infructuoso, puesto que abrió innumerables puertas. Además, el teatro posterior hará suyos, para corregirlos, buena parte de los asuntos y rasgos constitutivos de los trágicos.

El mundo de los corrales fue receptáculo de energías provenientes de muy distintos focos, con las que se gestó una criatura: la «comedia nueva», que no alcanzaría su mayoría de edad hasta el siglo XVII. El paradigma explicativo dominante desde hace treinta años, formulado en sus líneas maestras por Joan Oleza, detecta en la génesis de la comedia nueva varias vías confluyentes o vectores de formación, que coinciden con las grandes vetas señaladas hasta aquí: el teatro populista, procedente por un lado de las prácticas parateatrales religiosas, y por otro de los autores-representantes del medio siglo, influidos en mayor o menor medida por las compañías italianas; el espectáculo cortesano, de carácter privado y por lo general fastuoso; el teatro clásico, libresco y normativo, propio de los círculos eruditos. Cada vector representa unos intereses sociales y puede considerarse portavoz de una determinada ideología.

La primera cristalización de esta dialéctica, todavía en grado de tentativa, tuvo lugar, según todos los indicios, durante el decenio de 1580 en Valencia, la ciudad donde se aprecia, más que en ninguna otra, una continuidad de interés por lo teatral y donde se constata la presencia de todos los componentes mencionados, desde los fastos auspiciados por los duques de Calabria, pasando por la inquieta actividad de un Timoneda, conectado a las primeras compañías de representantes, hasta el núcleo de dramaturgos de finales de siglo y principios del siguiente (Rey de Artieda, Virués, Tárrega, Aguilar, Turia, Castro), primero trágicos y después cómicos, y artífices de un sedimento que habría influido decisivamente en el joven Lope de Vega durante su primera estancia en la ciudad, a finales de la citada década. Esta hipótesis sobre la comedia nueva, brillante y productiva, ha sido verificada, desarrollada y completada en los últimos años (por el propio Oleza, entre otros). Quizá podría apostillarse, de

un lado, que la óptica original extrapola a toda la Península unas circunstancias locales, las valencianas, que tuvieron mucho peso pero que no se dieron en grado equivalente en todas partes, y que requieren análisis específico en cada caso, en aras de resaltar la diversidad local; de otro, que es necesario seguir proyectando algo más de luz sobre el proceso que lleva a la síntesis, en el que tanto interés tienen *a priori* las propuestas que se impusieron como las que fueron arrinconadas, y durante el cual se registran manifestaciones más arriesgadas y problemáticas que las del teatro barroco posterior.

Desde la perspectiva política, la síntesis tuvo un ganador: el modelo cortesano de las capas privilegiadas, a quien cupo el papel de conferir unidad ideológica a toda esa variedad. De acuerdo con esta visión, que puede remontarse a José Antonio Maravall, la comedia barroca se decanta por una representación atenuada de los conflictos y un desarrollo populista de los ideales de las clases dominantes, con el objetivo de que las capas sometidas sublimen sus anhelos de rebeldía y acepten el *statu quo* social, con sus férreos códigos de honor, nobleza de sangre y religión. Un espectáculo para el sometimiento y la cohesión social en mucho mayor grado que para la discrepancia. A esta idea, cierta en sus grandes rasgos, se le ha contrapuesto, también con razón, el carácter irreductible del espectáculo teatral, su peligro latente, su semilla de desorden, el «escándalo» mismo que generan los cuerpos en escena; aquello que, con palabras de Oleza dedicadas a Lope, podríamos denominar el «rumor de las diferencias». Solo por esa capacidad potencial de disolución se entienden las enconadas disputas sobre la licitud del teatro y la preocupación y agresividad con que las mentes más ortodoxas se opusieron siempre a su existencia. Ese rumor, en cualquier caso, se dejó oír con mayor nitidez en el siglo XVI: el primer teatro de corral resulta de una variedad y atrevimiento asombrosos, pese a sus imperfecciones y la ausencia casi absoluta de obras maestras, si se lo compara con los estereotipos y las obsesiones monotemáticas de la comedia nueva, aun con toda su brillantez y perfecta factura.

La era de los teatros estables implica otros hechos relevantes que no podemos dejar de considerar. Uno de ellos, no suficiente-

mente bien explicado todavía, es el paso de la monometría a la polimetría, que permitió dejar atrás la horma del octosílabo con pie quebrado y dar cauce a una gran variedad de soluciones métricas, con la incorporación de endecasílabos (sobre todo octavas reales, pero también tercetos encadenados, endecasílabos sueltos y algún soneto esporádico) y la renovación del arte menor (redondillas, quintillas, romance). Con ello, el lenguaje del teatro se acomodó a la realidad lírica, posgarcilasiana, de su tiempo, y se hizo sensible a la diversidad cromática y de tono que cada estrofa comportaba, así como a las sucesivas modas o preferencias estróficas. Este giro no debe ser interpretado solamente en clave literaria, como un gesto propio de poetas, sino que tiene valor escénico: como ha explicado Marc Vitse, el cambio de verso o de estrofa es decisivo para la segmentación, pues suele implicar soluciones de continuidad, como un nuevo cuadro, un nuevo registro social de los personajes, una secuencia de acción que comienza. De la prosa, en cambio, no quedará apenas noticia y se verá relegada a lo entremesil, no sin competencia del verso (algunas piezas del cambio de siglo, como el *Entremés de Melisendra*, son en verso y polimétricas). Otro asunto importante, vinculado a la segmentación, es el del número de jornadas: frente a la variabilidad propia del período anterior, en donde podemos encontrar literalmente de todo, el teatro de corral, que busca generar un modelo, se asienta en formas regulares. Si dejamos a un lado los ensayos en cinco actos, que siempre tuvieron una resonancia literaria y erudita, hubo un período, cuya duración es difícil de determinar (¿hasta mediados de los años ochenta?), en que imperaron las obras en cuatro jornadas; posteriormente la estructura se estabilizó en tres. Las razones de este cambio, que se arrojan varios autores, entre ellos Virués y Cervantes, y que todavía espera un estudio en detalle, parecen deberse a una simplificación del esquema organizativo (reducido a planteamiento, nudo y desenlace, frente a la estructura cuatripartita que tendían a señalar los comentaristas clásicos de Horacio, con Acrón a la cabeza), así como a un incremento de la extensión del texto teatral en detrimento de su segmentación (las obras en cuatro jornadas son inva-

Monometría
↓
Polimetría

Nº de
jornadas

riablemente más breves que las de tres), junto con circunstancias propias del espectáculo en su faceta comercial (una obra en cuatro jornadas requiere tres entreactos, mientras que una obra en tres solo necesita dos, lo que disminuye la cantidad de teatro breve limitar y acentúa la importancia de la comedia como eje de la fiesta). Como quiera que fuese, lo que la inestabilidad de los segmentos mayores pone de manifiesto es que los ingenios pensaban en unidades internas y menores, como el cuadro, asociado a la versificación y cuyo número se va incrementando progresivamente, como señal de habilidad escénica y como guiño populista orientado a un aumento de la acción.

Asunto que atraviesa todo el siglo, vinculado a la cuestión de las fuentes y también a la de la génesis del teatro comercial, es el de la impronta de la cultura italiana, tanto en su vertiente literaria como en la dramática o espectacular. No debe olvidarse ante todo que una porción importante de Italia fue, en más de un sentido, España, y que la Roma anterior a Trento era una ciudad plagada de españoles, un hervidero de actividad teatral en los palacios de nobles y cardenales, contexto para el que se concibieron la mayor parte de las obras de Torres Naharro (quien sin embargo prefirió publicar en Nápoles, otra plaza de inequívoco signo español) y en el que se representó por lo menos una obra de Encina. Aunque ni Carlos V ni Felipe II fueron dados al teatro, nos constan representaciones de obras italianas dirigidas al Emperador, en las que a buen seguro estarían presentes nobles españoles: en Bolonia se ofreció (1529) *I tre tiranni* de Agostino Ricchi; en Mantua (1532), algunas piezas de Giulio Romano; en Nápoles (1535), farsas, églogas y comedias; en Siena (1536), *L'amor costante* de Alessandro Piccolomini; en Milán (1549), *GP'Inganni* de Niccolò Sacchi, esta para el príncipe Felipe, durante su primera embajada europea. Ya en contexto peninsular, como parte de los festejos organizados en ocasión de las bodas del archiduque Maximiliano y la infanta María, se representó en Valladolid, en septiembre de 1547, *I suppositi* de Ariosto, por parte de cierto Arico, miembro de la academia de los *Intronati* de Siena. Más allá de estos casos —recopilados y analiza-

dos por Laura Dolfi—, cuya trascendencia tuvo que ser muy puntual, pero que acaso permitió la circulación de algún texto, se ha señalado la influencia directa de elementos de algunas comedias humanísticas italianas en piezas españolas de la primera mitad del siglo, según tendremos oportunidad de ver. Las seguras son contadísimas: en especial la *Calandria* de Bibbiena, el *Negromante* de Ariosto y *GP'ingannati* de Piccolomini. Ello no implica que tales fuentes llegaran necesariamente por vía de representaciones a cargo de cómicos italianos: aunque contemple la posibilidad de su puesta en escena, el teatro humanístico italiano, de corte literario, clasicizante y erudito, tendió a expandirse a través del libro y la lectura, sobre todo a partir del decenio de 1530. Tuvo que ser sobre todo de esta forma, junto con las tragedias de Giraldo Cinthio y los relatos de los principales *novellieri* (Boccaccio, Bandello y de nuevo Giraldo), como la literatura teatral y parateatral italiana proporcionó abundantes mimbres con los que tejer las tramas del naciente teatro comercial español.

A tenor de las últimas investigaciones, parece descartable que la actividad profesional se iniciara en España por influencia directa de la italiana, puesto que tiene su propio ritmo, favorecido por la importancia de las representaciones del Corpus en las grandes ciudades, según se vio más arriba. De la documentación conocida no se desprende presencia sostenida de compañías italianas en territorio español antes de 1570. Hay datos aislados sobre miembros de los *Intronati* de Siena, como el mencionado Arico, presente en Valladolid en 1547, o Antonio Vignali, reinando ya Felipe II, aunque las noticias no son demasiado precisas y la actividad de estos cómicos parece haber sido muy puntual. Solía traerse a colación, como una especie de piedra fundacional, el documento sobre el Corpus de Sevilla en virtud del cual habría representado allí cierto Mutio, italiano, en fecha tan temprana como 1538, pero Jean Sentaurens asestó un golpe definitivo a esa atribución, al sostener, con buenos argumentos, que la fecha es un probable error por 1583 (la noticia menciona la salida de dos carros por compañía y un premio, otorgado por el consistorio, consistente en una joya, particularidades ambas que no se

introdujeron hasta 1567). No hay que olvidar, por otra parte, que el primer contrato teatral de Italia del que se tiene noticia, suscrito en Padua, es de 1545, y los primeros datos sobre la actividad de Rueda se remontan a 1542. La primera compañía italiana conocida que ejerció una influencia relevante en la historia temprana de nuestro teatro fue la de Ganassa, documentada a partir de 1574, cuando la actividad teatral se había ido generalizando y las posibilidades de negocio, sobre todo en Madrid, empezaban a ser prometedoras. Sería extraño que las compañías se arriesgaran a una expedición semejante sin un reclamo concreto o un contexto que pudieran considerar favorable.

Como último factor sociológico de cierto relieve, se ha destacado que en España no hubo teatro de corte regia hasta tiempos de Felipe III. Los dos monarcas españoles del siglo XVI, como hemos visto, fueron agasajados ocasionalmente con espectáculos teatrales, que sí promovían la nobleza y la alta burguesía desde sus palacios y casas, pero no parece que se sintieran inclinados hacia esas formas de entretenimiento, ni menos a impulsar su desarrollo institucional. El Escorial, con contadísimas excepciones, fue un espacio vedado a las comedias que se ofrecían en la cercana corte; cosa distinta es que al rey le gustara que los niños del seminario le recitasen comedias, según refiere fray Jerónimo de Sepúlveda, o que Isabel de Valois fomentara personalmente la representación de varias decenas de piezas en el Alcázar de Madrid durante los años sesenta. En cualquier caso, no es comparable a lo que ocurriría después: la prontitud con que Felipe III abrió las puertas de palacio a los cómicos (las primeras representaciones de que se tiene noticia tuvieron lugar en Burgos y Valladolid en 1603) indica en su caso una afición fraguada en los años anteriores y compartida probablemente por una nobleza castellana cada vez más asidua de las casas de comedias, liberada ya de la severa mirada del Rey Prudente. La contrapartida fue que desde entonces el teatro se vio sometido a mayor regulación institucional, incluida la censura, y adquirió una fisonomía más constreñida desde el punto de vista ideológico.

Fijémonos a continuación en el corpus dramático del Quinientos y las circunstancias de su preservación. A diferencia de lo que

sucede con la narrativa, o incluso con la lírica a partir del *Cancionero general*, el teatro representable vive, por definición, de espaldas a la letra de molde. Imprimir una obra teatral en el siglo XVI debe considerarse un acto anómalo, que la desplaza de su ámbito original. Pero es un hecho indiscutible que una parte sustancial de las piezas que han llegado hasta nosotros lo han hecho en impresos, y por lo tanto en un formato ajeno en principio a la vida escénica. Gran parte de los autores más relevantes (entre otros, Encina, Fernández, Torres Naharro, Vicente, Sánchez de Badajoz, Rueda, Cueva, Rey de Artieda, Virués...) nos son conocidos porque sus piezas fueron dadas a la imprenta por ellos mismos o por personas allegadas, ya fuese de forma exenta o integrando una recopilación más amplia, por lo general poética. Es reseñable, pues, que la historia teatral del Quinientos se fundamenta en materiales que casi siempre han sobrevivido por razones que debemos calificar de extrateatrales. Los cuatro primeros nombres del teatro del siglo XVI suelen presentarse en panorámicas y estudios en un orden determinado y fijo, pero si nos atenemos a las fechas de su actividad, merecerían una imposible consideración simultánea, puesto que unos y otros se solapan y aun influyen entre sí. Son las fechas de publicación de sus obras —1496, 1514, 1517 y 1562, respectivamente— las que han generado la cadencia habitual de Encina, Fernández, Torres Naharro y Vicente, deudora en este sentido de una visión «literaria» del teatro.

En virtud del impreso (y de las condiciones del mercado del libro), el corpus conservado presenta un lógico sesgo hacia lo cortesano y lo culto, circunstancia que debe de distorsionar en algo nuestra apreciación de la realidad dramática de la época. Gran parte del teatro que conocemos fue minoritario o local; de forma inversa, podemos estar seguros de que una porción sustancial de la actividad más estrechamente ligada a la escena pasó sin que haya dejado huellas textuales. El ejemplo es obvio, pero no por ello sobra recordarlo: si no fuera porque Timoneda decidió imprimir las comedias y los pasos de Lope de Rueda, ya fuese por aprecio o —más verosímelmente— por afán de negocio, para ofrecerlos a

lectores y otros representantes, ese eslabón decisivo en la historia del teatro comercial sería solamente un nombre evocado por Juan Rufo y Cervantes, tan oscuro como los de otros pioneros que este último, Rojas Villandrando o Lope recordaron y de los que nada, o casi nada, sabemos hoy. Por otra parte, hay que sospechar que la fisonomía con que se nos aparece Rueda depende en alguna medida de las preferencias del librero valenciano, que quizá potenció ciertos aspectos del repertorio habitual del representante en detrimento de otros, amén de intervenir en los textos de las comedias, poniéndolas «en orden» y suprimiendo «algunas cosas no lícitas y malsonantes», como no tuvo empacho en reconocer (→ 56).

Lo que se ha conservado no debe hacernos olvidar lo mucho que se perdió o lo que no ha recibido la luz suficiente. Valgan algunas muestras. Apenas conocemos nada del teatro comprendido entre 1540 y 1570, probablemente porque los primeros esfuerzos por elaborar un repertorio comercial no despertaron el interés de las prensas ni tampoco las buscaron. Hay buenas razones para pensar que tanto Rey de Artieda como Cueva compusieron más obras de las que dieron a la imprenta. Conservamos manuscritas, y todavía poco estudiadas, una decena de comedias en cuatro jornadas, testimonio de un tiempo intermedio cuyo ritmo aún no es posible trazar con precisión. No mucho es lo que nos queda, ya para los años ochenta y noventa, de Morales, Sánchez o Cueva y Silva, nombres importantes en la primera formulación del teatro comercial. En fin, las obras tempranas de Lope que han pervivido, siendo abundantes, son menos de las que han desaparecido.

La primacía que adquiere el impreso es, pues, un hecho insoslayable cuando se aspira a reconstruir el acontecimiento del que el texto teatral es vestigio. El teatro que se estampa en castellano durante el Quinientos —como han recalado Luigi Giuliani y Marco Presotto— no sigue una pauta de presentación específica, que asuma gráficamente los signos de teatralidad: lo habitual fue tratar el texto como si fuera poesía, según el modelo que brindaban los cancioneros. Los amanuenses que preparaban, a partir de manuscritos teatrales, los originales de imprenta, siguiendo instrucciones del

corrector de las prensas, tendían a asimilarlos a los modelos clásicos de Terencio y Plauto y a la comedia humanística. Esto es lo que explica, por ejemplo, que en la segunda edición de las tragedias y comedias de Juan de la Cueva (1588) se añadan argumentos a las piezas, y además «en todas las jornadas», según un modelo cuyo antecedente último es la *Celestina* (uso contra el que, dicho sea de paso, había protestado Fernando de Rojas, que lo consideraba extralimitación de los impresores). En cambio, las indicaciones escénicas originales, tan valiosas para el investigador del teatro, por lo general fueron ninguneadas, porque se trataba de leer teatro, no de trasladar al impreso la experiencia de su representación. Cuando tenemos manuscritos vinculados al mundo de los comediantes, por lo general de los últimos decenios del siglo, los textos nos interpe-
lan de un modo diferente: basta comparar la ausencia de indicaciones escénicas en las tragedias impresas de Virués o del citado Cueva, con las estupendas acotaciones cervantinas presentes en *La Numancia*, que nos ayudan a imaginar el aparato que la obra requerría. Solo en los primeros años del siglo XVII, cuando la comedia nueva se haya asentado por completo y los representantes tengan un fondo de obras a las que ya no les quede más vida sobre las tablas, surgirá y se definirá un modelo editorial de presentación del teatro para su lectura: la *parte de comedias*, colección de doce piezas —al principio, acompañada de loas y entremeses— que nace, como no podía ser de otro modo, bajo el signo de Lope de Vega y que supone un paso importante en el ascenso del teatro a la condición de «literatura». Hay que notar también que la más importante masa de testimonios manuscritos de la etapa fundacional del teatro de corral remite a una colección privada, la que reunió Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (conservada parcialmente en la Real Biblioteca de Madrid y en menor medida en la Biblioteca Nacional), que fue preparada para la lectura y que por lo tanto deja traslucir menos de lo que nos gustaría las huellas de la vida escénica de las obras. En cambio, hallazgos como los «papeles de actor» de esos mismos años, estudiados por Debora Vaccari, arrojan nueva luz sobre la realidad de la experiencia teatral, aunque



imprentas
XII

- Preparados para la lectura
- No presentan una pauta de presentación que se evo-

- Se siguen los modelos clásicos de presentación
- No se conservan apenas signos de su representación

sean testimonios de muy difícil manejo textual (con todo, parece que se van a emplear en la inminente edición crítica de la integral dramática de Cervantes que prepara la Real Academia). En general, y a diferencia de lo que ocurre en el siglo XVII, son escasos los testimonios manuscritos que han conservado trazas claras y abundantes de la dinámica teatral de las obras.

Estas circunstancias también inciden en la debatida cuestión de la pobreza escénica del teatro comercial de la época. Es poco discutible su precariedad material, cuando no indigencia, que el consabido prólogo cervantino recrea vívidamente: pobreza de vestuario, hieratismo, ausencia total de teatro de aparato, sin escotillón ni apariencias, con un tablado precario e improvisado y apenas unos músicos al fondo, ocultos a la vista. Así fue en los tiempos pioneros de Lope de Rueda; luego, con Navarro, se dispone de un vestuario más aliñado, desaparecen las pertinaces barbas postizas, los músicos se colocan a la vista del público y se desarrolla algo de tramoya (→ 59). Una vez más, conviene manejar estas certezas de forma prudente e interrogadora. Si bien las tragedias de los años ochenta, como queda dicho, pueden describirse como piezas volcadas en la palabra, con un alto número de versos por intervención, no es menos cierto que implicaron también novedades visuales; de forma más concreta, Agustín de la Granja ha sostenido que los primeros intentos dramáticos de Cervantes no se dejan percibir adecuadamente si no se tiene en cuenta que el suyo, frente al de sus contemporáneos y rivales, fue un teatro basado en el aparato. Cabe encontrar otros ejemplos, ciertamente minoritarios pero no por ello irrelevantes, para evocar una imagen menos «literaria» y más aparatosa o visual de muchas obras. En los autos que se representaban para el Corpus, el esfuerzo invertido en maquinaria escénica pudo llegar a ser notable: para la fiesta de 1578 en Plasencia, se puso en escena el auto del *Naufragio de Jonás, profeta*, con representación de un mar, agua corriente y una embarcación. Menos medios sin duda, pero análoga voluntad de complacer a la vista, revela la obra más temprana conservada de Lope, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en cuya tercera jornada, al trasladar imaginativamente al público hasta

el campamento de Santa Fe, una acotación indica lo siguiente: «Descúbrese un lienzo y hase de ver en el vestuario una ciudad con sus torres llenas de velas y luminarias, con música de trompetas y campanas». El espacio de las apariencias —el *discover space* de los coliseos ingleses— mostraría en este caso un cuadro pintado, o quizá una construcción hecha de cartones, como aquellos con los que don Quijote elaboró su media celada; como quiera que fuese, el efecto que se perseguía era el de sorpresa y maravilla, que debían entrar por los ojos.

Podemos darle la vuelta al argumento, como quiere Victor Dixon: el que los recursos escénicos fuesen limitados implica que se les confería una significación muy poderosa, y por consiguiente se explotaban al máximo sus posibilidades visuales y semióticas. Pronto se generaron unos espacios convencionales, muy productivos —algunos eran herencia clásica—, en los que podían encajarse la mayoría de acciones: la calle por la que pasea el galán, las puertas de las casas en las que se habla y requiebra, las ventanas bajo las que se ronda y se da serenata, las salas de palacio o las casas de los más humildes, así como espacios abiertos (jardines, bosques) en los que se corteja, caza o persigue, o las paredes del fondo del escenario que representan las murallas de las plazas sitiadas. Así las cosas, no resultaría ocioso, por ejemplo, investigar en qué consiste en la época, *teatralmente* hablando, un lance tan común como una batalla: qué es lo que se muestra en escena, qué ocurre «dentro» y por qué razones, qué papel desempeña la palabra y cuál el ruido o los sonidos, qué tipo de pautas de representación son las más habituales (escenas de multitud, duelos individuales, cuadros de agonía y despedida de los héroes...), qué métrica se le destina, cómo se articulan las réplicas, de qué forma se imbrican gesto y texto. Los recientes proyectos orquestados por Teresa Ferrer para reunir y sistematizar los datos existentes sobre la actividad de las compañías teatrales de la época han puesto a disposición de los estudiosos, debidamente ordenada y accesible, una información extraordinaria, que pide a gritos el cruce con las obras conservadas, para alcanzar una comprensión de esas piezas como artefactos circulantes y dinámicos:

teatrales, y no solamente literarios. Sabemos mucho sobre los corrales, pero demasiado poco todavía sobre lo que ocurría en ellos.

Concluyamos estos apuntes preliminares regresando al punto de partida. Ante el teatro español del Quinientos, ante la necesidad de pensarlo y referirlo, hay que ser conscientes del influjo que ejercen dos idées reçues o tendencias de pensamiento. La primera —la de lo retrospectivo— consiste en contemplar el siglo xvi desde los primeros decenios del xvii, en el apogeo de la comedia nueva, rotunda e incuestionable aportación a la historia del teatro cuyas condiciones de posibilidad se asientan, qué duda cabe, en los años del reinado de Felipe II. Esa tendencia desencadena la segunda —la de lo teleológico—, consistente en percibir y explicar las distintas manifestaciones teatrales del siglo xvi como cauces cuyo único objeto y sentido fue la creación, a finales de la centuria, del primer gran espectáculo comercial de masas de la Edad Moderna. Son opciones avaladas por la historiografía literaria, que confieren inteligibilidad a un cúmulo de fenómenos y los ahorman según un modelo narrativo fuerte (el de la «forja» de la comedia nueva), modelo que, siendo cierto, no siempre hace justicia a los acontecimientos en su propio contexto y según sus propios ritmos. Sería tentador, por la simetría que implica, trazar un arco de exactamente cien años de duración (de 1496 a 1596) entre los pastores bobos de las primeras églogas de Encina y el criado Tristán de *La francesa* de Lope de Vega, comedia de enredo a la que el dramaturgo valoró por ese personaje: «Fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces dio tanta ocasión a las presentes» (según afirma en la dedicatoria a su discípulo Juan Pérez de Montalbán, redactada al dar la pieza a las prensas, en 1620). Y aún más tentador sería afirmar que existe una continuidad entre aquel Mingo o aquel Bras del *Cancionero* de 1496 y los graciosos de la comedia nueva. Puestos a establecer paralelos, el nombre de Tristán no puede sino evocarnos el del tierno pajecillo de la *Celestina*, otro de los pilares en que se asientan los orígenes del teatro en España, con lo que ya dispondríamos no de uno, sino de dos hilos de continuidad. Y si quisiéramos apurar las coincidencias, todavía

podríamos aducir que tanto Encina como Lope escribieron esas obras bajo la protección de la misma casa nobiliaria, la de Alba. Si procediésemos así, incurriríamos en un serio error, en una falta de tacto para con las obras concretas. Resulta obvio que ni Encina podía prever la evolución teatral del siglo ni Lope, a la altura de 1596, sabía el grado de éxito que acompañaría a su supuesta innovación (cuya manifestación en esa obra concreta, por otra parte, es cuestión debatible). Bastará con alegar la autoridad de Jean Canavaggio, que ha negado rotundamente que exista continuidad alguna entre el bobo de las églogas y el donaire de la comedia nueva (y menos todavía entre aquel y el «villano» que tan admirablemente perfilara Noël Salomon). Los ejemplos parecidos podrían multiplicarse a voluntad. Se ha visto en Bartolomé de Torres Naharro a un precursor de casi todo, e incluso —en su comedia *Himeneas*— se lo ha considerado el padre de las piezas de capa y espada. La afirmación puede sostenerse, desde luego, pero hacerlo supone oscurecer el sentido de unos determinados elementos en esa obra, en su momento y su contexto, dadas sus fuentes y considerando el público que la presencié, todo lo cual apenas si tiene que ver con las comedias propiamente de capa y espada de un siglo más tarde. Algo parecido, quizá más acentuado, ocurre con Juan de la Cueva, a quien se añade la coletilla admonitoria de que sus descubrimientos o intuiciones fueron desencaminados, por practicar unas fórmulas que no traspasaron los límites del siglo. Pero esa no fue nunca la cuestión que Cueva tuvo que dirimir al ponerse a escribir sus tragedias y comedias, que vio representarse en las primeras tres temporadas en que hubo teatro estable en Sevilla. La significación de su gesto no puede medirse tan solo por su perduración: es relevante también —diríamos que sobre todo— en su momento y en su contexto. De 1492 a 1598, la historia teatral del Quinientos es tanto un relato de hallazgos, fusiones y evoluciones como de discontinuidades, caminos sin salida y zonas de indeterminación. A unos y otros fenómenos se quiere prestar voz aquí.

METAMORFOSIS DEL PASTOR

Las primeras manifestaciones de carácter incuestionablemente teatral son las églogas pastoriles de Encina, en buena medida una creación original, un ensayo del poeta cancioneril en el terreno de la dramaticidad. Pero tal ensayo se realiza con piezas ya existentes: concebida para las salas de la alta nobleza, la égloga dramática es una síntesis de tradiciones y funciones previas. Su concepción, según ha visto Miguel Ángel Pérez Priego, debe bastante al drama litúrgico medieval, pero también a espectáculos cortesanos desarrollados en tiempos de Juan II y Enrique IV, como los momos, mascaradas de carácter lúdico y celebratorio, encarnadas por los mismos espectadores, sin apenas texto y de sesgo amoroso y caballeresco. En ellos latían unas posibilidades dramáticas que autores como Encina y algo más tarde Gil Vicente supieron explotar. En ese marco estilizado y festivo se inserta un personaje significativo, conductor de la acción y polo hacia el que proyectar las diferencias: el pastor, figura teatral por excelencia, construida mediante superposición de capas. En un plano literal remite a los pastores que, según los Evangelios, adoraron al Niño (y, por ahí, al *officium pastorum* del drama medieval), pero también, alegóricamente, a Cristo. Su rebaño es, pues, símbolo de la comunidad cristiana, lo que abre la vía a atribuirle una significación política, mediante la asociación del Buen Pastor responsable de su grey con el Monarca amante y protector de su súbditos. En la veta clásica, el pastor es el protagonista de las églogas virgilianas, con sus resonancias sentimentales y la posibilidad de una lectura en clave autobiográfica, tal como ocurrirá en el caso de la lírica y, posteriormente, la narrativa. Por último, en el contexto cortesano del Renacimiento, esta figura supone una valorización de la simplicidad natural frente a lo artificial de la vida cortesana.

Por añadidura, ese pastor se expresa en sayagués, un lenguaje literario de registro bajo, que evoca el dialecto rústico del entorno salmantino y zamorano y que Encina no inventa, sino que encuentra ya en ámbitos poéticos precedentes. Era el caso de las *Coplas*

de *Mingo Revulgo*, alegoría política contra la revuelta situación castellana de la segunda mitad del reinado de Enrique IV. De la perduración de la pieza dan cuenta la temprana glosa anónima y la posterior —muy difundida por la imprenta— de Fernando de Pulgar, quien elucida el texto a principios de los años ochenta en un ejercicio netamente propagandístico, para contrastar el desorden, escándalo y banderías de Enrique IV con la justicia imperante gracias a los nuevos monarcas Isabel y Fernando. En fechas próximas a las de la glosa de Pulgar, Íñigo de Mendoza compone su *Vita Christi*, en la que la adoración del Niño por los pastores se construye como un animado cuadro de claro sabor popular y expresión sayaguesa. El propio Encina es un eslabón significativo en esta cadena: en un gesto que da la medida de su aprecio por la *fabla*, su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio (dedicada al príncipe Juan e incluida en el *Cancionero* de 1496) apuesta por el sayagués, de acuerdo con una aplicación al pie de la letra de la *rota Vergiliana* de los estilos, que adjudica, como corresponde, el estilo bajo a la bucólica; no debe extrañarnos, en recta correspondencia, que al verter la égloga cuarta, aquella en que Virgilio anuncia una elevación de tono y asunto —*paulo maiora canamus*—, Encina abandone el octosílabo por las coplas de arte mayor y prescinda de todo deje sayagués.

A Juan de Fermoselle o del Encina (1468-1529) corresponde, pues, la primacía en la forja del teatro español de la Edad Moderna, en tanto que autor de varias églogas compuestas para ser representadas en el palacio de Fadrique de Toledo e Isabel Pimentel, duques de Alba, durante el período 1492-1494. Esas piezas, ocho en total, fueron incluidas como colofón a su *Cancionero* (1496), y acaso retocadas para la ocasión. El gesto de recogerlas ahí es relevante, porque Encina fue ante todo un destacado músico y poeta cancioneril, órbita desde la que concibe sus creaciones para la escena, a cuyos elementos heredados incorpora la casuística amorosa que brindaba la lírica de los cancioneros. De espíritu literario inquieto y vocación innovadora, Encina incluye en su obra teatral componentes autobiográficos, referentes políticos y, en su etapa final, ecos

de la mejor poesía italiana contemporánea, señal de su voluntad de acercarse a la primera línea de la poesía de su tiempo. Los estudios más recientes se han dedicado a aventar las fuentes de sus églogas mayores y a establecer los datos fundamentales de su estancia en Roma a partir de 1499 y al amparo de varios pontífices, su relación con César Borgia, la posterior peregrinación a Jerusalén y sus últimos años en León, cuando gozó de un priorato en la catedral.

La dramaturgia de sus obras es muy limitada, por no decir que pobre, y el verso resulta mucho más importante que la dinámica de la actuación. Los cuadros tienden al estatismo, se da rienda suelta a las intervenciones extensas y varios hechos de relieve son referidos en lugar de representados (por ejemplo, la muerte o resurrección de Cristo; compárese en este sentido con las soluciones, económicas y funcionales, que se deducen de las piezas de Lucas Fernández, según se verá más abajo). A la mayoría de églogas les alcanza, y aun sobra, con cuatro personajes, que suelen salir en parejas, para crear los núcleos de tensión necesarios para que avance la acción, muy sencilla y con apenas enredo, sin que por lo general se aprecien secciones internas. Pueden detectarse algunos indicios de espectacularidad, como el sepulcro al que se dirigen los personajes de las églogas tercera y cuarta, o el inicio de la égloga sexta, cuya rúbrica nos informa de que el pastor Beneito se introduce en la sala, se sienta en el suelo y se pone a comer con toda parsimonia, para que a continuación entre a amonestarle su compañero Bras. Un caso aparte, por su mayor elaboración, es la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, como podremos comprobar.

Tal como aparecen en el *Cancionero*, las ocho églogas representadas en el palacio ducal de Alba de Tormes distan de ser entidades aisladas y más bien funcionan como un todo: se organizan —y se ofrecieron— en parejas, como piezas dobles; cada una de esas unidades mayores se dedica a un ciclo distinto, mayoritariamente religioso pero también profano (Navidad, Pasión, Carnestolendas y asuntos de corte amoroso); la primera y la octava tienen una evidente función proemial y epilodal. Estas circunstancias, en particular la última, apuntan a la ordenación del conjunto para su inclu-

sión en el *Cancionero*, y es posible que ello implicara ciertos cambios textuales, para adaptar las piezas al nuevo y más amplio contexto de recepción. La primera égloga, poco más que un prólogo a la segunda, revela con total nitidez el mundo cortesano para el que Encina orquestó sus dramatizaciones: es una manifestación de orden privado en la que personajes, creador y público se integran en un mismo acontecimiento, antes convención cortesana que juego metateatral, en la que lo pastoril es una máscara de humildad con la que el poeta puede dirigirse de tú a tú a sus señores para afirmar su talento a la hora de agasajarlos, entretenerlos e instruirlos; así, el pastor Juan (inequívoco trasunto del escritor, y muy posiblemente encarnado por él mismo) señala a don Fadrique y doña Isabel mientras dice al pastor Mateo: «pues estos dos son mis amos». El tema de la pieza, si es que puede ser atribuido alguno a una composición tan breve (180 versos), sería la importancia del patrocinio nobiliario. La segunda égloga, que se representó a continuación, se concentra en el tema pío de la Navidad y la protagonizan cuatro pastores —los evangelistas— que intercambian noticias sobre el nacimiento de Cristo, en una hábil mezcla de pasatiempo cómico y doctrina. La pieza, como será habitual, se cierra con un villancico en el que los pastores invitan a la concurrencia a acudir al Portal para adorar al Niño. Las siguientes dos églogas, sobre la muerte y resurrección de Cristo, prescinden del sayagués, probablemente por la dimensión grave del tema: la tercera presenta a un padre y un hijo que discuten acerca de la crucifixión del Señor mientras se dirigen al Santo Sepulcro, donde se encuentran con la Verónica y un ángel proclama la gloria de Cristo, liberador de los justos en el reino infernal, según el relato de los evangelios apócrifos; la cuarta reúne a José de Arimatea, la Magdalena y Lucas y Cleofás, los dos discípulos que fueron camino de Emaús, y todos ellos proclaman pruebas de la resurrección de Cristo. Muy distinto es el tono de las dos piezas para las Carnestolendas: en la quinta, los pastores dejan su lugar a los aldeanos simples Beneito y Bras, que traen a colación un asunto político, la posible guerra con Francia y la participación del Duque en ella; saltan a la vista las semejanzas con la coetánea

Égloga de Evandro, Peligro y Fortunado de Francisco de Madrid (h. 1495), que apunta al mismo conflicto histórico, pero también la teatralidad de la composición enciniana, en la misma medida en que es menor el grado de reflexión sobre los hechos: un entretenimiento cortesano, aunque se haga eco de la actualidad, no equivale a una pieza de debate político. La sexta égloga es una pura celebración del apetito en Antruejo, con una descripción —que no dramatización— de la batalla entre Carnal y Cuaresma y un repunte manifiesto del sayagués. Por último, las églogas séptima y octava dramatizan asuntos de la poesía cancioneril mediante la presentación de un sencillo episodio sentimental: en la primera de las dos, el pastor Mingo y un escudero se disputan las atenciones de Pascuala, mientras que en la segunda (una de las más extensas, pues supera los quinientos versos) estos mismos personajes, junto con Menga, consideran la posibilidad de dejar el hato y convertirse en cortesanos, aducen los correspondientes tópicos de menosprecio de corte y alabanza de aldea, y concluyen constatando el poder del amor. La última de las églogas insinúa, como forma de cerrar el ciclo, el abandono de la ficción dramatizada y el regreso a la realidad, subrayado por la entrega de un ejemplar del *Cancionero* a los Duques.

La producción teatral de Encina se completa con seis piezas más, algunas incorporadas a las sucesivas ediciones del *Cancionero* (en especial las de 1507 y 1509) y otras difundidas en pliegos sueltos de los decenios de 1510 y 1520, momento a partir del cual se apagan los ecos de su éxito. La *Égloga de las grandes lluvias*, compuesta para la Navidad de 1498, en la estela del *officium pastorum*, es una pieza de marcado acento personal en la que el poeta ventila un asunto privado, al manifestar a través de sus criaturas la preocupación de que la vacante de cantor en la catedral de Salamanca producida por la muerte de Fernando Torrijos no recaiga en él, como efectivamente ocurrió (el puesto fue para Lucas Fernández). El ángel interrumpe las disquisiciones y juegos de los cuatro pastores, los adoctrina y estos enumeran los presentes que van a llevarle al Niño, en versos de especial encanto y delicadeza. De carácter netamente burlesco, el

Auto del repelón, cuya atribución a nuestro autor, controvertida en el pasado, goza hoy de unanimidad, aprovecha en su arranque las circunstancias de la sala en que se produce la representación: el pastor irrumpe huyendo de un altercado ocurrido en la calle, cuando intentaba vender su mercancía. A un ameno y entretenido diálogo entre Piernicurto y Johanparamás sigue la disputa con un estudiante, según una pauta que ya hemos visto (por ejemplo, en la égloga séptima). La conclusión de la pieza, con el nuevo repelón y los palos que amagan con dar al estudiante, motivó que Eugenio Asensio llegara a calificarla de protoentremés.

Las cuatro obras restantes tienen en común la temática amorosa y pueden considerarse variaciones, cada vez más ambiciosas, en torno a un mismo asunto, que puede cifrarse —como ha señalado Alberto del Río— en el lema virgiliano *Omnia vincit amor*. Construida sobre el contraste entre el refinado mundo de los cortesanos y la ignorancia y simplicidad de los pastores, la *Representación ante el príncipe don Juan* (probablemente de 1497, en el momento efímero en que el heredero a la corona se asentó en Salamanca) se inicia con el encuentro entre el mismísimo Amor y el ignorante pastor Pelayo, con quien se enzarza en una áspera disputa que tiene puntos en común con el *Diálogo entre Amor y un viejo* de Rodrigo Cota y el anónimo del *Viejo, el Amor y la mujer hermosa*. Para darle una lección por su arrogancia, el dios hiere a Pelayo y lo deja languideciendo de amor; la llegada de otros pastores permite expresar en lengua rústica las llagas que causa el deseo, y la aparición de un escudero traduce al lenguaje de la corte esa realidad sentimental. Parecida en muchos aspectos a la pieza anterior, la *Égloga de Cristino y Febea* polariza la acción en el conflicto entre el pastor protagonista, que ha decidido dejar atrás el amor y meterse a ermitaño, y Amor, quien, para evitarlo, le envía a la ninfa Febea, ante cuyos encantos Cristino cae rendido y vuelve a las andadas; en su conclusión, la obra celebra la vida pastoril y el amor que le es inherente. La *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* está claramente ubicada en un contexto de renovación literaria y ostentación formal: se inspira en el *Tirse e Damon* de Antonio Tebaldeo, en el que integra

elementos de la literatura cortesana castellana del xv, y es la única en coplas de arte mayor. Se refiere en ella la desesperación que embarga a Fileno por el rechazo de Cefira, con el doble contrapunto del rudo Zambardo, que prefiere dormir a escuchar quejas de amores, y del correspondido Cardonio, que goza del amor de Oriana. Fileno despotrica de las mujeres con munición tomada del *Arripreste de Talavera*, mientras que Cardonio las defiende con la ayuda de las *Claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna, sin que el desahogo de uno y otro sirva para evitar el suicidio del joven rechazado, a quien sus dos compañeros dan sepultura, con un epitafio sobre la tiranía y crueldad del amor: «Verás como en premio de fiel servidor / Amor y Cefira, por mi mala suerte, / me dieron trabajos, desdeños, dolor, / lloros, suspiros y al fin ruda muerte».

La obra más ambiciosa de Encina, la que supone un salto evidente en sus códigos para beber en la comedia humanística y el teatro renacentista italiano, es la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Por una mención en una carta de Stazio Gadio a su padre el marqués de Mantua, se ha tendido a identificar esta pieza con la «commedia [...] recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina» que se representó en Roma en casa de Jacobo Serra, cardenal de Arborea, en enero de 1513; la atribución, por imprecisa, dista de ser segura. Con más de dos mil quinientos versos y nueve personajes, esta égloga mezcla componentes de la tradición pastoril con una trama sentimental y mitológica ubicada en un espacio urbano y fuertes resonancias de la fábula de Píramo y Tisbe. La sustancia argumental es sencilla: Plácida y Vitoriano se aman, pero, tras una disputa, el joven pretende olvidarla, para lo que recurre a los consejos de su amigo Suplicio, quien, acogiendo a la lección de los *Remedia amoris* ovidianos, le sugiere reemplazar el viejo amor por uno nuevo. Con esa intención, Vitoriano se dirige a la «señora» —prostituta— Flugencia, a quien requiebra sin demasiada convicción ni éxito; más interesante es la animada conversación que Flugencia sostiene con la comadre Eritea sobre preñeces fingidas, virgos remendados y otros asuntos propios de alcahuetas. De forma parecida a Fileno en la pieza de los tres pastores, Vitoriano admite

que todo esfuerzo por amar a otra que no sea Plácida es en vano, y parte a reconciliarse con ella, mientras Suplicio se dedica a despotricar del amor. Pero el reencuentro se convierte en tragedia: desesperada, Plácida se ha quitado la vida antes de que Vitoriano pudiera volver a encontrarla, ante lo que el joven decide imitarla, pero Suplicio logra evitarlo *in extremis*. Antes de perpetrar un nuevo intento de suicidio, Vitoriano invoca a Venus, quien a su vez apela a Mercurio, y este resucita a Plácida, lo que permite que la obra culmine con la reunión de los enamorados y la gozosa celebración de su amor.

A pesar de que falta fluidez en la acción y de que Encina abandona la línea argumental, tan prometedora, que integran Flugencia y Eritea (cuya presencia queda, pues, como una concesión a la comedia humanística y celestinesca, asumida a regañadientes, sin una verdadera integración de los caracteres en la trama), la obra supone un claro avance en su concepción dramática: se pueden reconocer tres unidades en la acción, marcadas por cesuras jocosas, y se incluye un introito dramatizado en el que el pastor Gil Cestero, además de pedir el silencio y la atención del público, declara el argumento, según un rasgo habitual en las obras de Torres Naharro, que quizá influye aquí sobre Encina (aunque en aquel se suele subrayar la nota cómica y aun procaz); este pastor y su compadre Pascual entran y salen de la obra en distintos momentos, aportando a la pieza el sustrato tradicional que le era familiar a su autor y generando un plano de acción y expresión que aporta contraste y variedad frente a la trama principal. Y también sirven para crear tiempo escénico: mientras Vitoriano y Plácida se buscan por los valles, asistimos a un breve interludio jocoso entre los dos pastores que parece anticipar los rasgos del «paso» tan caro a Lope de Rueda; hacia el final de la obra, Gil y Pascual, que desconocen la milagrosa resurrección de la protagonista, van en busca de su cuerpo para darle sepultura, tal como ocurría en el final de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. Se insinúa también algún espacio (la alcahueta Eritea parece hablar desde la ventana de su casa, a la que no llega Vitoriano) y parece haber cierto movimiento de los actores. La evocación de las soledades en las que se desesperan los

amantes se logra con gran economía de medios, mediante entradas y salidas sucesivas —único recurso posible en una sala señorial—, e indica una preocupación mayor por la dinámica de la acción. Menos efectiva a tales propósitos, aunque de gran relevancia lírica, es la inclusión de composiciones poéticas de cierta autonomía, como la canción-eco de Vitoriano (que aparece recogida en el *Cancionero general*) o la imponente «vigilia de la enamorada muerta», un extenso planto y oficio de difuntos por Plácida, en el que se glosan los salmos penitenciales. La obra —si fue esta la que escucharon— no entusiasmó a los asistentes, algo comprensible si se piensa en un auditorio acostumbrado a otro tipo de propuestas dramáticas. Con todas sus limitaciones, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* apuesta por trasvasar la tradición cancioneril y el teatro de pastores al marco de la comedia urbana clásica y humanística, con un guiño a la *Celestina*.

De horizontes menos anchos que los de su rival, Lucas Fernández (1474-1541) presenta una obra ceñida al que podríamos calificar de patrón litúrgico y popular de las églogas pastoriles teatrales, sin los referentes cancioneriles ni la traslación al mundo cortesano característicos de Encina. La trayectoria de Fernández está ligada por completo a la ciudad de Salamanca y a su actividad religiosa, universitaria y musical: hombre de iglesia y cantor catedralicio desde 1498, consta documentalmente la representación de alguna de sus piezas en las festividades del Corpus de los primeros años del siglo. Su teatro fue reunido en el volumen *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano* (1514), y en su madurez alcanzó la cátedra de música en el Estudio salmantino (sucedió en 1522 a Diego de Feroselle, hermano de Encina). Sus obras, algo más extensas (entre 600 y 900 versos) que las primeras églogas encinianas, se caracterizan por su concepción autónoma y un argumento menos circunstancial, con unos modos más apegados a lo netamente villanesco, como pone de manifiesto su marcado y consistente uso del sayagués, que se le reconoce como uno de sus logros. La estructura de las piezas es muy sencilla, con pocas figuras, y la acción suele construirse mediante la superposición de un breve conflicto entre

personajes a partir de una línea amorosa previa, que se resuelve felizmente en la conclusión.

La primera de las siete piezas publicadas en 1514 se designa como «comedia» (no hay estabilidad terminológica, según se irá viendo) y presenta los amores entre dos pastores, cuyos requiebros interrumpe el abuelo de la joven, que duda de las buenas intenciones de ambos y provoca un característico intercambio de pullas, hasta que un tercer pastor los reconcilia y prepara el terreno para las bodas. La segunda obra, un «diálogo para cantar», carece de entidad dramática y es una variación mínimamente escenificada del villancico «¿Quién te hizo, Juan Pastor?». Sigue una «farsa o cuasi comedia» protagonizada por tres personajes (con la correspondiente mezcla de registros lingüísticos) en la que la dama, perdida de amores por el caballero, se encuentra con un pastor, que se ofrece como mejor partido, en una manifestación de los estragos que el amor produce también entre los de condición rústica, y en una especie de inversión de la situación que presenta la égloga séptima de Encina, aunque sin atisbar posibilidades trágicas como las de *Fileno*, *Zambardo* y *Cardonio*. De hecho, la posición es la contraria: el carácter paródico, de afirmación y desmitificación del amor cancioneril, resulta evidente no solo en los tipos escogidos y la situación presentada, sino en la cita implícita de unos cuantos versos y en un homenaje a varios enamorados del teatro enciniano. La siguiente pieza reitera el asunto del pastor amante cuyo conflicto reconduce otro pastor, aunque en este caso se añade un soldado —un «sui-zo»— que sabe de casos de amor (su definición contiene las ideas más divulgadas en la filografía de la época: «Es amor transformación / del que ama en lo amado, / do lo amado es transformado / al amante en afición»). La presencia de ese personaje nada idealizado y ajeno al mundo pastoril es un resorte de la comicidad, mediante la confrontación de dos registros lingüísticos y de dos niveles sociales y culturales: así, el segundo pastor arremete contra la desordenada vida de los soldados, a los que acusa de ser «milanera y langosta» allí por donde pasan; el bravucón replica con fanfarronadas dignas de un *miles gloriosus*, aunque la sangre no llega al río.

Las otras tres piezas del volumen se ajustan a temas religiosos del ciclo de Navidad y Semana Santa. Hay una «égloga o farsa» que se centra en una disputa pastoril sobre el linaje, en lo que bien podemos considerar una vuelta a lo risible de las genealogías bíblicas y nobiliarias, asunto recurrente en Fernández. Los protagonistas de la querella, Bonifacio y Gil, son los dos primeros pastores a los que el autor dota de cierta cultura libresca (aducen los nombres de Anteo, Absalón, Narciso, Sansón y Esaú), desde luego mal llevada y no demasiado bien entendida. La obra se abre a un breve panorama de tipos sociales bajos y de gran rendimiento en la literatura de esos años, con referencias a la madre alcahueta y hechicera de uno de los pastores o la confusión de un ermitaño con un echacuervo o un buldero. En su tramo final, la pieza regresa a las convenciones del género navideño, anuncia la buena nueva y muestra la partida de los pastores hacia el Portal de Belén. El siguiente «auto o farsa» es una variación sobre el mismo esquema, si cabe más tenue todavía, con un pastor que entra en escena quejándose de los estragos provocados por el frío y los temporales, como ocurría en la *Égloga de las grandes lluvias* de Encina, pero sin un trasfondo preciso, a diferencia de lo que sucedía con aquel. La crítica considera como obra más lograda de todo su repertorio el «auto» de la Pasión, que remite a tradiciones bajomedievales bien conocidas. Protagonizado por un número de personajes algo mayor de lo habitual (San Pedro, San Mateo, San Dionisio, las tres Marías, pero también el profeta Jeremías, en un gesto tipológico-figural), el auto representa poco y refiere casi todo a través de estos personajes, testigos fluctuantes de los hechos: el prendimiento de Cristo en primer lugar, y sucesivamente toda la Pasión. Con todo, es una de las pocas ocasiones en que podemos hacernos una idea de los recursos escénicos empleados, evidentemente humildes y basados en el poder icónico de las imágenes sagradas: una acotación señala que «se ha de mostrar un *ecce homo* de improviso, para provocar la gente a devoción», y más adelante que «se ha de demostrar o descubrir una cruz repente a deshora, la cual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas». La pieza realza su solemnidad

con una jeremiada y un *planctus Mariae*, en pos de un efecto alocucionador y piadoso sobre los asistentes a la representación.

PERSPECTIVAS RENOVADORAS Y AFANES NOVELESCOS

Las ocho piezas que nos ha legado Bartolomé de Torres Naharro (h. 1485-h. 1520) son excéntricas al que podríamos denominar tronco primigenio del teatro peninsular, puesto que se inscriben —como la última fase de la creación enciniana, aunque de un modo más cabal— en un contexto cultural de horizontes más amplios: los italianizantes y humanísticos de la «Roma española» de los primeros decenios del siglo, al amparo de protectores como Isabella d'Este, el cardenal de Santa Cruz Bernardino de Carvajal o Fernando Dávalos, marqués de Pescara. Son obras generosas en su extensión (entre los mil quinientos y los tres mil versos), en coplas octosilábicas con pie quebrado y divididas en cinco actos, según el ejemplo de los clásicos y de los coetáneos italianos, algunas de cuyas comedias eruditas —así, la *Calandria* o la *Mandragola*— se cuentan entre sus influencias. Desde el punto de vista de la construcción dramática, la sola adscripción a estos patrones conlleva una visualización de la estructura de la pieza y una capacidad de organizar sus materiales que las obras de sus contemporáneos peninsulares no contemplaban. Se ha destacado que el autor extremeño fue el primero en emplear muchos de los elementos que con el tiempo serían característicos de la comedia nueva: el tema del honor, la figura del donaire o gracioso, los asuntos de «capa y espada», el introito-loa, el interés por temas novelescos, el recurso a escenas nocturnas, la presencia como protagonista de un monarca (así los resume Dean W. McPheeters); la mayoría son rasgos propios del teatro y la literatura italianos. Torres Naharro queda a nuestros ojos como un precedente de interés, particularmente sabroso e imaginativo en las piezas realistas y de ocasión, atento a los mejores ecos de la todavía incipiente tradición nacional, con una concepción pugnaz e incluso violenta de la acción dramática.

Sus obras poéticas y dramáticas aparecen reunidas en la *Propalladia* (1517), publicada en Nápoles, a la que seguirían varias reediciones a lo largo de la primera mitad del siglo, con el añadido a las seis primeras comedias de otras dos: la *Calamita* (en una edición sevillana de 1520 que no se ha conservado pero de cuya existencia da prueba fehaciente el *Regestrum* de Hernando Colón) y la *Aquilana* (en la impresión napolitana de 1524, probablemente póstuma); a ello debe añadirse una edición suelta de la *Tinelaria*, sin fecha ni lugar, que podría ser anterior a la recopilación de 1517. Salpicada de irreverencias, algún pasaje que roza lo sacrílego y una visión satírica de la curia romana, la *Propalladia* fue incluida en el *Index* inquisitorial de 1559 y conoció una edición expurgada, madrileña, en 1573 (emparejada con el *Lazarillo* castigado), que muy posiblemente conocieron, y en algún caso aprovecharon, los padres del teatro comercial.

En el volumen de la presente *Historia* dedicado a las ideas literarias se reseña la importancia del prólogo general a la obra, una de las pocas declaraciones teóricas que nos ha legado el teatro temprano. En él, Torres Naharro, conocedor de la tradición preceptiva de su tiempo, traza su definición de la comedia a partir del esquema de Horacio y sus comentaristas (sobre todo Badius Ascensius) y, soslayando la vieja clasificación de Acrón, válida para la comedia romana, se limita a distinguir, en sencillo esquema basado en el asunto, entre comedias «a noticia» y comedias «a fantasía», entendiendo por las primeras aquellas que se refieren a acontecimientos verdaderos, y por las segundas las que responden a una construcción ficcional, «de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea», lo que nos da la medida de la amplitud con que podían ser concebidas las estructuras categorizadoras en la época (→ 42).

Las piezas noticiosas puras, orientadas a recrear la vida cotidiana, son solamente dos, la *Soldadesca* y la *Tinelaria*. La primera (h. 1515) lleva a escena, con gran dinamismo verbal y notable gusto por el detalle concreto, un puñado de estampas de la vida militar, en la que tan truhán resulta el capitán como el soldado raso. Uno de estos, Guzmán, lamenta en el inicio el hambre y la falta de des-

tino fijo de los que se dedican a la milicia: «...pobre soldado, / que la paz me hace guerra. / Pues, digamos, / los soldados no medramos / sino la guerra en la mano; / con razón la deseamos / como pobres el verano». María Rosa Lida señaló lo significativo de la ausencia del *miles gloriosus*: la estampa que Torres Naharro quiere ofrecer descarta el arquetipo que brindaba la tradición en favor de unos tipos inspirados en la «realidad de verdad» propia de las comedias a noticia. Es interesante que el introito se conciba en clave pastoril, probablemente como homenaje forzoso al modelo de Encina, aunque el pastor ha suavizado el sayagués y se dirige a su público con notable elevación, ofreciéndole un breve debate sobre la disyuntiva entre corte y aldea, una crítica moderada de la vida en la corte papal —referencia al contexto de representación— y, por último, el argumento de la comedia, expuesto jornada a jornada. La *Tinelaria* (h. 1516), dedicada a Bernardino de Carvajal y escenificada en Roma para el cardenal Julio de Médicis, quizá con el papa León X entre el público, muestra lo que sucede de ordinario en el comedor de la servidumbre (o tinelo) del cardenal de San Jano: del cocinero al último criado —y son una veintena los personajes que desfilan ante nuestros ojos—, todos se afanan por comer a dos carrillos y sisar hasta donde alcance la mano. La obra encubre su desenfado so capa del provecho, pues constituye, según se afirma en el introito, «un gran e útil aviso / ... de cómo sus servidores / piensan otro que en servir»; también se declara ahí su originalidad: «Yo's prometo / que se habrán visto, en efecto, / de aquestas comedias pocas; / digo, qu'el proprio subieto / quiere cien lenguas y bocas», pues, en efecto, las conversaciones, amenísimas, se desarrollan en varios idiomas, con una destacable brillantez versificatoria, en un retrato verosímil de la diversidad lingüística del entorno pontificio. Particularmente memorable es la jornada tercera, que se abre y cierra con una espléndida y paródica bendición-maldición de la mesa. Construida como una sucesión de banquetes, la comedia carece de indicaciones escénicas, pero deja suponer cierto trabajo actoral, más allá de la simple recitación.

La *Jacinta* y la *Trofea*, de difícil clasificación dada su escasez

argumental, están condicionadas por las circunstancias que las motivaron. La primera (h. 1514-1515), que se representó con ocasión de una visita a Roma de Isabella d'Este, es otra diatriba contra la vida cotidiana en la Ciudad Eterna —y contra el mundo todo, como enemigo del alma— y un interesado elogio de la condición femenina, encarnada en Divina, el ama del castillo a la que sirven o desean servir Pagano, Precioso, Jacinto y Fenicio, procedentes de patrias distintas. La segunda es un panegírico de Manuel el Afortunado y una celebración de la expansión geográfica de Portugal, pregonado por la Fama ante la mirada inquisidora del geógrafo Ptolomeo, liberado de los infiernos para la ocasión; es posible que la obra se estrenara en el Vaticano ante una embajada lusa, quizá para celebrar el nacimiento del príncipe Enrique, en 1512. A pesar de sus enormes diferencias con los autos de Gil Vicente, el elogio de la monarquía portuguesa y su descendencia también se encauza aquí por medio de las imágenes navideñas de adoración del Niño, sin que falte el consabido contraste entre los episodios más elevados y áulicos (por ejemplo, el carro triunfal que conduce Apolo en la quinta jornada) y los descansos jocosos protagonizados por pastores y rústicos.

En el ámbito de las comedias «a fantasía» se encuentra la *Serafina*, que probablemente sea la primera obra compuesta por el autor (h. 1508-1509). Dirigida a un público valenciano y con un conflicto amoroso que procede en última instancia del romance del conde Alarcos, su enredo viene motivado por la duplicidad de Floristán, que se ha casado de palabra con Serafina estándolo antes con la italiana Orfea, con la que sin embargo nunca consumó el matrimonio. La feliz resolución (será Policiano, hermano de Floristán y enamorado de Orfea, quien despose a esta) se alcanza no sin que antes Floristán se haya planteado seriamente asesinar a su primera mujer para resolver el conflicto provocado por su propia condición de bígamo. La *Himeneo* (h. 1516) ha merecido un aprecio unánime como una de las mejores piezas del teatro español anterior a los circuitos comerciales. Saludada como germen de la comedia de honor, refiere la historia de Himeneo, enamorado de Fe-

bea, cuya casa ronda mientras el Marqués, su hermano, la protege. La acción discurre sin excesivos progresos (con serenatas del enamorado e intentos de concierto entre ellos, y acuerdos y negocios entre los criados de unos y otros) hasta que Himeneo logra introducirse en los aposentos de Febea, lo que provoca la confusión y las sospechas del Marqués, que decide acabar con la vida de su hermana, a pesar de las protestas de inocencia de esta. Himeneo regresa a tiempo para explicar que él y Febea se han casado de palabra, lo que resuelve felizmente la situación. La obra parece, en efecto, mirar al futuro, y es el primer ejemplo, todo lo embrionario que se quiera, de un enredo amoroso que será característico de las comedias urbanas y de capa y espada. Sin embargo, el contexto cultural es completamente distinto y la huella más patente es la de la comedia humanística, con aires celestinescos (aunque falte la *lena* o alcahueta), según se echa de ver, por ejemplo, en la caracterización de los criados, «un Bóreas lisonjero / y un otro Eliso leal», que no pueden sino evocar los caracteres iniciales con que el «antiguo autor» delinea a Sempronio y Pármeneo: en el primer acto, Himeneo, casi tan obsesionado con su amor como Calisto, merece la comprensión y atenciones de sus criados, quienes sin embargo se conciertan a sus espaldas para obtener el posible beneficio de la empresa. El lenguaje, con las lógicas constricciones del verso, intenta dotarse de cierta variedad de registros: si el del caballero tiene clara resonancia cancioneril, el de los criados, sin llegar a ser rústico, se impregna de giros populares mediante el uso de refranes. Por su parte, la *Calamita* (h. 1519), de inspiración terenciana a la que se suman situaciones cómicas de la *Calandria* de Bibbiena, así como ecos romanceriles, celestinescos y encinianos, refiere los amores de Floribundo, de noble linaje, por la «moza lozana» Calamita, relación que el padre del joven intenta impedir, por la diferencia de sangre, aunque la oportuna anagnórisis final revelará que la doncella es de origen noble, lo que allana el camino a la boda entre los enamorados. Como subtrama cómica destaca la pareja formada por Torcazo, supuesto hermano de Calamita y candidato a cornudo, y su mujer Lubina, a la que corteja un estudiante que,

disfrazado de dama, suscitará los apetitos del despistado y burlado marido. Con ingredientes análogos compondrá Lope de Rueda sus comedias, ya en el contexto de un incipiente teatro comercial.

La otra obra de imaginación que merece ser calificada de sobresaliente, y la última que compuso el autor, es la *Aquilana* (h. 1520), que tiene por marco unas bodas («novio y novia, sálveos Dios») y transcurre en un vergel, posiblemente el espacio real de la representación. La trama, en su sencillez, es manifiestamente «a fantasía», con dejos de ficción sentimental: Aquilano, criado del rey Bermudo, y Felicina, la hija de este, se confiesan un amor irrealizable. El joven cae enfermo y el rey, preocupado por la salud de su sirviente, consulta a médicos para que remedien su mal. Como si se tratara de un nuevo Erasítrato o de un Leriano, los cirujanos descubren las razones de la tristeza mórbida del criado, ante la desolación del monarca, que no puede condescender al casamiento y contempla el inminente fin del joven. La oportuna revelación de Faceto, criado de Aquilano, sobre la verdadera identidad de este, que resulta ser hijo del rey de Hungría, permite que se concierten las bodas, lo que evita además que Felicina, tan desesperada como su enamorado, se arrebate la vida. Ya desde su mismo nombre, el criado (en la tradición humanística del *vir facetus*, de tanto predicamento en misceláneas y apotegmas) resulta una figura muy notable, de distinto origen al gracioso pero muy completa, y sin duda más variada y sofisticada que los bobos y rústicos del teatro castellano contemporáneo. Su peso en escena y en la trama es evidente, y le cabe el honor de despedir la obra ante el público, tal como resultará habitual en el teatro posterior. Merece destacarse asimismo un breve cuadro autónomo de la tercera jornada, representado por Dandario y Galterio, dos hortelanos asustadizos y crédulos, en lo que parece una anticipación de un «paso» a la manera de los de Lope de Rueda, con análoga función y rasgos afines, aunque en verso. Ello señala el linaje culto, italianizante, de este recurso, circunstancia que no deberemos perder de vista a la hora de considerar a los poetas-representantes del medio siglo.

La labor dramática de Torres Naharro tuvo descendencia entre

autores «celestinescos» como Jaime de Huete (comedias *Tesorina* y *Vidriana*, de entre 1528 y 1535) y Francisco de las Natas (*Tidea*, h. 1550), así como en la *Farsa de la Costanza* de Cristóbal de Castillejo (hoy felizmente recuperada gracias a Blanca Perinián y María Teresa Cacho). Ampliamente leído a lo largo del siglo, Torres Naharro fue apreciado por Juan de Valdés (aunque lo consideraba poco decoroso) e incluido muy pronto en las listas canónicas de autores, circunstancia que aseguró su posteridad. Si su lección teatral no perduró en los escenarios, siempre pudo recuperarse a través de los impresos cuando cayeron en manos atentas: veremos, así, que Juan Timoneda, a la hora de detectar precedentes teatrales de relieve, apunta sustancialmente a la *Celestina* y a nuestro autor, y presenta su propia actividad como la suma de los mejores elementos de cada una de estas dos vías inaugurales.

De Roma debemos desplazarnos a Lisboa, donde desarrolla su actividad el portugués Gil Vicente (h. 1465-h. 1536). Su teatro en lengua castellana se extiende a lo largo de tres decenios y está estrechamente ligado a la familia real portuguesa, en particular a Lianor de Viseu, hermana de Manuel el Afortunado. Las obras de Vicente no parecen haberse concebido para una perduración que rebasara su estreno y su contexto original, las salas palaciegas o espacios religiosos frecuentados o impulsados por la familia reinante; quizá por ello no tuvo interés en darlas a la imprenta y fue su hijo Luis quien las publicó, póstumas, en la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (1562), donde las piezas van precedidas de rúbricas explicativas que señalan las circunstancias concretas en que se compusieron y representaron. Apreciado por la crítica moderna como un autor singular, incluso experimental —así lo calificaron Eugenio Asensio y Stephen Reckert—, de fino simbolismo y sutil penetración psicológica, se ha destacado la diversidad de su paleta temática y la amplitud de sus referentes, eminentemente libresco, así como su habilidad en el uso dramático de la lírica, como elemento con el que pautar la acción y caracterizar a los personajes. Sus piezas, aun las más extensas, carecen de división interna y tienden a organizarse en un cuadro único, una sucesión elemental de

situaciones o, cuando la complejidad aumenta, una estructura bímembre que confluye hacia la conclusión, sin excesiva preocupación por la verosimilitud ni el encaje escénico. Aunque notable en su factura literaria, el teatro de Vicente adolece de escasa preocupación por la dinámica escénica: su talento es sobre todo lírico y a él tiende a supeditarse lo demás.

Una distinción elemental entre sus obras acota dos grupos: el de las que parecen hundir sus raíces en las formas del teatro tardo-medieval, vinculadas al calendario litúrgico y protagonizadas por pastores y personajes bíblicos, a la manera de las de sus coetáneos —y modelos— Encina y Fernández, y el de las composiciones de corte amoroso y caballeresco, inspiradas en temas literarios que probablemente estaban de moda en el entorno regio. Entre las primeras, hay que comenzar por el *Auto de la Visitación*, representado ante la corte en el verano de 1502, poco después del parto en que la reina María —castellana e hija de los Reyes Católicos— alumbró al futuro Juan III de Portugal. Al igual que ocurre en las primeras obras de Encina, la acción, muy limitada, convierte el espacio cortesano en escenario y establece un contraste entre los personajes rústicos y los señores a quienes se honra, interpelados de forma directa; aquí, un vaquero irrumpe en la sala real escapando de los repelones y se maravilla ante lo que ve y ante quien ve. La breve pieza precede, como un ornamento más, a la entrega de presentes por parte de los pastores al nuevo príncipe, en una acción de marcado signo providencialista. Según aclaran las rúbricas de la *Copilaçam*, este auto, saludado como una novedad absoluta en Portugal, gustó tanto a la reina madre —Lianor, *a rainha velha*—, que pidió verla nuevamente representada en Navidad, a lo que Vicente correspondió con una pieza de nuevo cuño y más adecuada al contexto, el *Auto pastoril castellano*; en este, la aparición del ángel que anuncia el nacimiento del Señor a los pastores viene precedida de una discusión sobre la vida retirada y una breve muestra de juegos rústicos (el abejón, adivinanzas).

El *Auto de los Reyes Magos* escenifica la conversación entre dos pastores, un ermitaño y un criado de los Magos, con un villancico

que remata la pieza. El más hierático de todos es el de *San Martín*, en coplas de arte mayor (las de los otros autos son octosilábicas, a veces con pie quebrado), que se representó para el Corpus en la iglesia das Caldas, nuevamente ante Lianor. El de los *Cuatro tiempos*, ofrecido en Navidad y algo más extenso que los anteriores (600 versos), consiste en una exultación de amor por Cristo protagonizada por ángeles, las cuatro estaciones, Júpiter y el rey David. El de la *Sébila Casandra* (h. 1513), una vez más pensado para Lianor, en el día de Navidad y en el monasterio de Enxobregas, es una exaltación de la Virgen María mediante el contraste con la confundida sibila-pastora que se cree llamada a engendrar al hijo de Dios, a la que hacen coro, además de otras profetisas, Moisés, Isaías y Salomón, este último también en hábito de pastor. Aunque poco dinámica, la obra, de ochocientos versos, logra un interesante equilibrio conceptual y poético entre los elementos sacros y profanos, e incorpora como fuente para la confusión de Casandra —según viera María Rosa Lida— el libro de caballerías *Guarino il Meschino*, de Andrea Barberini, traducido al castellano en 1512; con ello se hace eco de una estricta novedad literaria y muestra el interés de Vicente por atraer a la esfera dramática temas y tonos propios del mundo caballeresco, aunque aquí supeditados a las tradiciones del teatro primitivo. La más interesante de todas estas piezas concebidas a caballo entre la devoción y la corte es el *Auto de la barca de la Gloria*, que reitera y completa una fórmula ya empleada por Vicente en dos de sus obras en portugués, los autos *da barca do Inferno* y *do Purgatório*: representantes de las capas más elevadas de la nobleza y el clero llegan a rendir cuentas tras la muerte, y se encuentran con que únicamente les espera la barca que maneja el diablo, sin que los ángeles puedan interceder, todo ello pespunteado por las letanías del oficio de difuntos, que van entonando las almas al conocer su condena eterna. La pieza debe prohibirse a tradiciones medievales que se remontan a las danzas de la muerte y los coloquios entre el alma y el cuerpo, sin que se detecten rasgos humanísticos, ya sean lucianescos o erasmianos.

El autor portugués compuso también obras designadas en la *Copilaçam* como «comedias» o «tragicomedias», más extensas que

las calificadas de «autos» o «farsas» y basadas en patrones distintos, de temática caballeresca y amorosa, ocasionalmente sensibles a rasgos que podemos asociar a la comedia plautino-italiana. La *Comedia del viudo* (1513), que alcanza los mil versos y se ambienta en Burgos, presenta el amor del príncipe Rosvel, cuya identidad queda encubierta al principio bajo el disfraz de bobo, por Paula y Melicia, las hijas del viudo mercader que da nombre a la pieza. La verosimilitud es de nuevo menos importante que el gesto áulico, de integración del selecto público en el desenlace: ante las dudas del joven sobre cuál de las dos hijas debe escoger, se le pide al rey don Juan, presente en la función, que sea él quien decida; tal cosa no va en desdoro de la joven descartada —Melicia, la menor—, porque aparece a tiempo el hermano de Rosvel, para hacer posible de este modo un final con dobles bodas. En el cuadro inicial, Vicente introduce con suavidad una escena bufa, al presentar los intentos de un vecino por consolar al desconsolado viudo mediante su ilustración de lo insufrible que puede resultar una esposa viva.

Justamente ensalzada por la crítica, *Don Duardos* (h. 1521-1525) amplifica un pasaje del *Primaleón* (segundo de los *palmerines*, escrito por Francisco Vázquez y publicado en 1512) para mostrar la bondad del amor ideal. La acción presenta al caballero don Duardos, que, enamorado de Flérída, hija del rey de Constantinopla Palmerín, se hace pasar por Julián, jardinero de palacio. Con Julián-Duardos, Vicente compone una espléndida figura de enamorado cortés, que cautiva con sus encantos a las damas en el espacio lírico del vergel (para esa fecha ya lo había empleado, con trazas algo distintas, Torres Naharro en su *Aquilana*, según veíamos más arriba). Los líricos soliloquios de don Duardos, que no conoce descanso ni reposo en su amor y en su actividad de lagrimoso enamorado, tienen gran importancia en una obra de muy poca acción y escaso dinamismo. En el desenlace, el protagonista proclama su pasión por la princesa sin revelar su identidad, y logra conquistarla gracias solamente a su corazón. Flérída parte en unos barcos con su enamorado, en un triunfo del amor que se rubrica con un magnífico romance puesto en boca de Artada, la doncella de Flérída, que resu-

me el sentido de la historia. El contrapunto al estilizado ideal caballeresco que encarna don Duardos son el «cavaleiro salvagem» Camilote y su enamorada Maimonda, «o cume de toda a fealdade», que pasean su amor ciego, absurdo y arrogante ante los ojos de la corte. Aunque resulta muy graciosa para el lector moderno, la historia de Camilote solo es un interludio que Vicente desecha cuando deja de resultarle útil: una simple acotación nos enteramos de que el desnortado caballero ha vencido a varios rivales que se atrevían a burlarse de la simpar —y horrible— Maimonda, para morir finalmente a manos del propio don Duardos. En el fondo, y pese a la distorsión grotesca, el ideal amoroso de Maimonda y Camilote es el mismo que el de los protagonistas, con la diferencia de que en estos la cuna, la belleza, el entendimiento y el deseo van acordes. La obra contempla, así, su propia lectura irónica y su factor de corrección.

En fin, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* (1533) concentra de forma drástica la sustancia sentimental del libro de caballerías refundido por Garci Rodríguez de Montalvo: Oriana cobra conciencia del amor de Amadís, lo expulsa de su lado por un malentendido, Amadís cumple su penitencia en la Peña Pobre, el error se deshace y el caballero regresa junto a su amada. Lo interesante aquí, como en *Don Duardos*, es la capacidad del poeta para mostrar los procesos de amor, mucho más afinados que en cualquiera de sus contemporáneos: Oriana comprende que se ha enamorado de Amadís cuando la criada Mabilia le señala que los sentimientos que tiene por el caballero, con quien se ha criado desde niña, no son de simple amistad; lo mismo cabía decir del modo progresivo como se va manifestando el amor de Flérída por el enigmático y atractivo jardinero Julián. El autor portugués convierte en teatro, o si se prefiere en espectáculo cortesano, un mundo que hasta entonces solo había tenido representación lírica y narrativa. Así, la obra de Gil Vicente se recorta en el panorama peninsular como una creación de interés, abierta a novedades, con posibilidades latentes pero sin descendencia efectiva, por más que algunas de sus intuiciones vuelvan a aflorar en las piezas de los poetas-representantes de mediados de siglo.

En total sintonía con la perspectiva cortesana puede recordarse, finalmente, *La vesita* del caballero Juan Fernández de Heredia (1480-1549), obra bilingüe catalano-castellana (con salpicaduras de portugués) que se representó en 1525 en el palacio arzobispal de Valencia, ante la duquesa de Calabria Germana de Foix, y se imprimió póstumamente en *Las obras [...] así temporales como espirituales* del autor (1562). Sus poco más de quinientos versos recrean la vida de solaz, correspondencias amorosas, bailes y torneos propia de la clase aristocrática valenciana, en una muestra cumplida de teatro privado para las élites locales.

ENTRE LO SACRO Y LO PROFANO: VETAS DEL TEATRO RELIGIOSO

La línea del teatro temprano de corte religioso encarnada parcialmente por Encina, Fernández y Vicente puede completarse con el humanista Fernán López de Yanguas (h. 1487-h. 1550), figura que gozó en su tiempo de algún reconocimiento como poeta y cuyas églogas y farsas se compusieron verosímelmente en el segundo y tercer decenios del siglo. Suya es una *Égloga de la Natividad* que se ciñe a las características tradicionales del género, salvo por la particularidad —tampoco novedosa— de preferir las coplas de arte mayor; así como una *Farsa del mundo y moral* (estampada en 1524 y varias veces reimpresa), también en coplas de arte mayor, que plantea el conflicto entre el Mundo y el Apetito, por un lado, y un Ermitaño y la Fe por otro, que representan la «predicación y religión», cuyo triunfo se desea. La *Farsa sacramental*, perdida hace un siglo (Emilio Cotarelo llegó a verla y a describirla parcialmente), presenta ante cuatro pastores el misterio de la eucaristía, en una notable anticipación del tema que se apoderará del teatro religioso a partir de mediados de siglo y los decretos de Trento. Por último, la *Farsa de la Concordia*, en coplas octosilábicas con pie quebrado y dividida en cinco autos, celebra el Tratado de Cambray (1529) con Francia, que puso fin a los largos conflictos entre Carlos V y Fran-

cisco I, en una línea política y celebratoria que cuenta con antecedentes desde finales del siglo xv, según se ha podido ver.

A medida que nos acercamos a los decenios centrales del siglo, el panorama del drama religioso se clarifica un poco, mientras el eje de los testimonios conocidos se desplaza hacia la mitad meridional de la Península. Una figura importante de la vida teatral sevillana hacia 1550 fue el clérigo Juan de Figueroa, que fomentó representaciones en su misma casa (incluida una farsa de Lope de Rueda durante doce días), estuvo implicado en los carros del Corpus de finales del decenio de los cincuenta y primeros años del de los sesenta, y sobre todo publicó la *Recopilación en metro* (1554) de las obras teatrales y poéticas de su tío Diego Sánchez de Badajoz (fl. 1530-1550), párroco de Talavera la Real, protegido de los duques de Feria y vinculado a la capital pacense, donde al parecer se habrían representado algunas de sus farsas. En número cercano a la treintena, las piezas de Sánchez de Badajoz tienen como marco predominante la Navidad y el Corpus, y parecen haberse compuesto a lo largo del decenio de 1530. El suyo es un teatro de sabor popular y didactismo religioso, cuyo principal atractivo reside en una comicidad elemental, casi siempre descarnada pero efectiva, animada por caracteres tomados de las diversas tradiciones a su disposición y sazónada con los correspondientes registros lingüísticos, del sayagués al habla de los negros. Por esa vía, el párroco de Talavera, a lo que parece buen conocedor de su grey, presenta unos tipos humanos que muestran, aun en sus estereotipos escénicos, unas opiniones y unas formas de vida netamente cotidianas. Paradigmática del conjunto es la *Farsa teologal*, en la que varios episodios cómicos se espuntan de doctrina cristiana. Arranca la pieza, de casi mil quinientos versos, con un pastor que expone al auditorio los problemas conyugales que tiene con Mari Menga; entra luego un teólogo mascando latines que recuerda que es Navidad e inicia con el pastor, cada uno en su nivel, una conversación sobre la Encarnación; a ellos se une después una esclava negra inocentona de la que se mofan, seguida del amo de esta, un soldado fanfarrón y pusilánime, fullero y ladrón, con quien un cura entabla una conversación sobre

el bautismo y otros sacramentos. La acción cómica se reanuda con un episodio muy gracioso, de pura pantomima, en el que un sacamuelas que habla una extraña mezcla de francés e italiano arranca al valentón las piezas dentales que le quedaban sanas. Tras ese interludio se reanuda la conversación y se prepara la celebración de la Navidad, con una invitación colectiva al canto.

La práctica totalidad de las piezas funciona de modo parecido a la farsa descrita. Su extensión es muy variable: algunas oscilan entre quinientos y mil versos, y otras se acercan a los dos mil. No hay divisiones internas, aunque sí cuadros perfectamente discernibles y bastante bien llevados, con un número reducido de personajes (entre tres y seis) y contados recursos escénicos al margen del vestuario (una silla, un monigote, los instrumentos propios de un colmenero...). La acción es de poca monta y el interés se sostiene en una comicidad a menudo despiadada que envuelve de forma efectiva los contenidos doctrinales. Nada escapa a la sátira, ni siquiera el bajo clero: en la *Farsa del colmenero*, tras cargar contra los afeites de las mujeres, en la pura tradición misógina tardomedieval, el fraile protagonista tiene que escuchar, de boca del pastor, serias acusaciones de mujeriego. En algunas ocasiones, Sánchez de Badajoz recrea episodios harto conocidos de la historia sagrada, como sucede en la *Farsa de Salomón*, en la que se asiste al célebre juicio del rey de Israel y su resolución, mientras un pastor contempla la escena y la comenta con simpleza. Sin reparar en sutilidades aptas para otros públicos, la verosimilitud histórica se sacrifica en aras de la función ejemplar, catequística, que debe comunicar el episodio: así, aparece un fraile que amonesta a la mala mujer de la historia bíblica y luego ilustra al pastor —y, con él, al público— en la interpretación alegórica de la escena que acaban de presenciar (la Sinagoga, la Iglesia, Cristo...). Pero la pieza no puede concluir sin su número cómico: acto seguido el fraile se revela como un salido que, contra toda verosimilitud, quiere beneficiarse a la mala mujer; en el ínterin, esta se ha agenciado un criado al que viste de mujer y del que acabará prendándose el confundido fraile. Todo acaba con una buena ración de palos para este, que se arrepiente de lo hecho y

festeja al Redentor en el villancico final, junto con los demás personajes de la farsa.

Si desplazamos la atención hacia Toledo, con arraigadísima y secular tradición de representaciones litúrgicas, podemos reparar en las cuatro piezas de Sebastián de Horozco (h. 1510-1580) conservadas en su cancionero manuscrito. La *Parábola de San Mateo*, que se representó en el Corpus de 1548, elabora el ejemplo que refiere Jesús (Mateo 20, 1-16) sobre el propietario que pagó el mismo jornal a todos los que trabajaron en su viña, con independencia del tiempo que dedicaron a la labor. El esquema, de una gran sencillez, consiste en que desfilen ante el padre-propietario una serie de personajes, empezando por los jornaleros, convertidos aquí en los rústicos Juan y Toribio, y luego dos soldados, dos eclesiásticos, un viejo y su hijo bobo; a todos ellos se les da la misma paga, como quieren las Escrituras. La *Historia evangélica de San Juan*, que toma su asunto del milagro en que Jesús da la vista un ciego de nacimiento (Juan 9), permite al autor demorarse en la caracterización inicial, extremadamente popular, del ciego y su mozo, llamado Lazarillo, en una escena con manifiestas concomitancias con el pasaje correspondiente de la novela picaresca (lo que dio pie a la hipótesis, defendida sobre todo por Francisco Márquez Villanueva, de que Horozco fue el autor del genial apócrifo; véase al respecto más arriba). Mientras el ciego, tal como indica el texto de los Evangelios, se dirige a la piscina de Siloé para completar su milagrosa curación, ocupa la escena un cuadro cómico entre un procurador y un litigante, en el que el primero quiere estafar al segundo. Con el regreso del ciego, recuperada ya la vista, ambas acciones se mezclan, y la pieza se completa con los rabíes Isaac y Jacob, ante cuya incredulidad se muestran pruebas de que Jesús ha obrado realmente el milagro. La breve colección incluye también un *Entremés*, del todo ajeno a asuntos religiosos —salvo como crítica de las costumbres de algunos frailes— y sabor netamente local, que se representó en un monasterio de la ciudad el día de San Juan Evangelista, fecha en que transcurre la acción. Camino del Alcaná, un peculiar grupo integrado por un villano rijoso que se expresa en sayagués,

un pregonero, un fraile limosnero y un buñolero se comen los buñuelos de este, disputan sobre quién debe pagarlos (el fraile, con sus limosnas), mantean al fraile y al final van todos juntos a beber vino. La obra más ambiciosa del conjunto es la *Historia de Ruth*, que nos ha llegado incompleta y probablemente superaba los mil versos (las otras apenas exceden los quinientos); en ellos, el relato bíblico sobre la mujer moabita que fue fiel a sus lazos familiares con Israel se ve salpicado de personajes populares (un bobo, un gañán y dos pastores), según la tónica característica de este tipo de teatro.

Nuestro conocimiento del caudal dramático religioso de la época debe mucho a un testimonio de especial riqueza, el manuscrito 14.711 de la Biblioteca Nacional, conocido como *Códice de autos viejos*, que contiene casi un centenar de piezas compuestas en el tercer cuarto del siglo. Copiado por una sola mano, reúne obras que parecen proceder de las fiestas del Corpus sevillano con otras de indudable sabor toledano, y la única licencia adjunta —en el *Auto de la Resurrección de Cristo*— es para representar en Madrid en 1578. De esa relativa diversidad geográfica y de otros indicios, como el que se señale en el manuscrito la ubicación de piezas breves que no han sido transcritas, parece deducirse que el conjunto procede, en última instancia, del repertorio de una compañía, aunque el testimonio conservado sea probablemente una copia privada o eclesiástica (Pérez Priego ha sostenido, con buenas razones, que el representante en cuestión podría ser el toledano Alonso de Cisneros, que efectivamente representó en el Corpus madrileño en 1578). En cualquier caso, el *Códice de autos viejos* es el mejor portillo desde el que contemplar el principal espectáculo multitudinario hasta la aparición de los teatros estables: las celebraciones ciudadanas del Corpus, registradas aquí con una amplitud tal, que permite reconstruir en buena medida una tradición dramática de gran peso y duración, que hunde sus raíces en el siglo xv, si no antes (si pensamos en Toledo, podríamos remontarla incluso al *Auto de los Reyes Magos*).

Muy poco, o nada, puede decirse de la autoría de las piezas. El manuscrito contiene un *Auto de Nabal y Abigail*, título que coincide

con el de una pieza representada por Lope de Rueda en el Corpus sevillano de 1559, circunstancia que llevó a atribuirle, de forma algo aventurada, al famoso representante. El carácter anónimo es inherente a unas composiciones que probablemente son el resultado de procesos de transformación y refundición según el público, los medios disponibles o aun los sesgos de la doctrina oficial. La mayoría de obras son breves, en torno a los quinientos versos o poco más, carecen de división interna y muestran un claro predominio de las quintillas, con algunos villancicos y el uso esporádico del romance, sobre todo en los introitos, denominados por lo general «loas». En una decena de casos hay argumentos en prosa plenamente dramatizados, integrados en la ilusión escénica, como los que se encuentran hacia las mismas fechas en las comedias de Lope de Rueda. Hay también bastantes piezas cómicas, denominadas siempre «entremés», algunas aisladas y otras intercaladas en los autos. Según se desprende de la documentación sobre acuerdos entre ayuntamientos y representantes, lo habitual era que cada auto fuese flanqueado por dos entremeses.

Los asuntos explotan las infinitas posibilidades que ofrece la historia sagrada antigua y cristiana: Adán, Caín y Abel, el sacrificio de Abraham, el destierro de Agar, la lucha de Jacob con el Ángel, Sansón, el sueño de Nabucodonosor, el maná en el desierto; la circuncisión de Jesús, la huida a Egipto, la entrada en Jerusalén, la resurrección de Cristo, el hijo pródigo, la prisión de san Pedro, santa Bárbara. Adquieren la apariencia de un pequeño ciclo los autos dedicados a la figura de Adán, eje entre la Caída y la Salvación a través de su identificación figural con Cristo (y la eucaristía) y también imagen alegórica del Hombre, que se enfrenta a la tentación, sufre la penuria de la existencia en el pecado y anhela la redención. Así, el *Auto de la prevaricación de nuestro padre Adán*, que tiene por agentes a Dios, el demonio, los ángeles, la primera pareja humana y la serpiente, sigue de cerca el correspondiente pasaje del Génesis, y en consecuencia vemos y escuchamos a Dios proferir sus solemnes y sucesivas maldiciones a la serpiente, la mujer y el hombre. Se amplifica mínimamente el pasaje en que el ángel del

Señor expulsa a hombre y mujer del jardín del Edén, y en la conclusión el coro orienta el sentido doctrinal del auto al señalar que el libre albedrío humano fue utilizado para la perdición («Hasle dado [al hombre] entendimiento / y sentido racional / para escoger bien y mal, / y escogió su perdimiento») y que hay que esperar, con fe, la redención por la gracia divina. La pieza, bastante estática, se organiza, como muchas otras del *Códice*, en parlamentos de cierta extensión. Mayores posibilidades escénicas, dentro de su brevedad y limitaciones, deja entrever, si pasamos del Antiguo al Nuevo Testamento, el *Auto de la degollación de San Juan Bautista*, que refiere el conocido episodio del amor de Herodes por Herodías, la inducción de esta a que su hija —aquí innominada— baile ante el rey y le reclame como premio la cabeza del Bautista, y la efectiva concesión de ese capricho. La acción, quizá estructurada en dos carros, se ambienta en una estancia del palacio de Herodes y en la cárcel donde está preso Juan, y se muestran en escena tanto el baile de la hija —¿un muchacho?— como la decapitación del Bautista.

Un grupo específico constituye la veintena de piezas denominadas «farsas del Sacramento» o «sacramentales», como las de los cinco sentidos, los lenguajes, los tres estados, la moneda, el pueblo gentil o el entendimiento niño, y especialmente las dedicadas a la eucaristía, razón de ser, no hay que olvidarlo, de la festividad del Corpus. En ellas, la alegoría a partir del trigo y el pan se convierte en eje vertebrador de la acción, por regla general muy sencilla y estática. Así, la *Farsa del sacramento del amor divino* explica la importancia de la comunión a partir de figuras morales (el Amor divino, el Contentamiento) y personajes asociados a la actividad de la siembra, la recolección y la elaboración del pan (un labrador, un sembrador, un segador, un trillador, una panadera, una hornera). Estos personajes alegóricos van saliendo a escena e intervienen, por lo general, una sola vez, exponiendo su función. El milagro es claro: «En aquella redondura / y tan pequeño cercuito / se cifra Dios infinito / debajo aquella blancura». En una línea similar, la *Farsa del sacramento de Adán* nos muestra al primer padre rodeado de fuerzas espirituales: apetito sensitivo, apetito racional, razón na-

tural (los tres hijos del Hombre), trabajo, enfermedad, pobreza, gracia y fe. Hambrientos, los hijos de Adán rechazan el tipo de alimento ofrecido por el trabajo, la enfermedad y la pobreza, y será la fe, que trae «un manjar no visto, / un manjar dulce, divino, / manjar que dél nadie es digno, / que es cuerpo y sangre de Cristo / so especie de pan y vino», quien convenza a los hijos-potencias del alma humana. La obra culmina con la exaltación de ese «manjar» y la celebración del rito litúrgico, que sin duda se hacía extensiva al público presente. La importancia concedida a la transustanciación y al dogma de la presencia real de la divinidad en el pan y el vino revela una posición doctrinal que podemos calificar de postridentina (aunque los cánones finales de Trento sean de 1564, su impacto en un país como España empezó a notarse a mediados de siglo, según veíamos), y señala a estas piezas como las de composición más reciente en el conjunto.

TEATRO UNIVERSITARIO Y DE COLEGIO

Para una caracterización cabal del panorama previo a la emergencia del teatro comercial debemos considerar también, aunque sea de forma escueta, el vector de las instituciones educativas, en primera instancia las universidades, y a partir de mediados de siglo los colegios de jesuitas. La actividad teatral resultante, de inspiración clásica y afanes eruditos, formaba parte de los cometidos de la élite estudiantil de la época, y por esa vía contribuyó en alguna medida a integrar el legado dramático clásico, y también el humanístico, en la formación de los bachilleres. Salamanca, como no podía ser de otro modo, fue uno de los motores más potentes de esta actividad: baste el ejemplo de la *Celestina*, de indubitable contexto académico, y téngase en cuenta, para etapas posteriores, que los estatutos salmantinos de 1538 establecían que los escolares debían representar, en la octava de Corpus, una comedia de Terencio o Plauto. En esa órbita cabe situar la traducción del *Anfitrión* (impresa en Alcalá en 1517) realizada por Francisco López de Villalo-

bos, médico del Emperador y sobresaliente epistológrafo en latín y en vulgar, así como la versión del humanista y rector de Salamanca Fernán Pérez de Oliva, quien también adaptó a Sófocles (*La venganza de Agamenón*) y Eurípides (*Hécuba triste*), todo ello en el decenio de 1520. En un ejercicio inverso, de gran significación a nuestros propósitos, Juan Pérez *Petrei*us, catedrático de retórica en Alcalá, tradujo al latín hacia 1540 (y las vio publicadas póstumamente, en 1574) tres comedias italianas de Ludovico Ariosto (*Il negromante*, *La lena*, *I suppositi*) y una de Alessandro Piccolomini (*GPingannati*), prueba del conocimiento de esas piezas en los círculos universitarios con anterioridad a sus primeras huellas seguras en el teatro castellano representable. Escribieron obras en latín, mechando ocasionalmente en ellas algunos pasajes en castellano, humanistas y profesores como Juan Ángel González, Juan Maldonado, Juan Lorenzo Palmireno o Francisco Sánchez de las Brozas; y por supuesto Juan de Mal Lara, que había compuesto comedias como estudiante en Salamanca y luego siguió haciéndolo cuando fue profesor en Sevilla. Pocas dudas pueden haber de que ese interés de Mal Lara influyó en su discípulo Juan de la Cueva, nombre ineludible del primer teatro de corral.

Apurando este argumento, podríamos preguntarnos qué parte de la inclinación de Cervantes, Lope o Calderón por el arte dramático resulta atribuible a su formación en colegios de jesuitas y a su participación como actores en las piezas que en ellos se representaban. La cuestión es ociosa por inaprehensible, pero no lo es el considerar el papel que desempeñó el teatro —su composición y representación— en los centros educativos de la Compañía de Jesús. Las primeras obras de colegio, con importante eje irradiador en Lovaina y París, donde se formaron no pocos de los miembros originales del movimiento ignaciano, entroncan con la corriente universitaria y humanística, a la que se añaden ribetes religiosos (es el llamado «Terencio cristiano»). Al igual que el teatro universitario, es un fenómeno transnacional, ya que se da primordialmente en latín y se vincula a las sedes de la Compañía. Las primeras muestras proceden de Messina, en 1551, y los siguientes centros en que se desarrolló

actividad teatral fueron Coimbra y Gandía. Aunque circunscrito en principio a los hermanos y sus alumnos, en determinadas ocasiones este teatro se abrió a públicos más amplios: la inauguración de un colegio solía comportar, entre otros fastos, una representación teatral a la que asistía toda la población.

Conservamos un centenar de obras de colegio compuestas en España durante la segunda mitad del siglo xvi, organizadas en dos núcleos fundamentales, uno andaluz y otro castellano. Esta suerte de sermones representables tiene como temas predominantes los bíblicos y hagiográficos, con un sentir trágico y ejemplar que lleva a poner en escena, con cierta frecuencia, las vidas de mártires de la fe. A sus autores les interesan mucho menos las consideraciones teológicas que se van apoderando de los autos, y predominan en cambio las consideraciones pedagógicas sobre el camino del pecador y la posibilidad de corrección en vida, como denota la preferencia por la parábola del hijo pródigo o el motivo humanístico del *bivium*, la vía que se bifurca entre la virtud y el vicio, adaptado en estos casos al sentir cristiano. Es un teatro con progresiva presencia del castellano, compuesto en verso, con cierto gusto por el poliglotismo y las hablas específicas tomadas del teatro popular (pastores, negros, bobos...), tal como ocurría con los autos, y con recurso ocasional a la prosa, sobre todo en los llamados «entretenimientos», secciones a modo de pasos o entremeses que se ubicaban entre los actos, cuyo número no era estable (aunque tendieron a los cinco).

En Córdoba, sede del primer colegio de la provincia de Andalucía, se representaron ya en 1556 las más tempranas piezas españolas conservadas, obra del padre Pedro Pablo de Acevedo (1522-1573), de quien ha pervivido una veintena larga de comedias, entre ellas la *Metanea*, que se representó en 1561 e iba acompañada de pasos, señal de la contaminación entre tradiciones, con independencia de sus orígenes más o menos cultos. En Castilla destaca Juan Bonifacio (h. 1538-1606), fundamental en la implantación de la *ratio studiorum* en España desde el colegio de Medina del Campo —donde fue alumno Juan de la Cruz— y casi tan prolífico en actividad teatral como su correligionario Acevedo. A finales de siglo, y nue-

vamente en contexto andaluz, puede destacarse la monumental *Tragedia de San Hermenegildo*, compuesta para la inauguración del colegio sevillano de ese nombre en 1591 (a la zaga de la canonización del patrono en 1585, por su milenario). Concebida como una gran fiesta comunitaria, esta obra subió al tablado a casi un centenar de personajes, entre los que se contaban negros, gitanos, salvajes y aun animales, todos ubicados en los entretenimientos, y una historia principal de corte hagiográfico, con profundo arraigo hispalense. Se invirtió mucho en la ornamentación, joyas y vestidos de los actores principales, y el papel de San Hermenegildo fue encarnado por el hijo del duque de Medina Sidonia, en una muestra de hasta qué punto la celebración integró a todo el entorno colegial. Julio Alonso Asenjo, el mejor conocedor de este teatro, ha señalado la existencia de otro núcleo muy activo en Plasencia, con representaciones públicas, pero del que solo han quedado noticias documentales. En los últimos años del siglo, y según era lógico que ocurriera, Madrid se fue perfilando como otro ámbito importante de teatro jesuítico.

UNA ACTIVIDAD ESTABLE: POETAS Y REPRESENTANTES EN EL MEDIO SIGLO

Existe un elemento material, sociológico, sin el que no habría podido llegarse al teatro de corral: la constitución de las primeras compañías profesionales. Para ello, ciertos grupos tuvieron que asegurarse una actividad continuada y procurarse un repertorio lo más amplio y variado posible, capaz de satisfacer tanto a los con-sistorios y concejos que los contrataban como a públicos restringidos y pudientes en cuyas casas también representaban, sin dejar de lado el importante evento estacional que suponía la festividad del Corpus. Esas agrupaciones crearon las condiciones de posibilidad para una generalización del interés por el teatro y un incremento efectivo del público. El negocio empezaba a atisbarse. En ese contexto, y a la manera del *capocomico* de las compañías italianas, hay

que situar a la figura de Lope de Rueda, si no el primero de los de su clase, sí por lo menos el primero de quien conservamos repertorio propio.

Los datos conocidos sobre su actividad, documentada a lo largo de más de veinte años, componen una vida itinerante pero con períodos prolongados de asentamiento en núcleos urbanos de relieve. El decenio de 1540 transcurre fundamentalmente en su Sevilla natal y el de 1550 en Valladolid, donde recibe más de una propuesta del municipio para convertirse en representante fijo. A partir de 1560 parece expandir su área de influencia, quizá movido por el éxito: actúa en Valencia, Toledo, Madrid, Sevilla y finalmente Córdoba, donde murió en 1565 o muy poco después. Rueda fue, qué duda cabe, un puro hombre de teatro: escritor, director de compañía y actor reconocido. Pero frente al retrato que nos han legado Cervantes y otros (Juan Rufo, Agustín de Rojas, Lope de Vega), que lo vieron como un precursor esforzado y menesteroso, con gran precariedad de medios y trazos de personaje popular, hoy subrayamos —gracias sobre todo a José Luis Canet— otros ángulos de su perfil, los propios de un empresario reconocido y solicitado por los ayuntamientos de ciudades de primer orden, bien relacionado con las oligarquías urbanas, que participó asiduamente en las fiestas del Corpus, representó en catedrales, en los palacios y casas de la nobleza, incluso en la Corte (en 1563) y aun ante el mismo príncipe Felipe (en 1554). No fue Rueda un simple cómico ambulante, sino una figura que desarrolló una larga trayectoria profesional y alcanzó las más altas cotas de aprecio que el incipiente circuito teatral de la época, creado en buena medida por él mismo, podía ofrecerle. De forma análoga, se ha subrayado que sus obras conocidas deben más a horizontes literarios, aunque no eruditos, que a la mera inspiración popular, por más que sean los episodios de sabor cotidiano y espontáneo —sus célebres pasos— los que le hayan valido el reconocimiento de la posteridad. Desde Menéndez Pelayo se ha señalado la impronta en Rueda de obras teatrales italianas del segundo cuarto del siglo (de Secchi, Giancarli, Ranieri o los *Intronati* de Siena), basadas a su vez en *novelle* de Boccaccio o Ban-

dello. Dada la ausencia de noticias fehacientes sobre la presencia de compañías extranjeras en España en los años de su actividad, el modo como habrían llegado esas obras a conocimiento del representante sevillano sigue siendo una cuestión abierta. Algunas se habían impreso en Italia, circunstancia que a buen seguro aumentó su difusión; también se ha apuntado al papel de Timoneda como mediador cultural, según se verá más adelante.

Como representante antes que poeta, Rueda no parece haberse preocupado por la posteridad de su teatro, y debemos a la iniciativa del librero valenciano Juan Timoneda el que se imprimieran póstumamente *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda* y *El deleitoso* (las dos de 1567), obra esta que contiene siete pasos; en el posterior y misceláneo *Registro de representantes* (1570) se incluyen otros tres pasos del cómico sevillano. Su producción segura se reduce a estas piezas, aunque se le han atribuido algunas otras, desde autos sacramentales a farsas, algún coloquio pastoril y una comedia, con argumentos no concluyentes en ninguno de los casos. Tuvo que haber escrito y sobre todo representado mucho más, y es de presumir que Timoneda imprimió aquello que buenamente pudo recoger, o bien aquella parte del repertorio coincidente con sus propios gustos dramáticos (→ 56). Es de reseñar que estas impresiones tienen la particularidad de ser desglosables, hecho que delata el carácter popular del producto y que lo hermana antes a formas de transmisión impresa, como los pliegos sueltos y las relaciones, que a productos de marcada índole literaria y aspiraciones eruditas.

La condición de creador a pie de tablado, forjado en la realidad cotidiana del espectáculo teatral, se aprecia de forma meridiana en sus famosos pasos, breves cuadros autónomos que plantean situaciones risibles, de corte popular —no necesariamente folclórico—, y cuya relación con la acción principal de la comedia en que se insertan es leve o inexistente. Verdaderas lecciones de simplicidad escénica, los pasos debieron de hacer las delicias del público gracias a su prosa ingeniosa e hilarante, que remeda con gran naturalidad los registros del habla cotidiana, puestos en boca de un repertorio

de personajes arquetípicos de probada comicidad: bobos glotones, criados y amos en perpetua disputa que acaban corriéndose a bastonazos, médicos y estudiantes, rufianes, negras, gitanas... Un elenco de criaturas del submundo que Rueda tipificó —y al parecer encarnó— como nadie en su tiempo, y que también asoman coetáneamente en el teatro religioso de corte más popular. Catorce son los pasos integrados en las comedias y coloquios, a los que cabe sumar los siete de *El deleitoso* y los tres del *Registro de representantes*, para un total de veinticuatro piezas, concebidas posiblemente de forma independiente, aunque no como entidades dramáticas aisladas, sino como material de repertorio, dúctil e intercambiable, supeditado a su inserción en la trama cómica general, que era donde alcanzaba plena eficacia. Como advierte Timoneda en una octava preliminar del *Registro de representantes*, «De aquí el representante que presuma / hacer que sus coloquios sean gustosos / puede tomar lo que le conviniere / y el paso que mejor hacer supiere»: el editor parece brindar a sus lectores un uso activo de ese material, cuya individualidad y literalidad serían, así, menos importantes que su elaboración en cada circunstancia escénica concreta. La joya de estas miniaturas bien puede ser el paso séptimo de *El deleitoso*, conocido desde Moratín como *Las aceitunas*, en el que el viejo Torubio, su mujer Águeda, la hija Mencigüela y el vecino Aloja componen un cuadro sencillo y animado cuya comicidad reside en la simplicidad soñadora del matrimonio protagonista, que recién plantado un olivo disputa ya por el precio al que venderán las aceitunas, en una variante del tradicional cuento de la lechera. El que su arranque sea casi calcado al del paso injerido en la comedia *Armelina* demuestra lo maleable y funcional de estas piezas.

Las comedias, igualmente compuestas en prosa, presentan un número variable de escenas (entre seis y diez) y se desarrollan en espacios muy simples, interiores y exteriores, casa y calle, sin que se aprecien otras posibilidades escenográficas, muy posiblemente porque no existían. La compañía necesaria para ponerlas sobre las tablas no requería un gran número de miembros: no hay cuadros que pidan más de dos papeles femeninos y cuatro masculinos, ci-

frados en viejo, galán y criado, más lo que Rueda se reservara para sí (*Medora*, con tres damas y un número mayor de actores, podría pertenecer a un momento distinto, quizá posterior, de la vida de la compañía). En su conjunto son piezas de ambientación urbana, con personajes burgueses y aun menestrales, y con un enredo amoroso en el que se concede relieve a los vínculos paternofiliales y a la libertad de elección de los jóvenes: no es raro que el desencadenante de la acción sea la voluntad del padre de casar a su hija sin considerar su parecer, ante lo que ella se rebela y huye (o, alternatively, es raptada por un dios o una criatura mágica que acude en su socorro). En algunos casos la protagonista decide casarse sin el consentimiento paterno, con lo que triunfa el matrimonio entre iguales. Los criados son por lo general chismosos y venales, pero no aviesos ni traidores. El introito de *Medora* cifra a la perfección una idea de la comedia como artificio multifacético, de tramas enmarañadas, amoríos, revelaciones de identidad y personajes secundarios admirables por su astucia o risibles por su bobería y su lenguaje:

...sobre esto verán, señores, graciosísimas marañas y de qué suerte descubre la gitana cuyo hijo es Medoro, dejando aparte los amores de Acario con Estela y los de Barbarina con Casandro, y las astucias de Gargullo, lacayo, y las necedades de Ortega, simple. Porque todas estas cosas son parte de la comedia, para hacella más graciosa y servir a vuestras mercedes como todos deseamos.

Otra excelente muestra de la mirada esencialmente teatral de Rueda es la atención que presta a la apertura y cierre de las comedias. Los introitos, de los que se afirma explícitamente que corren a cargo del «autor», no son ya breves coloquios ni los resúmenes completos del teatro clásico y del primer teatro nacional (o una suma de ambos, como ocurre en Timoneda), sino que se han convertido en una introducción argumental pensada para la escena, que señala los antecedentes de la acción, dibuja las principales trazas del conflicto y se guarda para sí el desenlace (a lo sumo apunta la resolución feliz), con una dicción propia del cuentecillo, que per-

seguía ganarse de entrada la simpatía y el interés del público. En el introito de *Armelina* se cuenta casi todo lo que el espectador no va a ver en escena, como la explicación de Neptuno sobre el origen y extravío de la protagonista. Las conclusiones, breves y en boca del personaje cómico que parece corresponder a Rueda, juegan a contagiar a los espectadores de la ilusión escénica, invitándolos a considerar lo que ocurre a partir de ese momento fuera de su vista e incluso a integrarse imaginativamente en la situación presentada: en *Eufemia* se invita a los espectadores a que vayan a comer mientras los protagonistas comen, y a que regresen más tarde, para ver la ejecución del mendaz Paulo y la libertad de Leonardo, así como las bodas posteriores; en *Medora*, que se cierra con bodas y banquete, el lacayo Gargullo aclara a los espectadores que deben irse a comer a sus casas, porque la comida de que disponen no basta para todos.

Por lo que respecta a las tramas concretas, *Eufemia*, vagamente ambientada en Calabria (pero sus referencias geográficas, sobre todo en boca del simple Melchior Ortiz, son españolas), presenta como protagonista al joven Leonardo, que deja su casa y a su hermana Eufemia para dirigirse a otra ciudad, donde es acogido por el rico Valiano, quien, al escuchar la descripción que hace Leonardo de Eufemia, se prenda de la joven sin conocerla. El elemento de discordia recae en el infamador Paulo, que hará creer a Valiano que se ha acostado con Eufemia; Leonardo, caído en desgracia a ojos de su protector, dará con sus huesos en prisión, a la espera de ser ajusticiado. Al final, la aparición de Eufemia deja en evidencia a Paulo y permite que resplandezca la verdad. En esta pieza se pone claramente de manifiesto el tipo de mentalidad teatral que tiene Rueda, a quien la verosimilitud de la fábula parece importar mucho menos que la comicidad y el diálogo ameno entre personajes altos y bajos: así, en la primera escena, la partida de Leonardo se entrecruza con las intervenciones ridículas y muy divertidas del bobo Melchior y su mujer Jimena; en la segunda escena, los criados Polo, Vallejo y Grimaldo componen un paso; más adelante, la conversación seria entre Valiano y Leonardo se ve interrumpida por

las fanfarronadas de Vallejo, tan falso bravucón como rufián, según marca la tradición; a Eufemia y su criada Cristina les viene a decir la buena ventura una gitana; el lacayo Polo y la negra Olalla componen otro paso más, cerca ya de la conclusión. Con todo ese mundo digresivo, poblado de personajes y de lenguajes, la acción principal tiende a desdibujarse. Probablemente era lo que menos preocupaba al autor y a su público, situado ante una trama que se ajustaba a unas expectativas compartidas o que se daba por su puesta en sus trazos generales, y que por consiguiente podía remansarse, interrumpirse y adicionarse casi a voluntad.

Situada en una Roma posterior al saco de Carlos V, *Los engañados* presenta, en la más pura tradición latina y humanística (según marca su fuente, *Gl'ingannati* de Piccolomini), un enredo sobre dos hermanos gemelos, con el añadido de la dama disfrazada de hombre que sirve como criado en casa del galán; la línea principal alterna su protagonismo con unos estupendos pasos de bobo y negra. *Armelina*, de trama muy endeble, que apenas progresa durante dos tercios de la obra, parte también de una historia de hijos perdidos —y trocados— y presenta el proceso de reunión, anagnórisis y consiguiente desenlace satisfactorio. No falta el elemento adivinatorio, aunque de trazas más clásicas que en la *Eufemia*, encarnado en el moro y hechicero Mulién Búcar, que conjura a Medea para que ayude al señor Viana a encontrar a Armelina, su hija perdida, que se ha criado como Florentina en casa del herrero, «famosísimo oficial», Pascual Crespo. Este quiere casarla con un zapatero, pero la intervención de Neptuno, que revela a Florentina/Armelina su verdadera identidad, allana el camino hacia la feliz resolución. El arranque de la pieza, que presenta a Pedro Crespo despertándose en una casa-fragua en la que todos duermen, resulta otra página admirable por su tenor lingüístico y sentido de lo cotidiano (incluida una oración popular para que se pase el dolor de cabeza). *Medora*, ubicada en Valencia, insiste en la confusión entre dos hermanos gemelos separados en la cuna, cuya coincidencia en un mismo lugar (aunque aquí es el varón, no la mujer, quien se traviste) provoca el enredo y la necesidad de deshacerlo. Las ri-

dículas pasiones que sienten los personajes viejos hacia los jóvenes deparan escenas de estupenda comicidad en las que los criados, malintencionados y socarrones, saben obtener gran rédito. Es de notar que la alternancia entre los cuadros jocosos y algunos soliloquios elevados de cierta extensión, puestos en boca de los personajes jóvenes y enamorados, se lleva a cabo sin que sintamos que se vulnera el decoro: Rueda logra conjugar en un todo teatral mundos literariamente distintos.

En cuanto a los «intricados y amarañados» —como Timoneda los califica— coloquios de Camila y Timbria, son más breves y menos animados que las comedias, con tramas afines, solo que puestas en «dichos sayagos y estilo cabañero». El primero cuenta la enésima historia de hijos perdidos y trocados en un entorno pastoril, con el añadido de una pareja de simples y de la diosa Fortuna, que evita el suicidio de la protagonista y endereza el curso de los acontecimientos. Frente a los personajes galantes de las comedias, el lenguaje de los pastores abunda en extensas parrafadas retóricas, bastante envaradas, como otra anticipación del género narrativo que iba a despuntar en esos años, mientras que la trama cómica tiene el inconfundible sabor de la prosa directa, plagada de prevenciones idiomáticas, que Rueda maneja a la perfección. En el coloquio de Timbria vuelve a abordarse el asunto de los hermanos separados al nacer, y es aquí una arpía-hada, de nombre Mesiflua, quien evita el suicidio de la protagonista. Completan la lista de recursos ya conocidos una doncella en hábito de pastor, una negra y un criado llamado Leno, de pintoresco pasado (su abuela fue quemada por bruja y su primer amo fue un nigromante), en una obra de muy notable comicidad.

Aunque no es mucho lo que sabemos de Rueda, menos todavía conocemos de Alonso de la Vega (h. 1510-antes de 1566), también sevillano y de trayectoria afín a la de su paisano. Está documentado en actividades teatrales del Corpus de Sevilla de 1560, representó en la Corte y falleció en Valencia, circunstancia a la que probablemente se deba el que Timoneda publicara poco después las *Tres famosísimas comedias del ilustre poeta y gracioso representante Alonso*

de la Vega (1566). Las comedias conservadas presentan fuentes y planteamientos análogos a los que hemos ido viendo en Rueda, aunque en Alonso de la Vega se percibe una cierta inclinación por los elementos maravillosos y caballerescos. La *Tolomea* (cuyo asunto informa también el primer cuento de *El patrañuelo* de Timoneda, publicado en 1567) aborda la consabida historia del intercambio de hijos y confusión de identidades, aumentada por el hecho de que los dos protagonistas masculinos responden al nombre de Tolomeo. El argumento se asoma a lo escabroso, al presentar a uno de los jóvenes trocados enamorado de la que cree su hermana, con la que concibe un hijo. El conflicto se resuelve felizmente gracias a la intervención de un nigromante, de forma no muy distinta a la *Armelinea* de Rueda, todo ello en compañía de unos cuantos personajes bajos (un rufián cobarde, una moza, un simple) y algunos dioses y héroes clásicos (Cupido, Febo, Orfeo, Medea). La *duquesa de la Rosa*, que sigue una *novella* de Bandello también acogida en *El patrañuelo* y cuya acción queda reducida a lo indispensable y concentrada temporalmente, presenta una peripecia sentimental de cierto atractivo, en la que los dos enamorados superan todas las dificultades —matrimonio de la dama y acusación falsa de adulterio incluidos, con rescate *in extremis* por parte del paladín—, para consumir su amor, en un contexto de virtudes caballerescas y lealtad sin tacha. Al polo idealizado, que incluye figuras alegóricas (Verdad, Consuelo, Remedio), se contraponen abundantes tipos cómicos (rufián, bobo, estudiante y criado, portugués enamorado). Sin alejarse demasiado de estas pautas, la *Serafina* tiene la particularidad de deslizarse hacia la vertiente trágica, pues concluye con el suicidio de los amantes, sin que por ello falten un nigromante ni los personajes característicos de los pasos. Las tres comedias de Alonso de la Vega permiten, en suma, apreciar con alguna mayor nitidez las líneas maestras de una actividad teatral creciente, pensada para las clases urbanas, que aclimatava elementos de la tradición culta italiana sin renunciar a subrayar los componentes populistas. Esta amalgama logrará calar en los espectadores y permitirá ampliar los horizontes de expansión del teatro como actividad or-

ganizada, según confirmará la apertura de espacios teatrales fijos a partir del decenio siguiente.

No hay un juicio unánime sobre el papel que le cupo al autor y librero valenciano Juan Timoneda (h. 1520-1583) en la historia del teatro del medio siglo. La valoración de su figura ha oscilado entre la de un simple difusor, y a lo sumo adaptador, de obras ajenas, y la de un creador independiente y reconocido, «en quien toman lición representantes» (como afirma el soneto laudatorio que precede a sus comedias), atento a la actualidad literaria y, por esa vía, capaz de insuflar elementos renovadores en el precario teatro de su tiempo, al ensanchar los horizontes de algunos cómicos profesionales e invitarlos, quizás, a dejar el verso por la prosa, según el modelo de los modernos autores italianos. ¿Imitador y difusor o más bien guía? La hipótesis más asentada (en la ponderada interpretación de Manuel V. Diago) lo caracteriza como un eslabón significativo, aunque no inicial, en la evolución del teatro profano de las primeras compañías estables, a las que habría aportado la novedad de la tradición culta, tanto latina como italiana. Autores como Rueda y Vega habrían realizado gracias a él ensayos con tramas enredadas, propias de las *novelle*, sin por ello perder de vista que su éxito en las tablas dependía de los elementos farsescos, presentes en el teatro religioso que representaban cada Corpus.

Timoneda se interesa por el mundo teatral en fechas anteriores a las noticias conocidas sobre el paso de Lope de Rueda por Valencia: en el prólogo al *Ternario* espiritual (1558), recopilación de autos sacramentales, afirma haber representado en el Corpus el auto de *La oveja perdida*, sin que quede claro si la autoría le corresponde, aunque lo más probable es que sea así. Como suyas presenta, aunque se trate de adaptaciones, *Las tres comedias del facundísimo poeta Juan Timoneda* (1559), a las que antepone un prólogo de gran interés, en el que sintetiza la disyuntiva entre prosa y verso, lectura y representación, que en su opinión limitaba al teatro profano anterior: la *Celestina* y la *Tebaida* (comedia anónima de abolengo celestinesca impresa en Valencia en 1521) habían mostrado «Cuán aplacible sea el estilo cómico para leer, puesto en prosa», pero les

faltaba, «para ser consumadas, poderse representar», a diferencia de lo que sucedía con las comedias «que hizo Bartolomé de Torres y otros en metro», apropiadas a la escena, aunque —cabe deducir— atenazadas por la métrica. Su propuesta teatral, en prosa y representable, se ofrece como síntesis de las virtudes de ambas tradiciones. Y queda claro que esas comedias se representaron, ya que afirma que gustaron a «representantes» y «auditores». Timoneda plantea, así, sus tres obras como una novedad que brinda a las compañías teatrales y al público, un intento por ampliar el repertorio que se podía ver en las representaciones, por dotar al teatro en prosa, libresco, de sabor clásico, humanístico e italianizante, de una animación que le permitiese vivir plenamente en escena.

La selección de las piezas —dos de Plauto y una de Ariosto— no podría ser más elocuente: declara su condición de tentativa, para la que importa menos la originalidad de los asuntos que su aclimatación sobre el tablado (que es en lo que radica su auténtica novedad), y refleja los polos característicos del teatro profano de esos años. Presenta, así, su *Anfitrión* como una traducción «puesta en estilo que se puede representar», para lo que somete el argumento plautino a un proceso de acomodación a las expectativas teatrales de su tiempo, mediante la ampliación y modulación del papel jocoso de Sosia, rebajado a la condición de bobo, y la adaptación del lenguaje y los referentes a situaciones que los «auditores» pudiesen reconocer. Valga un solo ejemplo: en la última de las diez escenas de la comedia, al referirse el modo como el niño Hércules estranguló en la cuna a dos serpientes, exclama Sosia: «¡Nunca Regañaldos de Montalbán ni Amargís de Jaula hicieron tales hombradías! Si Dios le da barbas en rostro y le deja llegar a barragane, no habrá ningún riñón que se le iguale». Timoneda indica asimismo que la comedia está trufada de «pasos», práctica que se percibe como perfectamente lícita, sin quiebra del decoro, y queda amparada por la autoridad de la comedia latina, como muestra la transformación operada en las conversaciones entre Mercurio y Sosia, plagadas de casticisms y sentencias populares por parte de este último, en un estupendo juego de registros lingüísticos que solo la

prosa podía procurar. En la misma estela navega *Los Menennos*, dividida en catorce escenas y ubicada en Valencia. También transcurre en la ciudad del Turia la *Cornelia*, organizada en siete escenas, basada en *Il negromante* ariostesco y dotada de los mismos resortes que hemos visto en Rueda y Vega: separación de dos hermanos, disfraz de hombre en la mujer, con la consiguiente confusión de identidades, acciones erróneas de los padres y resolución adecuada gracias a la intervención de una figura sobrenatural, ya sea un dios o ya, como aquí, el nigromante Pasquín. La obra, de acuerdo con un recurso que ya nos resulta familiar, arranca con una escena de subida comicidad y rebajados personajes: el simple Cornalla poco menos que reconoce los cuernos que le pone con su mujer el hijo de la casa. Nota significativa son los introitos de las tres piezas, netamente pensados para la escena y constituidos, en las obras plautinas, por sendos coloquios mitológico-pastoriles, y en la ariostesca por una escena entre tres caballeros y una cortesana, siempre en prosa —no rústicos, pues—, estilizados, galantes y un punto maliciosos, adecuados a los «sapiéntísimos auditores» a los que se dirigen y a quienes se formula una pregunta cuya respuesta se deja al albedrío de la concurrencia.

Los rasgos de estas tres piezas deben complementarse, y contrastarse, con los de la miscelánea teatral que compone la *Turiana* (1564-1565), colección de comedias, farsas, entremeses y pasos firmada por Juan Diamonte, transparente anagrama de Timoneda, que no parece ser el autor de las piezas («sacadas a luz», reza el frontispicio). El volumen, aun incompleto (solo se ha conservado un ejemplar de la obra, falto de varios pliegos), revela la notable variedad del teatro en verso que circulaba en Valencia a mediados de siglo. Entre las obras extensas en él incluidas se encuentra la *Tragicomedia Filomena*, en coplas reales, adaptación de la correspondiente fábula de las *Metamorfosis* ovidianas. La historia incluye personajes secundarios pastoriles, alterna el registro elevado de los protagonistas con la simplicidad plebeya del bobo Taurino, al servicio de Tereo, y presenta cierta virtualidad escénica (Procne sabe de la violación y mutilación que ha cometido su marido contra

Filomena gracias a un lienzo ilustrado que le entregan los pastores Silvestro y Sorto). A los hechos más luctuosos, que no se hurtan a la vista del espectador, aunque ignoremos, por falta de indicios, cómo se representarían, se les da un valor ejemplar, admonitorio, en el introito: «...de pariente ni amigo / sus hijas no han de fiar, / mas contino las guardar / bajo su amparo y su abrigo». Por su parte, la farsa *Paliana* presenta la historia de Paliano, quien, aconsejado por un nigromante, abandona a su hijo recién nacido, al que se llevan unos salvajes. Con los años, este niño, convertido en un apuesto joven, se sentirá atraído por su madre, pero las amenazas sombras edípicas se desvanecerán gracias a la oportuna revelación de la identidad del joven. La farsa lleva intercalado un paso entre un criado bobo y el diablo, y se trae a colación el prototipo del portugués enamorado, que hemos visto también en Alonso de la Vega. Tal mezcolanza no cuaja en una obra lograda, pero resulta interesante por la combinación del trasfondo mítico con elementos del teatro popular, incluso religioso, y los ecos ariostescos del nigromante. En una dirección distinta se mueve la comedia *Aurelia*, en cinco jornadas, cuyo introito aclara que el autor ha querido «esquivar pasos de amores / y tomar nueva invención»: no hay enredo sentimental y apenas un hilo de acción, de carácter mágico y folclórico, sobre un anillo perdido y un tesoro oculto en la casa-posada de los protagonistas, por la que desfilan personajes de figurón (un portugués, un vizcaíno, un francés) y unos gitanos que leen la ventura a la protagonista, y donde los criados y los simples protagonizan números cómicos independientes. La *Turiana* abunda también en obras cómicas breves: así, el entremés en que un ciego y su mozo, bastante lazarillesco, se las tienen con un pobre con el que se disputan el espacio en que pedir; el paso entre dos clérigos (cura y beneficiado) y los simples Juan y Antón, sus mozos, con clara función proemial de una obra que no se ha conservado; otra vez dos ciegos y el antiguo mozo de uno de ellos, que los burla; un soldado, un moro y un ermitaño.

El lapso de por lo menos diez años que media entre estas manifestaciones y los primeros coliseos estables (aunque en lugares como Valencia y Madrid consta una sostenida actividad en locales provisionales desde la segunda mitad del decenio de 1560), sin duda decisivo para la creación de una masa suficiente de público y obras, se nos aparece como un tiempo oscuro y poco documentado, con pocas piezas que puedan datarse con garantías. Contamos con *La maraña*, comedia en prosa y cuatro actos precedidos de un prólogo, compuesta por cierto Sepúlveda (probablemente Lorenzo, h. 1505-1580), representada en una casa particular sevillana hacia 1565 y cuya fuente, en última instancia un cuento del *Decameron*, incide en los planteamientos argumentales, a la zaga de Rueda y Vega, de identidades trocadas y amores inconvenientes de feliz resolución. Alarcón ama a Violante, ignorante de que es su hermana, y compete por ese amor con Osorio, cuya hermana Florencia ama a su vez, sin esperanza, a Alarcón, hasta el punto de disfrazarse de hombre para servir de paje en su casa. El enredo sentimental se alinea con otra serie de aderezos ya vistos: la presencia de un nigromante, un viejo ridículamente enamorado —del paje que resulta ser muchacha—, un criado astuto, socarrón y enredador y alguna escena cómica con el sabor de los pasos de Rueda, pero sin su temple magistral. Que la obra se pensó para un contexto privado lo confirma el interesante episodio metateatral del prólogo, en el que Escobar y Becerra intentan localizar la casa donde va a tener lugar la función, mientras departen sobre cuestiones de teoría y práctica dramáticas. Hay aquí, tal como ocurría en varias obras cortesanas de principios de siglo, un primer nivel de ficción teatral que incluye a la representación misma y al público que va a presenciarla.

En su traído y llevado prólogo a las *Ocho comedias y entremeses*, Cervantes identificó como el siguiente eslabón en la cadena de los poetas-representantes a cierto Navarro, natural de Toledo, diestro en el papel de rufián y responsable de un notable cambio en el utillaje escénico, hacia una mayor espectacularidad. Tiende a identificarse la referencia cervantina con cierto Pedro Navarro del que se conserva una comedia, *La marquesa de Salucia*, en cinco jornadas

y en verso, que elabora la conocida historia de Griselda, última de las *novelle* del *Decameron*, aunque el autor declara haber tenido en cuenta también la versión de Timoneda en su *Patrañuelo*, lo que sitúa la pieza después de 1567. La dramatización del ejemplo sumo de lealtad conyugal, humildad y paciencia en las condiciones más adversas condice absolutamente con el paradigma de Rueda, Vega y Timoneda, con figuras alegóricas incluidas, como el Consuelo y la Desesperación, y sin que se echen de ver las novedades escenográficas que habría de recordar el alcalaíno.

Son menos abundantes si cabe los referentes adscribibles a principios del decenio de 1570, una época que tuvo que ser necesariamente de ebullición escénica. Para esa etapa contamos al menos con un testimonio de notable interés (dado a conocer por Francisco Ynduráin), imagen fija del programa de un día concreto, fuera de los principales circuitos urbanos y que se conservó por las circunstancias, no particularmente felices, acaecidas durante la representación. Se trata de una función realizada en septiembre de 1574 en la localidad aragonesa de Borja, que incluyó una pieza seria, de corte trágico, y un coloquio pastoril. La primera, el *Auto de la destrucción de Troya*, compuesta por cierto Francisco de Arellano, es una obra con inequívocos rasgos de transición entre modelos dramáticos. Extensa, de dos mil quinientos versos, con la estrofa octosilábica con pie quebrado propia de los decenios anteriores, se organiza en cuatro jornadas precedidas de un introito y presenta un elenco no precisamente corto, de diecisiete personajes, incluidos cuatro papeles femeninos. Como si de un antecedente de Juan de la Cueva se tratara (veremos más adelante su *Tragedia de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*), refiere escenas de la guerra de Troya desde la muerte de Héctor hasta la caída de la ciudad, basándose parcialmente en las *Sumas de historia troyana* de Leomarte y en otras derivaciones afines, a las que la imprenta de principios del Quinientos había dado difusión. Vemos, así, el duelo por Héctor, los amores de Aquiles y Polixena, la muerte de Palamedes y la posterior de Aquiles, la negociación de Eneas y Antenor para rendir Troya a los aqueos y la caída de la ciudad mediante la treta del caballo de madera. Los hechos

presentados, excesivos para sostener cierta unidad de acción, se glo-san en cuadros por lo general estáticos, con largos parlamentos, escaso intercambio de diálogo y casi total elisión de los momentos bélicos, por mucho que el introito los pregone: «Verán la greciana gente / y sus banderas; / también verán las hileras / de los troyanos salir; / todos juntos combatir / verán tres batallas fieras». El texto señala por tres veces en la segunda jornada y una en la tercera la presencia de «entremedios», que no parecen corresponderse con pasos o entremeses, aunque se ubican en situaciones de transición o de cambio en la acción; quizá se refieren a interludios musicales. Resulta de gran significación que este auto, al que podemos considerar un precedente de las obras de cerco típicas de los años posteriores, fuese capaz de encender los ánimos de la concurrencia: la documentación a la que debemos la conservación de las piezas no es lo suficientemente clara al respecto, pero parece fuera de duda que los moriscos presentes —muy numerosos en la población— interpretaron la historia en clave de actualidad política, como referencia a la reciente recuperación musulmana de La Goleta (→ 13). Lo relevante a nuestros propósitos no es el grado de precisión en el paralelo entre Troya y el puerto argelino, ni el conflicto concreto de Borja, inflamado por el ardor de cruzada de los cristianos viejos y el malestar de los moriscos de Aragón, sino el que confirme que el teatro podía adquirir una dimensión política y polémica, algo lógico pero pocas veces comprobado y que resulta imprescindible, por ejemplo, a la hora de valorar las obras de la llamada generación de los trágicos, que iba a florecer pocos años después.

Aquel día, junto con la tragedia de Troya, en combinación contrastiva que podemos suponer habitual, se representó la *Comedia pastoril de Torcato*, mucho más breve (no llega a los mil quinientos versos) y polimétrica, con predominio de quintillas, algunas octavas, villancicos y canciones. La pieza, de escaso ritmo escénico, con predominio del diálogo estático entre dos personajes, resulta afín a los planteamientos de los cómicos del medio siglo, aunque sin los ingredientes de la *novella* italiana, más bien en la línea de los coloquios pastoriles ruedescos. La trama es sencilla y los conflictos, lo

más directos posible: se nos cuenta que el pastor Torcato mata a Eliseo por rivalidad amorosa, y el padre de este ofrece a su hija Felisarda como premio para quien venga la muerte del hijo. Dos pastores enamorados de la joven aceptan el envite, mientras esta, muy a su pesar, se queda prendada de Torcato al contemplar un retrato suyo. Por su parte, el joven perseguido se disfraza de zagala, para burlar a sus asesinos, y ni corto ni perezoso se instala en casa de Felisarda, a quien unos gitanos —otro recurso típico— pronostican unos amores aparentemente imposibles con la recién llegada. Completan las expectativas habituales un pastor que funge de encantador y la consabida resolución en bodas. Más allá de los matices propios de cada una de las dos piezas representadas en Borja, su reunión en un mismo evento nos ilustra sobre los caminos que el teatro había recorrido y sobre los que iba a recorrer en esos años, así como sobre la relativa diversidad de tradiciones, registros y formas que constituían por aquel entonces la oferta de los representantes a sus espectadores.

Como muestra adicional del carácter sincrético que tienen, si no las obras, sin duda las actividades de quienes las alzaban a las tablas, podemos completar el cuadro con dos pinceladas relativas a las representaciones de Corpus. Un autor de comedias tan señalado como Jerónimo Velázquez, omnipresente en las primeras temporadas de los dos corrales fijos de Madrid y primer valedor de Lope —luego envuelto en pleitos de honor con él, según es sabido—, afirmaba en 1576 que se había venido encargando de las representaciones en el Corpus madrileño desde que se instituyeron, sin que se precise el momento. Como ya veíamos que sucedía en el caso de Rueda —y es muy lógico que fuese así—, las compañías estables mostraron interés por todas las formas y ocasiones de actividad teatral, propiciando de este modo repertorios que serían tan variados como los públicos, y abriendo incluso vías de hibridación: así, un auto representado en Madrid durante el Corpus de 1579 sacó en los carros a «ocho galanes» que combatían contra Abindarráez, inequívoca dramatización de una narración, el *Abencerraje*, que llevaba veinte años de éxito y que habría de experimen-

tar varios avatares en las tablas. Desconocemos si el carro incorporaba texto, aunque cabe presumir que no mucho, si alguno. Lo que esta noticia permite apreciar es que la fiesta religiosa adoptaba ocasionales perfiles profanos, por impregnación del fasto cortesano y por el impacto de algunas fuentes literarias contemporáneas.

EL MODELO COMERCIAL DE LOS CORRALES DE COMEDIAS

Gracias sobre todo a la labor de los investigadores anglosajones (con John Varey a la cabeza, sin olvidar nombres como los de N. D. Shergold, Charles Davis o John J. Allen), conocemos con notable exactitud y abundancia documental la historia de los espacios teatrales comerciales en la España del último cuarto del siglo xvi. En un lapso realmente breve, de pocos lustros, las principales ciudades de la Península contemplaron la aparición de un espacio de representación característico y definido: el corral de comedias, ámbito no concebido expresamente para su uso dramático, sino resultado de un proceso de institucionalización de lo que en principio se realizaba de forma no regulada, ocasional, poco ordenada, y que en muy poco tiempo adquirió los rasgos de un importante mecanismo comercial.

Por lo que respecta al control económico y el régimen de explotación de los teatros, estos son indisociables de los circuitos de beneficencia, ya que fueron los hospitales y las cofradías piadosas los que por regla general ostentaron el privilegio de organizar y tutelar las manifestaciones teatrales en recintos de pago, en una maniobra que podemos considerar de apropiación en mayor medida que de mecenazgo. Estas instituciones pías, responsables del cuidado y auxilio de los enfermos, se sometían al control del Consejo de Castilla y estaban integradas principalmente por las clases medias urbanas: funcionarios de la Corte, juristas (letrados, notarios) y eclesiásticos. En otros casos fueron los cabildos municipales quienes asumieron directamente la gestión de los espacios de representación, expandiendo y diversificando los usos que venían siendo propios para las celebraciones del Corpus. Se trata, pues, de recintos

patrocinados y explotados por las autoridades locales, que de este modo se aseguraron el control de lo que ocurría en los escenarios, al tiempo que lo amparaban desde el punto de vista moral con el aura de las acciones pías. Al Consejo de Castilla correspondió, como en el caso de los libros, ortorgar la correspondiente licencia de representación, y en más de una ocasión la falta de autorización supuso la cancelación de un espectáculo ya programado, aunque podamos sospechar que los permisos no siempre precedieron convenientemente a los estrenos. La figura oficial más importante fue la del Protector de los teatros, responsable de estos asuntos legales. Las representaciones tuvieron, lógicamente, sus detractores y sus represores, como prueban las enconadas y constantes polémicas sobre la licitud del teatro, bien conocidas por la historiografía literaria desde hace un siglo.

El proceso más emblemático de constitución de teatros estables, que puede valernos como ilustración de los demás, es el de Madrid, donde resultan decisivas dos cofradías administradoras de hospitales, la de la Pasión y la de la Soledad. Constituida en 1567, la cofradía de la Pasión obtenía tan solo un año más tarde ingresos por la representación de obras teatrales en espacios provisionales sobre los que ejercía algún tipo de jurisdicción. Esa precocidad debe tenerse por indicio fiable de la existencia de un incipiente teatro comercial en el Madrid de aquel entonces, circunstancia en la que la cofradía habría detectado, desde su misma fundación, una interesante vía para la obtención de ingresos. En 1572, acaso desde antes, la Pasión gozaba del monopolio del aprovechamiento del teatro en Madrid, según privilegio expedido nada menos que por Diego de Espinosa, inquisidor general y presidente del Consejo de Castilla. Parece que en esas fechas la cofradía de la Soledad había desarrollado sus propias actividades teatrales, contraviniendo, pues, la legalidad. La posible competencia se resolvió en acuerdo, y en 1574 las dos cofradías quedaron asociadas en la explotación del teatro madrileño (→ 57). Los primeros espacios de los que se tiene noticia segura fueron una casa en la calle del Sol durante los primeros años del decenio, y desde 1574 el corral de Burguillos en la calle

del Príncipe, zona que resultaría preferente para la ubicación de la actividad teatral durante el siglo venidero; también en ese año, y en la misma calle, se acometieron, a instancias del representante italiano Ganassa, llegado poco antes a la capital, obras de acondicionamiento del corral de la Pacheca, lo que da a entender que antes de esa fecha ya acogía representaciones (→ 57). En la Pacheca representaron, además de Ganassa, los nombres pioneros de aquellos años de expansión: Cisneros, Velázquez, Granado y Saldaña, a los que se unió Bottarga en la última temporada del recinto, la de 1583. Otro corral activo, aunque menos duradero, fue el de Puente, en uso ya en 1579 y al que se echó el cierre en 1584, coincidiendo con el momento en que estos espacios, que ocupaban estructuras preexistentes, se vieron rebasados por una iniciativa de mayor envergadura: la construcción de dos corrales de nuevo cuño, circunstancia que confirma hasta qué punto se había transformado el sector en apenas diez años y las enormes expectativas que concitaba. De todas formas, el carácter circunstancial de los primeros espacios de representación, consistente en la ocupación y el uso de patios interiores de casas de vecinos, dejó una huella indeleble, pues determinó las características de los coliseos posteriores, ceñidos a esta solución arquitectónica y funcional, que subraya la profunda imbricación de la comedia en la vida urbana y aun en su tejido vecinal.

Se ha subrayado que los corrales españoles y los teatros ingleses son estructuras escénicas muy parecidas, desarrolladas en fechas estrictamente coetáneas. Las diferencias principales se concentran en los espacios laterales del escenario, que en el corral —en los de Madrid al menos— admiten mayores recursos de decorado. Preside el corral de comedias arquetípico (cuyos rasgos y funciones han sido tan bien descritos por José María Ruano de la Haza) un tablado que da a un patio al aire libre, destinado a los espectadores que siguen de pie la función, quienes se sitúan no solo ante las tablas, sino también a ambos lados. En la pared del fondo, el escenario, hay dos puertas, una a cada banda, para las entradas y salidas de los actores, y en el centro un espacio cubierto por un lienzo que puede descorrerse para mostrar elementos ocultos, en un gesto sencillo

pero de especial fuerza dramática: es el lugar de las «apariencias», el *discovery space* del teatro inglés; en el nivel medio hay ventanas, en las que se cifran los espacios interiores, y en el superior una galería que puede desempeñar amplias posibilidades escénicas, como adarve de una muralla o balcón de la dama.

Una ilustración puede ayudarnos a percibir la capacidad modeladora que tenía el recinto. En el decenio de 1580 estuvieron en boga las comedias de cerco, categoría genérica que tiene poco de literario y mucho de escénico y espectacular. Es de cerco el inicio de *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, como lo son varias de las piezas de Juan de la Cueva, trágicas o cómicas, en su totalidad o en parte (*El saco de Roma y muerte de Borbón*, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez*, *La libertad de Roma por Mucio Cévolá*), así como *La Numancia* de Miguel de Cervantes o *La destrucción de Constantinopla* y la última jornada de *La honra de Dido restaurada*, ambas de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, por no volver a los mencionados *Hechos de Garcilaso* o a *El cerco de Santa Fe* de Lope. La diversidad de las tramas de estas piezas, que no pueden englobarse en una categoría estricta, ni siquiera en la de dramas historiales, nos permite suponer que el carácter de cerco no lo debía de prestar solamente la historia que las inspiraba, sino, como es lógico, la forma escénica en que fueron concebidas. Más aun: una determinada historia bien pudo haberse escogido entre otras posibles por parte de un ingenio *porque* era la que permitía montar una obra de cerco, cuya buena acogida, o por lo menos atención y reconocimiento por parte del público, estaría así garantizada. El nuevo espacio teatral de los corrales se prestaba a pedir de boca para la representación de una ciudad asediada, con los sitiadores en el escenario y la utilización, para los sitiados, de los dos niveles en altura, incluido el corredor superior al vestuario, llamado precisamente «muro» o «muralla» (y no balcón o ventana), antonomasia que señala a este uso como el principal en la época.

La historia de los coliseos madrileños de nueva fábrica comienza en 1579, cuando las dos cofradías adquirieron un local en la calle de la Cruz, y en 1582 otro en la del Príncipe, arteria de la cre-

ciente actividad teatral, según queda dicho. Los teatros madrileños brotan en el corazón de la estructura urbana y ocupan edificios de cierta categoría, cosa que los diferencia (tal como ha señalado Margaret Greer) de sus coetáneos londinenses, que surgen extramuros de la ciudad antigua, primero hacia el norte y más tarde en la ribera sur del Támesis; los teatros parisinos, ya a principios del siglo XVII, se ubican en el núcleo antiguo de la ciudad, aunque los espacios utilizados (muchas veces pistas del *jeu de paume*) tendrán un carácter menos duradero que en la villa y corte, donde presentan una estabilidad que alcanza hasta bien entrado el siglo XVIII, a pesar de incendios y de cambios en la fisonomía y sociología urbanas. El corral del Príncipe se inauguró en septiembre de 1583, y desde ese momento Madrid tuvo definida su industria teatral, con dos corrales de comedias de ubicación muy próxima. En ese mismo año de 1583, el Hospital general de la villa y corte entró en el negocio, señal inequívoca del éxito comercial de la iniciativa y de su rápido arraigo; en 1615 llegarían a ser seis los hospitales que se embolsaban su parte del negocio teatral, en proporciones variables.

También las compañías de cómicos asumieron un papel activo en que los nuevos coliseos llegaran a buen puerto: Granado y Gannassa contribuyeron con aportaciones económicas o con la recaudación obtenida en funciones gratuitas a que se completara la construcción y adecuación del teatro del Príncipe. No hay duda de que para las compañías teatrales activas en el Madrid de principios de los años setenta el nuevo modelo de gestión, a pesar de todas sus restricciones, suponía una óptima noticia: ofrecía amparo institucional, un marco jurídico de actuación y unos espacios de representación estables, adecuados a las necesidades del espectáculo y capaces de albergar a una muy importante cantidad de público. Tal actividad no estuvo reñida, al menos durante un tiempo, con la actuación de las mismas compañías en casas particulares de relieve, según se había venido haciendo a lo largo del siglo, en ocasiones a beneficio público, como atestigua el siguiente pasaje de *Los naufragios de Leopoldo* de Morales, que cabe situar a principios del decenio de 1590: «MUCHACHO. Aquesto llevo / aquí para una comedia /

que se hace en esa casa. / INFANTE. ¿Está empezada? MUCHACHO. Ya pasa / de hora y aun de hora y media. / INFANTE. ¿Es de balde o por dineros? / MUCHACHO. Señor, esta va de balde / en servicio de un alcalde. / INFANTE. ¿Quién representa? MUCHACHO. Cisneros».

Las fechas no son muy distintas para otras ciudades de la Península, que se aprestan a levantar teatros comerciales, sobre todo en el decenio de 1580. Hay que señalar la prelación de Valencia, donde ya a mitad de los años sesenta hay menciones al «carrer de les comèdies», señal del encauzamiento de las actividades teatrales privadas, de tan profundo arraigo en la ciudad del Turia, hacia espacios públicos o semipúblicos. Con todo, pasaron unos cuantos años hasta la erección de teatros estables: la casa de comedias de la Olivera es de 1584, y algo posterior la Casa dels Santets. En Toledo las fechas seguras nos llevan al año 1580; en Salamanca hay funciones organizadas por el Hospital General desde 1587, si no antes, y en ese mismo año parece haber arrancado la actividad teatral del Hospital de los Niños de la Doctrina de Burgos; en Granada hay un corral en pleno funcionamiento en 1588, la misma fecha en que Lisboa inaugura un teatro patrocinado por el Hospital de Todos los Santos (ya antes, en 1582 y 1584, había actuado en el patio de la Rua das Arcas la compañía española de Juan de Limos); en Barcelona, el privilegio real para que el Hospital de la Santa Creu se beneficiara de la actividad teatral es de 1587, aunque ciertas trabas del obispado retrasaron el funcionamiento regular de la «casa de comedias» de la ciudad, que empezó a construirse en los últimos años del siglo XVI e inició su actividad en 1603, en un solar que desde entonces y hasta finales del siglo XX fue siempre espacio teatral; Zaragoza contó con un teatro en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia desde 1589; Alcalá de Henares tuvo su casa de comedias, levantada a imitación del corral de la Cruz, en 1601; Córdoba, que primero presentaba el teatro en una corrala particular, pudo presumir de su coliseo en 1602. Hubo también poblaciones de menor entidad, situadas en vías de comunicación importantes, que gozaron de intensa vida teatral, si no durante todo el año

sin duda durante el Corpus y su octava; en este sentido destacan Écija y Carmona, en la ruta de la Meseta a Andalucía. El hoy célebre y turístico corral de Almagro pertenece a un momento posterior (1628), ya en el apogeo de la comedia nueva. Se dibuja progresivamente una topografía teatral completa, con una nítida distinción entre Madrid, donde se estrenan las obras y actúan las principales compañías, y el resto de poblaciones, que desde un punto de vista comercial no eran otra cosa que provincia.

En semejante contexto, era previsible que las iniciativas privadas no gozaran por lo general del beneplácito de la autoridad: constan, en este sentido, algunas actuaciones dirigidas a dificultarlas, cuando no a cortarlas en seco. A diferencia, pues, de lo que sucedía de forma contemporánea en la Inglaterra isabelina, donde corporaciones de actores-empresarios, con patrocinio de la aristocracia, constituyeron compañías que explotaban, a veces en régimen de exclusividad, uno o varios teatros (es el célebre caso, en el cambio de siglo, de los Chamberlain's Men, luego King's Men, con The Globe y Blackfriars como escenarios preferentes), en España se impidió que las compañías tuvieran acceso directo a la creación y gestión de los espacios teatrales, lo que hizo imposible, con otros factores, la ecuación entre edificio teatral, grupo de actores, repertorio de obras y escritor de piezas. Así le ocurrió al representante Mateo de Salcedo (según ha mostrado Carmen Sanz Ayán) cuando, en 1575, puso en pie en Valladolid un teatro de gestión privada, el de la Longaniza, asumiendo el arriendo de un local y acondicionándolo para que pudieran tener lugar representaciones, al tiempo que asesoraba a la cofradía de San Jusepe para que adecuara al mismo uso un patio cercano a su hospital. A los cuatro meses de iniciada su actividad, el corral privado chocó con la oposición municipal, y el corregidor ordenó que las representaciones tuvieran lugar únicamente en San José. Ante las protestas de Salcedo, se le permitió seguir representando, pero únicamente durante el tiempo por el que se había acordado el arriendo, sin posibilidad de renovación y pagando una cantidad fija por función a la cofradía. Antes de que expirara el plazo, el cómico desistió del empeño.

Una de las pocas excepciones en este sentido, y solo durante breve tiempo, fue Sevilla, que tuvo teatros de iniciativa privada y en libre concurrencia, como los de las Atarazanas y la Alcoba, y el muy longevo de doña Elvira (1578-1631); en ellos se representaron las tragedias y comedias de Juan de la Cueva entre 1579 y 1581. Ahí volvió a probar suerte Mateo Salcedo muchos años después de la abortada experiencia de Valladolid: en octubre de 1600 inició las representaciones en el corral de San Pedro, que constituía un negocio de explotación múltiple, muy bien trazado, puesto que también adquirió, contiguo al corral, un mesón donde ofrecía alojamiento a otras compañías, y explotó especialmente los aposentos, ventanas y balcones de la posada que daban al patio donde tenían lugar las representaciones; aprovechó también para vender hatos a los representantes, e incluso hizo de prestamista para compañías y aun ingenios (Lope de Vega entre ellos). Pero Salcedo chocó otra vez con la tendencia monopolística de las autoridades, y el corral de San Pedro fue clausurado en 1609, nada más expirar el plazo de arriendo que el cómico —fallecido el año anterior— había acordado, todo ello bajo la presión del cabildo de la ciudad, que desde 1608 explotaba en su beneficio un nuevo local, el Coliseo.

Con la aparición de los corrales, el teatro vio confirmado y multiplicado su carácter de acontecimiento de masas, sobre todo en la capital de los reinos. Las conjeturas sobre la capacidad de los dos teatros madrileños —que funcionaban simultáneamente, no lo olvidemos— señalan a un máximo de mil quinientos espectadores en el de la Cruz y algo menos, en torno a mil cien, en el caso del Príncipe. Entre 1579 y 1585 hubo entre ciento veinte y doscientas representaciones anuales en Madrid, con un pico de doscientas cincuenta en 1583 (y con un año casi en blanco, el de 1580). El precio de la entrada no era homogéneo y estaba fragmentado en sucesivas cantidades que incluían la parte del hospital y la de los representantes, y los pluses que permitían el acceso a zonas mejor habilitadas del recinto, en el que también había a la venta bebidas y algún alimento. Lo expone con gracia uno de los personajes de los citados *Naufragios de Leopoldo*: «JUSQUÍN. ...diez y seis para la puerta, / cuatro

allá para el asiento, / dos para agua y anís, / no anda el hombre a pisar lodo; / huélgase, y cuéstale todo / ventidós maravedís». Los cálculos (realizados por Varey) para estimar las entradas medias a partir de la recaudación arrojan un promedio de seiscientos espectadores por función en un año de actividad normal, como lo fue, por ejemplo, el de 1584. Lo habitual en el Madrid de los años ochenta era que se representara en domingos y festivos, y a lo sumo dos días de entre semana, aunque abunda la documentación legal que recoge solicitudes —y denegaciones— para representar comedias a diario, insistiéndose por parte de los cómicos en que ya antes de la reglamentación de los teatros se había venido haciendo de ese modo; parece que a partir de 1590 el ritmo fue diario. Estas cifras indican una importantísima y continuada afluencia de público a los coliseos de Madrid y permiten apreciar el atractivo negocio en que se convirtió el teatro para los hospitales y las compañías. Era una maquinaria en movimiento que debía ser alimentada por obras nuevas de forma constante, ya que las comedias duraban, en el mejor de los casos, unos pocos días en cartel. Las funciones solían tener lugar por la tarde, hacia las tres en los meses de mayor oscuridad y a horas más vespertinas en los de mayor período solar. Hubo también funciones matinales, y no fue excepcional que algunas compañías ofreciesen doble función a lo largo de una misma jornada. Buena prueba de la fuerza de convocatoria del acontecimiento teatral son las quejas recurrentes sobre el hecho de que los toldos que cubrían el espacio de los corrales que quedaba a cielo abierto protegían del sol, pero no del agua: parece que ni la lluvia frenaba, pues, el desarrollo de las representaciones.

¿Quiénes eran los que acudían a la fiesta de la comedia? Se ha hablado de un «público abierto», esto es, poco o nada definido, frente al carácter homogéneo de los destinatarios de las manifestaciones teatrales precedentes. En efecto es así, pero ello no significa que careciese de marcas sociológicas: los que ocupaban las diferentes zonas del corral eran sobre todo los integrantes de las capas urbanas medias y altas, puesto que artesanos, menestrales y campesinos no disponían ni de los recursos ni del tiempo de ocio necesari-

rios para asistir a las funciones. La pérdida temporal de capitalidad de Madrid en favor de Valladolid (1601-1606) supuso un descenso sustancial en la actividad teatral de la villa, señal de que el entorno cortesano, tanto nobiliario como, sobre todo, burocrático, constituía buena parte de la asistencia habitual a las representaciones. No faltaría el correspondiente aluvión de soldados y criados, ni de aquellas personas de varia fortuna que la literatura iba a consagrar con el nombre de pícaros. El corral de comedias fue un ámbito de reunión de distintos estamentos sociales, pero no de mezcla: aunque todos asistieran al mismo programa, no debe creerse que fuese un espacio pseudodemocrático, o siquiera de igualdad ritual, como parecen haberlo sido los de la Grecia clásica: reproducían las diferencias propias de la sociedad, donde las circunstancias económicas determinaban el lugar de cada cual. En este sentido, se ha llegado a afirmar que en un corral se daban varias representaciones de forma simultánea: tantas como tipos de público se congregaban en su interior.

Por lo que respecta a la afluencia femenina, esta parece haber sido importante desde el principio, como también lo fue en las representaciones cortesanas. Ya en los últimos años del decenio de 1580 el público se segregó en hombres y mujeres, y se constituyó una área femenina específica, la llamada «cazuela», situada por lo general en la galería superior del teatro, y ocupando además, en muchas ocasiones, el corredor que quedaba frontero al escenario. No es difícil imaginar la bulliciosa y variada actividad que se apoderaba del corral durante una función, y abundan las estampas literarias, regocijadas o severas, que la retratan. Veamos, de entre muchas posibles, la muy animada que Alonso López Pinciano incluyó al final de su *Filosofía antigua* (1596):

No es malo el entretenimiento que aquí se goza con muchas y varias cosas: con ver tanta gente unida, con ver echar un lienzo de alto abajo, al patio digo, con un ñudo pequeño y el ver al frutero o confitero que, deshaciendo el ñudo pequeño de metal, hace otro mayor de la fruta que le piden y, arrojándolo por alto, da tal vez en la boca a algu-

no que, fuera de su voluntad, muerde la fruta sobre el lienzo. Pues ¿las rencillas sobre este banco es mío y este asiento fue puesto por mi criado, y las pruebas y testimonios dello? ¿Y el ver, cuando uno atraviesa el teatro para ir a su asiento, cómo le dan el grado de licenciado, con más de mil aes? ¿Pues qué, cuando a la parte de las damas andan los mojicones sobre los asientos, y alguna vez sobre los celos? ¿Pues qué, cuando llueve sin nublado sobre los que están debajo dellas?

Las mujeres, por lo menos las de la nobleza, formaban parte sustancial del público de los corrales. Pero ¿hubo siempre mujeres sobre las tablas? Es posible que en el teatro primitivo no tuvieran lugar o fueran presencia excepcional: Agustín de Rojas, en la «loa de la comedia» de *El viaje entretenido* (1603), afirma que el teatro de pastores y el de moros y cristianos no utilizaba a actrices, sino a niños disfrazados de mujer, y luego señala, como momento de la aparición habitual de «hembras» representantes, el del teatro en tres actos, es decir, una fase ya consolidada de la comedia, en plena era de los corrales. Con todo, parece que no hubo impedimentos oficiales a la presencia de actrices —salvo en el teatro de colegio, donde consta reiteradamente su prohibición, aunque para fechas más tardías—, y que fueron sobre todo las condiciones de vida de los grupos teatrales las que limitaron su presencia: el mismo Rojas señala que las agrupaciones modestas, como la garnacha o la bojiganga, llevaban una o dos mujeres a lo sumo, y contaban con algún muchacho para papeles de dama. La presencia de actrices fue, en este sentido, una conquista del teatro de multitudes, como lo fueron los espacios fijos de representación, las galas del vestuario o la tramoya de cierta complejidad. Sabemos que algunos caracteres-tipo femeninos, de rasgos farsescos, podían ser del gusto de los actores, que se reservaban el privilegio de representarlos: Lope de Rueda es el caso más conocido. Lo mismo ocurría probablemente con los papeles alegóricos: en una acotación de la *Numancia*, Cervantes indica que «Pueden estas figuras [la Guerra, la Enfermedad y el Hambre] hacellas hombres, pues llevan máscaras», lo que no solo indica que los hombres eran más abundantes que las mujeres en las compañías

teatrales, cosa esperable, sino que únicamente como excepción, siempre que la compañía fuese mediana o grande (farándula o compañía, en la terminología que recuerda Rojas), eran aquellos los que encarnaban los roles femeninos. Cosa bien distinta serían los papeles de dama protagonista, o sobre todo los de reina, tan característicos de la generación de los trágicos, y que cuesta imaginar representados por otros que actrices. Para el decenio de 1570 consta documentalmente (según ha estudiado Mimma De Salvo) la actividad de María de la O y Mariana Vaca, y la compañía de Ganassa incluía a Barbara Flaminia, su mujer, aunque los datos de que disponemos sobre la composición de la *troupe* italiana en 1580 indican que las damas segunda y tercera corrían a cargo de dos actores, Cesare dei Nobili y Giacomo Portalupo.

Las autoridades civiles se opusieron a la presencia de mujeres en los tablados, y en 1586 se decretó una prohibición al respecto (→ 58). Esta medida, señal por otra parte de la generalización de las actrices en la escena teatral española del momento, ocasionó quejas reiteradas de las compañías. La principal alegación que se opuso fue que la interdicción obligaba a que fuesen jóvenes actores los que encarnaran a las damas, circunstancia que induciría a equívocos no menos perniciosos que el supuesto daño que se quería evitar. La prohibición se revocó un año después, al tiempo que se vedaba a los muchachos el interpretar papeles de mujer y a las mujeres los de hombre, salvo que llevaran ropas por debajo de la rodilla. Este tira y afloja nos permite apreciar en su dimensión más corpórea la importancia de la mujer vestida de hombre, pues además de ser una función dramática determinada por muchas tramas de origen novelesco, obedecía al atractivo de ver a una mujer mostrando partes de su anatomía más allá de lo decoroso: las piernas quedaban a la vista en la indumentaria masculina habitual, mientras que se ocultaban cuidadosamente en la femenina, pies incluidos. En 1596 se produciría otro conato de desterrar a las mujeres de la escena, pero no llegó a mayores: el mismo desarrollo exponencial de la comedia nueva y de las compañías que la representaban convertía en algo imposible, o muy dificultoso, dar ese paso atrás. En

cambio, fue requisito poco menos que infranqueable que las actrices estuviesen casadas, tal como recuerda, por ejemplo, Andrés Rey de Artieda en la Epístola al marqués de Cuéllar (*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, 1605): «Con todo, por la Iglesia hay quien atiende / a mandar que la que es soltera y mala / no recite comedias o se enmiende». Esta medida legal coadyuvó a la estabilidad y continuidad de las compañías, integradas por verdaderas sagas familiares de representantes. Fue, así, un mundo endogámico en sentido literal, casi siempre acompañado de la peor fama, cifrada en tópicos de marginalidad y exclusión social: «Dicen que como juntos cohabitan, / los solteros emprenden las casadas / que sus maridos propios facilitan», según recuerda el mismo pasaje.

Por el contrario, es posible que fuese un entorno menos menesteroso de lo que se ha tendido a subrayar. A finales del siglo, y según cálculos bien fundados, el oficio de «autor» de comedias, y aun el de actor, no estaba mal remunerado, a pesar de todas sus dificultades, eventualidades y tachas sociales. Los primeros cómicos profesionales de que tenemos noticia habían desempeñado antes oficios artesanales no extremadamente humildes: Lope de Rueda fue primero batihoja («de los que hacen panes de oro», aclara Cervantes), y calceteros (esto es, sastres de calzas) Alonso de la Vega y Tomás Gutiérrez; solo porque podían aspirar a una mejor posición económica como representantes —olvidémonos aquí de la vocación— se arriesgaron a abandonar sus primeros ejercicios. Una generación más tarde, el ya citado Mateo Salcedo acumuló suficientes ganancias para retirarse (en 1595), aunque un grave conflicto judicial que le reportó cárcel y multas lo obligó a retomar el oficio dos años más tarde.

En España es excepcional la figura del miembro de una compañía estable dedicado preferentemente a escribir las obras que esta representa, como el *playwright* del teatro inglés. Fue el caso de Lope de Rueda, al que cuadra el apelativo de poeta-representante (como lo denominó Timoneda) o incluso de *capocomico*, a la manera de los empresarios de la *commedia dell'arte*, proceda o no de ellos su modelo de organización profesional. El paradigma posterior, en

cualquier caso, es otro: una constelación de «ingenios» y una red de «autores», cada vez más conectados y convenidos entre sí pero nunca confundidos. La llamada generación de los trágicos ilustra mejor que ninguna otra la distancia entre el escritorio y la escena, así como las consecuencias de esa lejanía. Lope tampoco fue una excepción a la norma, aunque en su caso, su familiaridad con la vida teatral y con las características de las compañías a las que vendía sus obras influyó más de una vez en la concepción de las comedias; es una dimensión de estudio que todavía debe recorrerse a fondo. No hay, pues, apenas escritores en las compañías teatrales de la época naciente de los corrales. En cambio, una figura característica y muy importante será la del amanuense-refundidor, difícil de atestiguar para el siglo XVI pero sin duda existente, porque en las compañías ambulantes el texto teatral debía adecuarse siempre a las circunstancias del espacio de representación y del público. Los pocos casos de teatro de los años ochenta y noventa de los que conservamos más de un testimonio muestran casi siempre divergencias importantes, que obedecen a las circunstancias de la puesta en escena de las obras: basta con confrontar los textos de las comedias tempranas de Lope impresas en la *Parte primera* (1604) con los conservados en copias manuscritas no autógrafas para detectar modificaciones profundas, que a menudo afectan al elenco de personajes.

Sobre la debatida cuestión de la presencia de compañías italianas en la Península, considerada a grandes rasgos más arriba, podemos añadir ahora que la primera que parece haber desarrollado una trayectoria dilatada en territorio español fue la del ferrarés Alberto Naselli, conocido como Ganassa, muy activo entre 1574 y 1584 (tal como acredita la documentación aventada sobre todo por Bernardo José García García). Ganassa tuvo una clara idea comercial e intervino en la mejora y adaptación de algunos espacios escénicos de Madrid, como el corral de la Pacheca (→ 57); si se quedó diez años en España es porque tuvo negocio, contribuyendo asimismo a crearlo. La compañía de Ganassa generó descendencia: de ella se separó en 1581 el actor Abagaro Frescobaldi, más conocido en la escena como Stefanelo Bottarga, quien un año más tarde ya tenía grupo

propio, integrado por actores españoles, y aparece casado con Luisa de Aranda, actriz y viuda del representante Granado; todo indica que Bottarga se hizo cargo de esa compañía a la muerte del empresario. Es muy probable que sea de Bottarga el *canovaccio* o guion de trabajo conservado en dos manuscritos de la Biblioteca Nacional, un hallazgo (de María del Valle Ojeda) que desborda lo español, puesto que no hay nada igual sobre *commedia dell'arte* en Italia. Parece que el repertorio incluía la *Orbecche* de Giraldo Cinthio o fragmentos de esta, lo que implica que esa obra seminal para algunos de los trágicos pudo verse representada en tierras españolas. Al partir Ganassa de España en 1584, probablemente enfermo, varios de los miembros de la compañía decidieron no regresar a su país de origen, y es posible que fuesen los integrantes de la «compañía nueva de los italianos», activa en los corrales madrileños en el año de 1585. El repertorio de Ganassa, como el de Bottarga, tuvo que ser variado y no pudo limitarse a la *commedia dell'arte*, sino que debió de incluir también espectáculos mitológicos y pastoriles, así como tragedias. Otra compañía importante fue la de *I Confidenti*, de los hermanos Martinelli, que estuvo en España durante la temporada 1587-1588 y que contaba con una novedad: la figura de *Arlecchino* (creación encarnada por Tristano Martinelli). En el último decenio del siglo prácticamente no hay noticias de representantes italianos, señal de que las fórmulas locales y las compañías propias habían copado todo el espacio: si se podían ver espectáculos análogos, escritos para el público español y en castellano, ¿qué lógica tenía seguir apeteciendo los productos foráneos? Las compañías italianas parecen haber tenido encaje solamente en los tiempos de los pioneros, hasta la normalización de la oferta, y su influencia se cifra en aspectos propios de la vida teatral: participación activa en la construcción de espacios de representación adecuados, un modelo determinado de organización de las compañías (con su *capocomico*, su núcleo de actrices, su cadena de vínculos familiares) y algunos avances en escenografía, sobre todo en las obras de tipo mitológico-pastoril.

Existió una jerarquía oficial entre las compañías, con una distinción básica entre las llamadas «de título» y las «de la legua», que

no podían acercarse a menos de esa distancia de las ciudades, y a las que por lo tanto les estaba vedado el éxito continuado y masivo que los corrales urbanos permitían. Agustín de Rojas dejó para la posteridad, en la loa de *El viaje entretenido*, la nomenclatura completa de las distintas agrupaciones de cómicos, según el número de integrantes y sus cometidos; se percibe en ello la gran diversidad de esas asociaciones itinerantes. También a la vuelta del siglo, el *Real decreto de reforma de comedias* (promulgado en Valladolid el 26 de abril de 1603) estipuló la existencia de compañías reales, en un número que fue oscilando a lo largo de la centuria, pero siempre con tendencia a incrementarse. Las ocho compañías de la primera ordenación fueron las de Gaspar de Porras, Nicolás de los Ríos, Baltasar de Pinedo, Melchor de León, Antonio Granados, Diego López de Alcaraz, Antonio de Villegas y Juan Morales, nombres todos que protagonizaron la eclosión del teatro comercial en España, a algunos de los cuales, junto con otros pioneros, rindió tributo Lope en las páginas finales de *El peregrino en su patria* (1604), al recordar sus mejores comedias tempranas unidas a las compañías que en cada caso las llevaron a las tablas. Sin el estrecho vínculo que trabó con los representantes, su larga hegemonía no habría llegado a instaurarse; en cambio, la falta de esa conexión es una de las circunstancias —aunque no la única— que explica el fracaso de algunos de los que lo precedieron.

EL EFÍMERO REINADO DE LA TRAGEDIA

La primera suerte que se echó al tablero de los nacientes teatros comerciales fue la de la tragedia. En un período de tiempo relativamente breve, entre los últimos años del decenio de 1570 y los primeros del de 1580, un puñado de notables poetas apostó por llevar a escena obras trágicas, con una manifiesta inclinación por las notas truculentas derivadas de la tragedia senequista y de sus imitadores italianos, en especial Giraldi Cinthio. Eran, pues, composiciones aliñadas con los mismos ingredientes con que los drama-

turgos ingleses iban a sazonar, más o menos en las mismas fechas, sus *horror o revenge tragedies*. El modelo sería superado en ambos países, pero mientras que el teatro isabelino y jacobeo no abjuró del género, sino que posibilitó su transformación, lo que dio pie a sus máximos frutos, en España quedó prácticamente borrado del mapa, o relegado a una posición marginal, lejos del favor del público y de la atención de los dramaturgos.

Se ha tendido a presentar a los cultivadores de la tragedia como a un grupo relativamente homogéneo, movido por designios y circunstancias parecidos. Se los ha definido incluso en términos generacionales —de «generación perdida» la calificó Stefano Arata—, pues habían nacido en fechas relativamente próximas: entre Juan de la Cueva, el mayor de ellos, y Lupercio Leonardo de Argensola, el menor, median solamente quince años. Otra denominación empleada, esta menos derrotista aunque con sus vetas de melancolía, ha sido la de «generación de Lepanto», puesto que tres de ellos (Rey de Artieda, Cervantes y Virués) participaron en la batalla naval de 1571. Las afinidades van más allá de estas coincidencias biográficas: escribieron y estrenaron en un mismo momento, el de la aparición de los coliseos estables; se atuvieron a una idéntica concepción dramática, un modelo culto, más literario y poético que propiamente teatral, de sabor italiano y ecos clásicos; en consonancia con el carácter libresco de su empeño, procuraron dar sus tragedias a la imprenta, señal de que no pensaban solamente en el público de los escenarios, o de que aquel les fue esquivo; salvo contadísimas excepciones —Cervantes—, después de estos años abandonaron la escritura teatral; algunos de ellos, en la vejez, recordaron y reivindicaron su papel de pioneros, tan orgullosos de los caminos que inauguraron como conscientes de que el teatro posterior había tomado derroteros distintos.

Esta perspectiva aglutinadora, que desde luego tiene su fundamento, debe complementarse con otra no menos verdadera y de cariz inverso, atenta a la notable diversidad de estas voces dramáticas, sobre todo cuando las consideramos a la luz de la escena. Las obras de los trágicos son en general más cortas que las de la poste-

rior comedia nueva, tan unánimemente asentada en los tres mil versos o poco más. La extensión de las tragedias varía significativamente según cada autor: de los mil quinientos o mil ochocientos versos de las piezas de Lobo Lasso de la Vega y los mil quinientos de las de Cueva —salvo *El príncipe tirano*, que alcanza los mil novecientos versos—, a los dos mil quinientos de las cervantinas, pasando por los dos mil y dos mil quinientos de las de Argensola. (Recuérdese de paso que *Los hechos de Garcilaso*, la comedia más temprana conservada de Lope, escrita a principios de los años ochenta, no llega a los dos mil versos.) La estructura usual es cuatripartita, pero hay casos en los que se opta por los cinco actos, en un gesto clasicizante, casi anticuario; dos miembros de esta generación —Virués y Cervantes— se arrogaron o les fue atribuida la primacía en el paso a las tres jornadas, circunstancia que en sentido estricto es falsa, pues hay casos aislados anteriores, según hemos visto, pero que indica su voluntad de intervenir en las prácticas heredadas para acomodarlas a nuevas soluciones. En lo que se refiere al verso, la polimetría es nota común a todos, pero con predilecciones específicas: Cueva parece haber sido el introductor del romance, y cuando Virués compone una obra ajustada a lo que entiende como ortodoxia clásica, escoge el endecasílabo suelto. Por lo que respecta a los repartos, si bien la media se sitúa en torno a la quincena de personajes, cifra algo más elevada que la habitual en la comedia nueva, las obras de Cervantes llegan hasta las cuarenta figuras, mientras que algunas de Cueva y casi todas las de Virués se sitúan en torno a la decena, e incluso por debajo. ¿Apego a moldes literarios o conciencia de las características de las compañías y los espacios para los que escribían las obras? Probablemente más de lo primero que de lo segundo: estas notas de variedad experimentadora en un teatro que se aferraba a patrones tradicionales, perfectamente identificables, es indicio de la difícil ecuación entre sus propuestas cultistas y la dinámica de la vida escénica.

A los elementos señalados hasta aquí debe añadirse la dimensión política de las obras, una circunstancia lógica, puesto que la tensión entre valores individuales y colectivos, así como el dilema

moral del gobernante o el poderoso ante la acción y sus consecuencias son rasgos constitutivos de la tragedia desde sus orígenes griegos. Los trágicos españoles no son una excepción a esta regla, y, así, al llevar a las tablas el conflicto entre el soberano y sus vasallos, o acontecimientos históricos casi coetáneos, con su inevitable carga de actualidad política, dan cauce a reflexiones sobre el poder y sus límites: la violencia del príncipe, la tiranía y el tiranicidio, la conquista y el derecho a la libertad. Ha sido Alfredo Hermenegildo quien más y mejor ha transitado por esta senda interpretativa, y aunque pueda discreparse de su tesis de que los trágicos, dado su origen geográfico mayoritariamente periférico (Bermúdez era gallego, Cueva andaluz, Argensola aragonés, Rey de Artieda y Virués valencianos; pero Cervantes era alcalaíno, y Lobo madrileño), generaron una visión del poder recelosa y crítica del centralismo erigido por Felipe II, no es menos cierto que muchas de las obras de estos autores pusieron en escena conflictos que de un modo u otro interpelaban a la conciencia del público. Es necesario, pues, que nos preguntemos por el significado de esos reyes y príncipes dominados por la lujuria del déspota —en expresión de Oleza—, la violencia homicida, la locura y la obsesión por el poder, esas reinas y damas abandonadas a sus apetitos y caprichos, esos cortesanos falaces, conspirativos y traidores. Según recuerda Lope en el *Arte nuevo*, al Rey Prudente no le agradaba que los representantes sacaran monarcas a escena, porque consideraba que la majestad regia no podía mostrarse con la suficiente propiedad sobre las tablas. En casos como los de los trágicos, en que los poderosos representados eran cualquier cosa menos un ejemplo de virtud, ¿no se establecería ningún símil con la realidad del tiempo? En cualquier caso, el potencial revulsivo y crítico de estas piezas —o, por el contrario, su función sublimadora de tales anhelos— merece ser explorado con mayor profundidad de lo que se ha hecho hasta ahora.

Antes de dirigir nuestra atención hacia los principales nombres hay que formular una pregunta más, de difícil respuesta: ¿cuáles fueron las razones del fracaso de la tentativa trágica? Se han aventurado explicaciones parciales, algunas de orden teórico-literario

—como la reciente de Florence D'Artois—, basadas en la escasa impregnación efectiva de la poética neoaristotélica sobre los autores teatrales españoles de finales del siglo xvi, lo que habría imposibilitado una reflexión en profundidad sobre la materia trágica como la que había tenido lugar en Italia y como se desarrollaría posteriormente en Francia; esa circunstancia habría cegado las vías desde las que adaptar y renovar el género. Se ha apuntado asimismo a los agresivos mecanismos de control y propaganda ideológicos propios de la España de la Contrarreforma, que por principio no consentían ninguna forma de oposición, por tímida y parcial que fuese, espacio que la tragedia podía muy bien ocupar, como espejo de las peores actitudes de los poderosos; ello habría implicado el estrangulamiento del género. El caso es que en las contadas ocasiones en que la comedia nueva se aventura por los sinuosos caminos de la tragedia, y aun del drama histórico, ofrece por lo general una visión del poder y de la sociedad mucho más cohesionada, acorde con la ideología dominante, que la que había proyectado la llamada generación de los trágicos. Marc Vitse lo ha resumido de forma inmejorable al caracterizar el teatro de los veinte últimos años del siglo xvi como el paso del horror al honor, con las connotaciones culturales e ideológicas inherentes a cada uno de los dos términos. Si, todavía en pos de una explicación, nos adentramos en terrenos tan movedizos como los de las creencias, podríamos conceder, a grandes rasgos (el argumento se ha empleado sobre todo para el teatro inglés), que el universo católico posterior a Trento se cerró en banda a las formas de espiritualidad individual y al desarrollo, por esa vía, de una subjetividad autónoma, característica de la primera modernidad; mientras, las distintas iglesias reformadas tuvieron en común el otorgar gran importancia a la conciencia interior y, en consecuencia, a las motivaciones individuales. Estos grandes vectores, de naturaleza superestructural, irradiaron sobre los más diversos aspectos de la vida cotidiana, y por lo tanto tuvieron que transmitirse a un fenómeno colectivo, de masas, como fue el teatro comercial. Se ha dicho y repetido (Bruce War-dropper lo formuló mejor que nadie) que la comedia nueva abunda

en tipos, no en individuos, y que importan más las acciones visibles, ceñidas a patrones generales de actuación, que las motivaciones concretas de estas. A diferencia de lo que ocurre en Inglaterra, el teatro barroco español, como construcción ideológica, soslaya la exploración de territorios de subjetividad en los que la tragedia y sus conflictos podrían haber perseverado con ventaja.

Estas son algunas de las razones que pueden explicar la ausencia —o temprana desaparición— de la tragedia clásica en la España del Siglo de Oro. Pero junto a ellas hay una circunstancia más inmediata, que si no explica la globalidad del fenómeno, sin duda aporta una clave fundamental para entender que en 1580 se perdiera la hora de la tragedia, y es la distancia que separa a estas obras del público de los corrales, poco interesado en una propuesta de horizontes sumamente literarios, que excluía por principio toda deriva popular y que renunciaba al menor atisbo de comicidad. El público bajo no estaría interesado en las alusiones intelectuales y políticas, o no las comprendería, y el público elevado, compuesto por servidores de la monarquía, la Iglesia y la aristocracia, no vería con buenos ojos una representación crítica de su mundo. El teatro de masas, al menos en España, pedía ser otra cosa. Cervantes lo resumió con tanta precisión como amargura: fue el desarrollo de un espectáculo populista perfectamente codificado, ajeno a todo purismo, muy consciente de que el teatro vive en escena y se alimenta de acciones y pasiones, más que de pensamientos y palabras, lo que cautivó a los espectadores y dio entrada a la monarquía cómica de Lope de Vega. La primavera de la tragedia española pasó en un suspiro. Con todo y con eso, no fue una estación baldía, pues sus frutos brotaron en el teatro inmediatamente posterior, que hizo suyas, para rectificarlas y acogerlas en el universo cómico, muchas de las fuerzas motrices del proyecto trágico, según tendremos ocasión de comprobar.

En una posición asentada en las formas universitarias y colegiales, aunque fue tenida en cuenta como precedente literario, se halla el dominico Jerónimo Bermúdez (1530-1599), que publicó bajo el seu-

dónimo de Antonio de Silva las significativamente tituladas *Primeras tragedias españolas* (1577, pero con dedicatoria de mayo de 1575). Se trata de un díptico integrado por *Nise laureada* y *Nise lastimosa*, que presentan «una de las más célebres y más lastimeras historias que en [el mundo] han acontecido», la de Inés de Castro, la dama gallega amante del príncipe Pedro de Portugal a la que su padre, el rey Alfonso IV, ordenó asesinar en 1355, a pesar de que tenía tres hijos con aquel. Ese es el contenido de la primera pieza, que culmina con el enloquecimiento del infante al saber la muerte de su amada. La segunda refiere la crudelísima venganza de Pedro, ya rey de Portugal, sobre dos de los asesinos materiales, tras desenterrar a su dama y casarse con ella, milagrosamente preservada en su esplendor. Muy cercanas, sobre todo la primera, a la tragedia *Inês de Castro* (h. 1558, aunque no impresa hasta finales de siglo) del portugués António Ferreira, que Bermúdez habría conocido en el ambiente universitario de Coimbra, el objetivo del autor gallego fue, según declara en la epístola dedicatoria a los lectores, «entablar en la lengua castellana ... la majestad del estilo clásico» y honrar con ello a Pedro Fernández de Castro el Viejo, conde de Lemos y descendiente de la dama gallega. La pública oposición de Bermúdez a la anexión de Portugal por parte de Felipe II ha llevado a una parte de la crítica a atribuir a ambas piezas un sesgo político contemporáneo, que en todo caso no resulta explícito.

Casi nada hay que sea propiamente teatral en las tragedias de este catedrático de teología en Salamanca: con argumento previo y divididas en cinco actos, las piezas incorporan un doble coro al final de la mayoría de estos, y se incluye, en un rasgo que hace patente la vocación académica y cultista del autor, la indicación de los metros y pies empleados. Es teatro de la palabra en el sentido más puro y retórico: dominan los parlamentos, larguísimos, en contraste con la escasez de diálogos, y la acción escénica queda reducida a la mínima expresión (por ejemplo, el último acto de *Nise laureada* tiene por únicas figuras al infante y al mensajero que le trae la noticia de la muerte de su amada). Aunque hay polimetría, es abrumadora la abundancia de los endecasílabos sueltos. Si en la prime-

ra de las tragedias la heroína es asesinada fuera de escena y corre a cargo del coro dar noticia del crimen, en la segunda los ajusticiamientos de dos de los ejecutores materiales del crimen se realizan —al menos en la convención literaria— sobre la escena, con los detalles más atroces referidos por el coro, horrorizado ante la crueldad del verdugo, que arranca el corazón a sus víctimas todavía vivas. Como ejes temáticos destacan la intriga política que lleva al rey de Portugal a decretar la muerte de Inés, la locura que se apodera de Pedro cuando llega a su conocimiento el asesinato de su amante y la implacable venganza del nuevo rey. Las *Nises* son tragedias estrictamente literarias, ajenas a la escena, y en este sentido solo forman parte de la historia del teatro español por su carácter fundacional, su consciencia de recuperación de un género con todos los atributos del clasicismo y su elección de un tema legendario de la historia de España que tendría larga posteridad sobre las tablas. En las diferencias entre estas dos piezas y las de un Cueva o un Virués se cifra la distancia que separa a un teatro trágico para ser leído de otro que decidió aventurarse por los escenarios.

Que el intento de Bermúdez fue percibido por sus contemporáneos como una singularidad nos lo confirma Andrés Rey de Artieda (h. 1545-1613) en la dedicatoria de *Los amantes*, la única pieza teatral conservada de este capitán de infantería y abogado valenciano, que se publicó en 1581: al contraponer la práctica teatral de los antiguos a la del presente, afirma haber visto impresas «no ha muchos meses» las dos *Nises*, a las que considera un caso único por la presencia del coro. Frente a esas formas clásicas se sitúa «el uso y plática española» a que él se acoge, que puede acreditarse con «mil ejemplos» y que distribuye la acción en cuatro actos, según la siguiente lógica estructural: «de mi tragedia hacer dos partes hube, / pero porque cualquiera dellas sola / cansar pudiera, la razón y el uso / —digo, español— en otras dos partiola». Es consciente asimismo de que los protagonistas de su obra no son reyes ni criaturas mitológicas, sino hidalgos: «Aquí no hay hidra, furia ni centauro, / solo hay un caballero y una dama / que pretenden ganar a Laura el lauro», en una aclimatación de los personajes trágicos a la realidad

caballeresca y burguesa de Valencia. *Los amantes* no fue un ensayo aislado, sino parte de una obra dramática más extensa, en la que, según las referencias contemporáneas, se contarían por lo menos otras tres piezas: *El príncipe vicioso*, que podemos imaginar acorde con la temática política que se advierte en algunas de las obras del tiempo (*El príncipe tirano* de Cueva, por ejemplo), y *Amadís de Gaula* y *Los encantos de Merlín*, que habrían buscado su inspiración en los libros de caballerías, familiares, cabe pensar, al gusto del público valenciano al que se dirigía el autor. Se dibuja ahí una veta novelesca, probablemente no trágica, aunque sí seria, que los comediógrafos habrían explotado hasta su sustitución por las tramas y los motivos ariostescos, que desempeñan un importante papel en el teatro temprano de Lope.

En *Los amantes*, Rey de Artieda confiere textura dramática a la leyenda medieval —que en su caso le llega a través del *Decamerón*— de los amantes de Teruel, Marcilla e Isabel de Segura, cuyo amor, fraguado en la infancia y dilatado por la pobreza del caballero, resulta imposible por el matrimonio de la dama, que ocurre, con gran fatalidad, un día antes de que los enamorados vuelvan a encontrarse (como afirma tristemente Isabel, «...mis bodas supe / cuando ya el estorballas fuera tarde»). El dramaturgo señala los paralelos de esta historia con la de Píramo y Tisbe, insinuando así el funesto desenlace, y menciones puntuales a Semíramis y Dido completan el universo de referencias trágicas; no olvidemos que estas son dos de las historias que en las mismas fechas, o algo más tarde, desarrollaría Cristóbal de Virués. Concentrada en apenas dos días y una noche, la acción arranca con el regreso de Marcilla a Teruel y tiene por clímax la escena del acto tercero en que el desesperado amante se esconde en la habitación nupcial de los recién casados, donde morirá de dolor ante la negativa de Isabel a darle un beso. Frente a lo que ocurre en Bermúdez o en los demás trágicos de la época, no hay aquí violencia física, sino extrema tensión sentimental; y también sexual, puesto que la recién desposada pide a su marido que la respete esa primera noche, todo ello ante la mirada espía de la criada Eufrosia. Las muertes de Marcilla y Segura no se

presentan en escena, sino que se fía a la narración del marido de Isabel, ya en el acto final, el relato de la parte más sustancial de los hechos. El trasfondo social sobre el que se proyecta la historia, sin adquirir desarrollo independiente, es el de la caballería urbana, con galanteo de las damas, libreas, carteles de desafío y torneos, y un doble nivel de amos y criados. Los pasajes consagrados a esta perspectiva, por lo general en quintillas, son con mucho los más dinámicos y amenos, y contrastan con la gravedad de los parlamentos reservados a los protagonistas, habitualmente en octavas; hay también algún soneto en la función contemplativa y sintética que le será propia en la comedia nueva. El elenco de personajes llega casi a la veintena, incluidas dos breves intervenciones de figuras alegóricas: la Imaginación, falso espectro de Marcilla engendrado por la mente de una Isabel desesperada y determinada a besar en la iglesia el cadáver de su amado, y la Fama, que cierra la tragedia proclamando la eterna memoria de los dos amantes y silenciando piadosamente el nombre del paciente y comprensivo marido. El hecho de que sean los propios personajes quienes aclaren las acciones que implican algún dinamismo o un cambio de escenario invita a suponer que la obra fue concebida para una lectura dramatizada.

Si descontamos a Lope, aunque a enorme distancia, Juan de la Cueva (1543-1612) es el autor dramático de la segunda mitad del siglo de quien hemos conservado un mayor número de piezas: son catorce, reunidas y publicadas por él mismo en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva, dirigidas a Momo* (1583, reimpresas en 1588). El que decidiera costear la publicación de su teatro, en un contexto sin precedentes afines, es señal cierta (como ha recalcado Marco Presotto, su más reciente editor) del cuidado con que Cueva había elaborado esas obras, a las que contemplaba como una creación poética culta, sustancialmente distinta de lo que habían escrito Rueda o Vega y había llevado a las prensas Timoneda. Las comedias y tragedias, según nos enteramos la segunda edición, se representaron entre 1579 y 1581 en distintos coliseos sevillanos (la Huerta de doña Elvira, las Atarazanas, el corral de don Juan) y por distintas compañías (Alonso Rodríguez, Pedro de Sal-

daña, Alonso de Capilla, Alonso de Cisneros). El título del volumen —*Primera parte*— y el hecho de que solicitara privilegio en 1595 para otro, que no llegó a publicarse, certifican que su obra dramática fue más extensa; lo no conservado debía de ceñirse, con alta probabilidad, a los parámetros e incluso a las fechas de las piezas conocidas.

La crítica contemporánea ha deparado a Cueva un trato de favor como principal figura antes de la comedia nueva, por la amplitud de su registro dramático y por su olfato para detectar y llevar a escena algunas de las fuentes de inspiración que a la postre resultarían decisivas, en particular las leyendas romanceriles. Aunque su dedicación a la escritura dramática se nos manifiesta como repentina y casi torrencial, al regresar en 1577 de un viaje de varios años a México y encontrarse, en Sevilla y en toda la Península, con un mundo teatral en plena eclosión, no debe olvidarse que se había formado en el entorno humanístico de Juan de Mal Lara. Autor de notables recursos literarios y con un pensamiento teórico cuajado (de lo que da fe su *Ejemplar poético*; → 55), Cueva conocía bien el teatro —leído— de su siglo y supo encuadrar su creación en una concepción predominantemente clásica, con un peso manifiesto de la tragedia senequista, pero permeable a otras influencias, como los distintos elementos de la tradición cortesana, de acuerdo con la línea mitológica, sentimental e italianizante que puede remontarse en última instancia a Encina y pasa por Rueda, o los elementos populares de las leyendas heroicas castellanas; todo ello con una dicción de claras resonancias épicas, en aras de un teatro edificante y de planteamientos morales, en ocasiones muy profundos, cuya contrapartida es la escasa exploración en las posibilidades dramáticas de los asuntos y las acciones, contemplados casi siempre desde la óptica libresca de un intelectual.

En la dedicatoria dirigida al dios de los maledicentes, Cueva cifra los contenidos de sus piezas en «hechos heroicos de esclarecidos varones» y «castísimos amores de constantes mujeres», caracterización amparada en los más convencionales tópicos de moralidad (téngase en cuenta el carácter culto de los lectores a que Cueva aspiraba), pero que encubre más de lo que llega a decir. Si nos fija-

mos en los asuntos de las obras, podemos aislar tres núcleos predominantes en su producción: la historia legendaria de España, derivada de los ciclos épicos nacionales y difundida en el Romancero; la historia de Grecia y Roma y los episodios de ambientación clásica, a los que cabe adscribir tres de las cuatro tragedias; la comedia de enredo amoroso, que constituye el grupo más abundante; a ello hay que añadir una pieza sobre hechos relativamente recientes, el saco de Roma de 1527. De todas formas, esta división no hace honor, por un lado, a la impresión de variedad, de constante interrogación y búsqueda, que desprenden estas piezas; por otro, encubre la similitud de recursos dramáticos que podemos encontrar en las obras, tengan el asunto que tengan.

De temática romanceril son las comedias *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez* y *La libertad de España por Bernardo del Carpio*, y la tragedia de *Los siete infantes de Lara*, aunque la denominación genérica no suponga, en unos y otros casos, diferencias profundas en el carácter de las acciones. La primera, que arranca como obra de cerco, con el asesinato del rey de Castilla a manos de Vellido Dolfos a las puertas de Zamora, se centra en el célebre reto de Diego Ordóñez a los zamoranos y el consiguiente duelo con los tres hermanos Arias, con honor para Diego y perdón para la ciudad. La obra sobre Bernardo del Carpio pretende abarcar todo el ciclo en torno al héroe, pues incluye los infortunios del padre de Bernardo, el conde de Saldaña Sancho Díaz, y las hazañas del hijo, que culminan, en la cuarta jornada, con la batalla de Roncesvalles y la muerte de Roldán a manos del caballero español (por ahogamiento, a la manera de Hércules con Anteón, como se refiere en *La segunda parte de Orlando* de Nicolás de Espinosa, 1555, de donde, con alta probabilidad, lo toma Cueva). A diferencia de lo que ocurre en la pieza anterior, la *Los siete infantes de Lara* suprime una parte de los acontecimientos y se inicia cuando los infantes ya han sido traicionados, derrotados y decapitados. Las tres primeras jornadas constituyen un núcleo y presentan como punto culminante, en la segunda, la cena en la que Gonzalo Gustos es obligado a contemplar las cabezas de sus hijos, tras

lo que parte de Córdoba, dejando allí a Zaida, hermana de Almanzor, con un hijo suyo en su vientre. La última jornada es la que implica el salto temporal y concentra —de forma muy apretada, lo que provoca un acto más extenso que los demás— una mayor cantidad de acción: Mudarra, ya mancebo, tras ser reconocido por su padre, ejecuta la doble venganza sobre un medroso Rodrigo Velázquez y una fiera doña Lambra, a la que quema viva. En su meritória adaptación de la materia romanceril, Cueva genera sin embargo obras de dudosa andadura escénica: son anticlimáticas, prima en ellas el pensamiento por encima de la acción dramática, que tiende a agolparse más que a fluir, y no se pierde ocasión de introducir dejes mitológicos o sangrientos, según los cánones del modelo culto (así, en el *Bernardo*, a Sancho Díaz le arrancan los ojos en escena, y la obra finaliza con Marte coronando al vencedor de Roncesvalles).

Las piezas basadas en la historia clásica son las tragedias de *Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles* y la de *Virginia y Apio Claudio*, así como la comedia *La libertad de Roma por Mucio Cévola*. El carácter de ejercicio culto, suma de referentes trágicos y épicos, es particularmente manifiesto en la primera, de más que evidente rai-gambre senequista (*Las troyanas*), que aprovecha el episodio del litigio entre Áyax y Ulises para presentar distintos cuadros relativos a la suerte de los vencidos en la guerra de Troya, incluida una profecía sobre el futuro de Eneas. La obra acaba, tras el suicidio de Áyax, con la Fama impidiendo que los griegos se acerquen al cuerpo del héroe muerto, al que convierte en una flor, en un recurso más literario que otra cosa (remite a las *Metamorfosis* ovidianas) y cuya realización efectiva en las tablas no deja de suscitar interrogantes. Las otras dos historias remiten a Tito Livio e ilustran, en un caso, los infortunios y la firmeza de un padre que, ante la inevitable corrupción de su hija Virginia a manos del juez decenviral Apio Claudio, acaba con la vida de esta y logra la condena a muerte del culpable, que se suicida en prisión. Por su parte, la temeraria hazaña del romano Mucio ante Porsenna y los etruscos se presenta según las convenciones de las obras de cerco, con episodios que

afectan a los dos bandos y sin apenas dinámica dramática; el de Cueva, más que nunca, es aquí un teatro de palabra.

Afin a este grupo por su ambientación, aunque apunte a objetivos más complejos, es el muy interesante díptico político de *El príncipe tirano*, integrado por una comedia y una tragedia que se representaron sin solución de continuidad (la primera concluye así: «y porque el día declina a ocaso, / cesemos, dando fin a la comedia / y principio tras ella a su tragedia») y que se ubican en una Cólquide convencional, de resonancias atemporales. La acción presenta al rey Agelao, padre de dos vástagos, Eliodora y Licímaco, que escoge como sucesora a la hija, lo que suscita el odio del varón, hasta el punto de asesinar secretamente a su hermana. La sombra de Eliodora acosará al monarca hasta que este asuma que su hijo y heredero es un asesino y lo condene a muerte. El pueblo y los grandes pedirán la libertad del príncipe, para que no quede el reino sin heredero, y Agelao, acatando la razón de estado, otorgará la petición, renunciando al mismo tiempo al trono y obligando a Licímaco a jurar que será buen gobernante. Ahí acaba la primera pieza. La segunda confirma las peores expectativas del título y muestra al nuevo rey actuando con la mayor crueldad: veja a doncellas y castiga a sus padres y maridos de las formas más atroces. Al final es asesinado por las mujeres ofendidas y el viejo rey aplaude el hecho. Los elementos propios del teatro del horror se reparten entre ambas piezas: en la «comedia» Cueva da rienda suelta, a lo largo de la segunda jornada, al episodio fantasmal, que se desarrolla de forma morosa, mediante indicios, con algún lance de extremo patetismo (el Rey aparece en escena gritando que se siente perseguido por fantasmas), y finalmente con la manifestación de los espíritus, convocados y controlados por el hechicero Cratilo. La «tragedia» está repleta de augurios sangrientos: un degollamiento en escena, cuyo sentido profético dilucida la figura alegórica del Reino, y un amplio catálogo de crueldades, que culmina en un episodio próximo a la leyenda de Atreo y Tiestes, en el que Licímaco sienta a cenar a dos mujeres, Doriclea y Teodosia, mientras sus respectivos padre y marido están enterrados de cintura para abajo junto a la mesa del

banquete. También es senequista el papel reservado a las mujeres como ejecutoras de la justicia y debeladoras de la tiranía.

El díptico ilustra, en forma de dilema para el viejo monarca, la diferencia entre el buen rey, atento a la razón de estado y el bien de sus súbditos, y el tirano que se conduce por su capricho personal y frente al que resulta legítimo el recurso a la violencia. La nota predominante en la primera pieza es la angustia del monarca, inicialmente ante la inexplicable ausencia de su hija, luego ante el hostigamiento de los espíritus y después ante las consecuencias de su sentencia contra su hijo y único heredero; a ello se suma el conflicto que tal decisión provoca en los súbditos, que deben acatar una sentencia dictada por una comprensible «saña ardiente» pero que supone un «común daño» para todos, pues socava su propio futuro como sujetos políticos, al privarlos de heredero al trono: «Con darle vida [al Príncipe] tanto daño evitas / y quedas, Rey, por rey más justiciero, / pues por el bien común las justas leyes / se cumplen, traspasadas por los reyes». Salta a la vista que la «comedia», aunque denominada así, cae de lleno en las pautas de la tragedia senequista, por más que se cierre de forma engañosamente triunfal y conciliadora, y deje su verdadera conclusión, catastrófica, para la segunda parte. Esta estructura marca el gozne en las decisiones políticas, la línea que separa al príncipe disoluto del monarca responsable, así como la posibilidad que tiene el heredero mal encaminado de hacerse perdonar sus errores de juventud, cualesquiera que fuesen, con el apoyo del pueblo y una conducta ejemplar como monarca (un conflicto parecido, pero con distinta evolución, iba a llevar Shakespeare a las tablas unos años después, encarnado en el personaje del príncipe Hal, futuro Enrique V de Inglaterra). Resulta, en fin, difícil no atribuir a este asunto una significación contemporánea, o al menos la posibilidad de leerlo en clave de sucesos cercanos en el tiempo, como la triste historia del príncipe Carlos, muerto en 1568, o incluso la desaparición de Sebastián de Portugal en Alcazarquivir, con la consiguiente anexión del país por parte de Felipe II (las dos piezas se representaron en 1580, cuando tuvo lugar la invasión española del reino vecino). Sea como fuere, *El prin-*

cipe tirano, en sus dos partes, representa uno de los momentos más logrados del teatro político español del Quinientos. Rojas supo hacerle justicia al recordarlo, veinte años más tarde, en su «loa de la comedia».

Consideración específica merece la *Comedia del saco de Roma y muerte de Borbón*, que se pliega a las convenciones teatrales del cerco y que concede mayor importancia a los cuadros concretos, enmarcados en el hecho histórico general, que a la construcción de una fábula sostenida, según una pauta constructiva que encontraremos también en Cervantes. Con todo, se advierte la intención de crear un doble hilo, formado por los acontecimientos históricos de mayor magnitud y las andanzas de los soldados españoles, entre ellos Avendaño y Escalona, a quienes vemos cortejar y conquistar a tres matronas romanas o matar y despojar a un soldado alemán. La acción propiamente dicha se limita a las tres primeras jornadas, puesto que la cuarta, que transcurre en otro tiempo y lugar y funciona como epílogo —y, cabe entender, justificación de los hechos—, muestra la coronación imperial de Carlos V en Bolonia, con apenas personajes y prácticamente sin dinámica escénica.

Quedan por atender las cinco piezas de corte urbano y conflictos amorosos (*El degollado*, *El tutor*, *La constancia de Arcelina*, *El viejo enamorado* y *El infamador*), en las que asoman los rasgos básicos del teatro anterior de veta más literaria. Veamos por ejemplo la más conocida, *El infamador*, ambientada en Sevilla y protagonizada por el galán Leucino, que quiere conquistar a toda costa la virtud de Eliodora, con el auxilio de su *servus fallax* Tercilo y de la tercera Teodora. A tanto llega su osadía, que solamente Némesis podrá impedir que el joven viole a la dama. Irritada Venus ante la castimonia de Eliodora, la diosa cobra la apariencia de su criada Felicina y envía a la joven una legión de alcahuetas, que sin embargo no logran quebrar su fortaleza. Cuando Leucino, con ayuda de su criado, intenta de nuevo forzarla, Eliodora mata al criado y el infamador la acusa de haberle dado muerte para silenciar el hecho de que se habían acostado. Tras la confusión que todo ello genera, la cuestión se resuelve felizmente para Eliodora y Leucino es con-

denado a muerte. Se ha insistido en que este personaje anticipa los rasgos de don Juan Tenorio, aunque lo cierto es que la pieza, más que proyectarse hacia el futuro de la comedia, recolecta los principales frutos del pasado, desde los moldes terenciano-plautinos que habían hecho suyos la celestinesca o Torres Naharro, a los aires mitológicos presentes ya en piezas como la *Égloga de Plácida y Victoriano*, sin olvidar el enredo a la italiana de comedias como la *Eufemia* de Lope de Rueda, entre otras posibles. Para completar el bagaje, la obra contiene incluso una suerte de paso de soldado fanfarrón, aunque referido, no representado, en sintomática diferencia con los usos de los autores-representantes.

No son muy distintos los rasgos principales de las otras piezas, en las que se ilustran distintos enredos sentimentales, como la disputa entre dos hermanas por el amor de un mismo galán, con sucesos trágicos pero resolución edificante (*La constancia de Arcelina*); historias de infundios y engaños que dificultan el amor natural (*El viejo enamorado*); la defensa de la honra de las damas por parte de sus galanes en situaciones de especial complejidad (*El degollado* y *El tutor*). En la mayoría de ellas comparecen dioses, furias, nigromantes, figuras alegóricas, pastores y aun bobos parecidos a los rústicos del teatro anterior. Son obras de síntesis, que hacen gala de un más que notable conocimiento de la tradición y que contienen algunas realizaciones interesantes: la joven Celia de *El degollado*, disfrazada en hábito de hombre, a la que raptan unos moros; el hábil criado Licio de *El tutor*, capaz de enredar y desenredar la trama a voluntad para llevarla a buen puerto. En cambio, carecen de una inteligencia dramática comparable. Fértil fue la invención de Juan de la Cueva, pero de horizontes demasiado libresco para arraigar en los escenarios de los corrales.

Han llegado hasta nosotros, manuscritas, las tragedias *Alejandro* e *Isabela* del aragonés Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), a las que hay que añadir por lo menos una tercera, *Filís*, de cuya existencia tenemos noticia gracias a un célebre pasaje del *Quijote* (I, 48); ahí se recalca que las tres obras «admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron ... y dieron más di-

neros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho». En un atractivo juego entre la ilusión teatral y la función que iba a desarrollarse, el prólogo de la *Isabela* nos enteramos de que el estreno corrió a cargo de Mateo Salcedo, nombre significativo del primer teatro y de cuyos negocios hemos tenido noticia más arriba. La Fama, que es quien toma la palabra, destaca asimismo las profundas diferencias entre esa pieza y el repertorio habitual al que estaba acostumbrado el público de entonces: no se trata de «...comedias amorosas, / nocturnas asechanzas de mancebos / y libres liviandades de mozuelas, / cosas que son acetas en el vulgo», sino de algo muy distinto: la que bien podemos considerar manifestación extrema de la tragedia senequista en España.

Compuestas muy posiblemente en la primera mitad del decenio de 1580, en cuatro jornadas y polimétricas, con predominio del endecasílabo, las dos piezas son fruto de un Argensola joven pero ya embebido en los trágicos italianos del medio siglo (según demuestran los abundantes préstamos literales señalados por Luigi Giuliani, editor moderno de las obras). Los manuscritos conservados contienen modificaciones características de las compañías de representantes, prueba adicional de su tránsito por los escenarios, aunque es improbable que este se alargara más allá de 1590. El de Argensola, en concordancia con sus modelos, es un teatro más sangriento que el de cualquiera de sus contemporáneos: en la *Alejandro* mueren diez personajes (todos, salvo un nuncio y un portero), y aunque la mayoría de estas muertes, según mandaba el decoro desde Horacio, no se muestran en escena sino que se refieren, la obra se complace en el horror, construido a base de episodios como la ejecución del válido, a quien el verdugo corta los dos brazos antes de decapitarlo (al tercer intento); la visión por parte de la protagonista femenina del cadáver desmembrado del hombre que amó; los intentos de suicidio de esta, por puñal y por soga, con envenenamiento en escena incluido; las cabezas decapitadas de hombres y niños, que se muestran en gesto desafiante o se lanzan despectivamente a la multitud; la aparición del fantasma del rey. Esta atmósfera sanguinaria, más imaginativa que escénica, lo im-

pregna todo, tal como confirman los siguientes versos de uno de los personajes de la *Isabela*: «Esta cabeza suya que yo llevo / relación te dará de sus afrentas: / con ella sentiremos horror nuevo / cuando, como la piensa dar, la diere / el rey a sus lebreles para cebo». Ese horror siempre renovado, ese estremecimiento, sirve al propósito de mostrar los resortes imparables, fatídicos, de una violencia que, engendrada por la crueldad de los tiranos y las maquinaciones de los cortesanos, solo se detiene cuando ha devorado a sus propios instigadores. A pesar de la convención italianizante de dar títulos femeninos a las piezas, las mujeres no son aquí el eje de las tramas: no mueven los acontecimientos, sino que fundamentalmente los sufren. De hecho, Alejandra, que difícilmente puede ser calificada de heroína, aparece solo en dos ocasiones, carece de protagonismo en las líneas principales de la acción y se suicida al final de la tercera jornada, no sin dejar tras sí un intenso parlamento, en la escena más desgarrada de la obra (junto con la final, también reservada a una mujer). A esa función retórica, de *pathos*, parecen reducirse los caracteres femeninos, tan distintos de las mujeres activas y determinadas que Cristóbal de Virués lleva a escena en el mismo período. En contraste con ello, tanto la *Isabela* como la *Alejandra* presentan a un personaje llamado Lupercio, obvio trasunto del autor y objeto de la pasión amorosa de las protagonistas.

Ambientada en Egipto y con paralelos en la *Orbecche* de Giral-di Cinthio y la *Marianna* de Dolce, la *Alejandra* pone en escena la inestabilidad del poder conquistado por la violencia y el peligro que anida siempre en el pecho de los consejeros. El rey Acoreo, casado en segundas nupcias con Alejandra, sometió al reino y acabó con Tolomeo, el anterior monarca, cuyo hijo, Orodante, desconoce su origen y vive como copero en la corte. En la privanza del rey ha ascendido Lupercio, amado por Alejandra pero enamorado de Sila, hija del rey, y envidiado por los consejeros Rémulo y Ostilo, que serán los desencadenantes de la tragedia. Estos harán creer al rey que su esposa y Lupercio son amantes, revelarán a Orodante su verdadera identidad y promoverán un levantamiento de este

contra Acoreo. Al prestar el monarca oídos a los traidores, la cadena de muertes quedará servida: Lupercio es apresado y ejecutado, Alejandra obligada a suicidarse, Acoreo, acorralado por la rebelión de Orodante y los consejeros, se revuelve contra estos y asesina a sus hijos, ante lo cual los consejeros, locos de dolor, se arrojan de forma suicida a lo más crudo del combate. La derrota de Acoreo comporta su muerte a manos de dos criados, a los que a su vez Orodante mandará ejecutar. Aparece entonces Sila en lo alto del castillo e increpa al nuevo rey, que se dirige hacia ella; Sila lo mata y se arroja al vacío. El peso de la corona, las formas de alcanzarla, la usurpación, la tiranía, el alzamiento en armas, la traición, el modo como, violentamente, se ajustan las cuentas con la violencia son los temas explícitos a los que sirve esta tragedia política. Así, Acoreo descubre demasiado tarde, y con amargura, que ha escuchado a quien no debía; el espíritu del difunto Tolomeo recuerda al tirano que no puede sustentar legítimamente la corona; el joven príncipe rebelde sabe que los consejeros traidores solo lo sirven para escalar en el poder y son la semilla de nuevos conflictos: «Ejemplo he de tomar en el tirano / de no tener amor a lisonjeros / ni dar a gente baja la real mano, / porque estos son al daño los primeros: / al fin un rey será tirano o justo, / si lo fueren así sus consejeros».

La fuente de la *Isabela*, o, por mejor decir, su marco de inspiración principal, al que remiten las tristes peripecias de la pareja protagonista, es la historia de Olindo y Sofronia de la *Gerusalemme liberata* (ello impone datar la pieza después de 1581, cuando se publicó la primera edición autorizada del poema de Tasso). La historia, en un probable guiño al público local, transcurre en la Zaragoza musulmana y refiere las desdichas de la cristiana Isabela, a la que aman el rey Alboacén, el valiente Muley, que se ha cristianado con el nombre de Lupercio, y el consejero Audalla. La acción se focaliza en el sufrimiento de Isabela, que no quiere ceder a las exigencias del rey, aunque sabe que Lupercio ha sido encarcelado y que los cristianos están amenazados de expulsión. A este hilo se suma una trama que afecta a la segunda dama, Aja, hermana del rey, enamo-

rada de Lupercio y pretendida a su vez por Adulce, príncipe moro del reino de Valencia. Audalla ordenará el asesinato de los padres y hermana de Isabela, mientras Aja espera que Adulce acuda con tropas a Zaragoza para conquistarla y salvar a Lupercio de una muerte segura. Nada de ello será posible: Isabela y Lupercio son ejecutados, Audalla muere por orden de Alboacén cuando se descubre que amaba a Isabela, Aja acaba con su hermano, Adulce se suicida al no poder cumplir el mandato de su señora y esta pone fin a su vida adentrándose en un lago. Cierra la obra, con trágica solemnidad, un breve parlamento admonitorio del espíritu de Isabela. Algo más simple y más articulada que la *Alejandra*, y probablemente compuesta en segundo lugar, la *Isabela* presenta un lenguaje menos tenso y da cauce a imágenes poéticas y a cierto lirismo que bien podrían obedecer a la inspiración tassiana. El principal personaje femenino está bien dibujado y se le concede mayor atención: el mejor cuadro de la obra, en la jornada tercera, se reserva al duelo verbal y argumentativo entre el rey Alboacén y la joven cristiana, en la última intervención de esta antes de desaparecer de escena. Dominada por la peripecia sentimental, es una obra bien tallada pero más superficial, en la que falta la poderosa energía política que sacude a su tragedia hermana.

Aunque nos consta, por datos documentales y por menciones al final de su vida, que Miguel de Cervantes (1547-1616) escribió, vendió y vio representadas numerosas obras teatrales («hasta veinte comedias o treinta», dirá en el tantas veces citado prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*), solo conservamos dos piezas de las que puede afirmarse con total seguridad que pertenecen a su primera etapa como dramaturgo, período que los expertos (con Jean Canavaggio a la cabeza) sitúan preferentemente entre 1581 y 1587. Sabemos que en 1585 vendió al representante Gaspar de Porres *La confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*, y en 1592 firmó en Sevilla un contrato con Rodrigo Osorio por el que se comprometía a escribir —¿llegaría a hacerlo?— seis comedias de la más alta calidad. En la «Adjunta» al *Viaje del Parnaso* (1614) menciona como propias *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusa-*

lén, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La bizarra Arsinda* y esa *Confusa* de 1585, que afirma preferir a las demás y que le parece «buena entre las mejores ... de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado». Por consiguiente, varias de sus comedias del Quinientos se han perdido, alguna —como se verá en seguida— podría haber sido exhumada en fechas recientes y un par fueron refundidas e incluidas en la colección dramática que publicó pocos meses antes de su muerte. Páginas atrás hemos ido recordando los aspectos más sobresalientes del prólogo a las *Ocho comedias*, su significación para la historia de los orígenes del teatro comercial, así como sus silencios, imprecisiones y manipulaciones (→ 59). Bastará con señalar ahora que Cervantes no menciona en él a los trágicos de su generación, sino que prefiere presentarse como el único eslabón entre Navarro y Lope. Es posible que a la altura de 1615 careciera de sentido entrar en detalles sobre una fase de la historia teatral que resultó engullida por el éxito abrumador del Fénix, pero, con esa forma de recordar el proceso, Cervantes parece darnos a entender también que nunca pretendió ser solamente un autor trágico, sino que aspiró a manejar, y de hecho manejó, un repertorio más amplio, según dejan presumir los títulos de sus obras perdidas: tragedias desde luego, pero también tramas amorosas protagonizadas por pastores, historias novelescas, comedias de capa y espada, acaso piezas con damas donairosas o vestidas de hombre. En este sentido, por lo que se nos alcanza, estuvo más próximo a Cueva que a Argensola o Virués.

La tragedia era la opción teatral que estaba —efímeramente— en boga cuando Cervantes regresó a España en 1580, tras los años de cautiverio en Argel; la interpretó según su particular talento y le confirió una voz propia, perfectamente diferenciada de las de su alrededor. Ello puede apreciarse en *El trato de Argel*, representada entre 1582 y 1584 por la compañía de Juan de Limos (según ha establecido recientemente Debora Vaccari). La obra ofrece a los espectadores un asunto de completa actualidad y evidentes visos políticos, tejido a partir de la dura experiencia que acababa de dejar

atrás pero que muchos otros seguían sufriendo en aquellos mismos días (→ 13). Lo vivido es la materia principal con que Cervantes forja su pieza, hasta el punto de incluir en la primera jornada a un personaje llamado Saavedra, «soldado cautivo» que sueña con hallarse algún día ante Felipe II y tomar humildemente la palabra para convencerlo de que redima, mediante la conquista de esos territorios, la miserable suerte de tantos presos. La pieza se articula en torno a las peripecias, a la postre felices, de los cautivos Silvia y Aurelio, de los que se enamoran sus amos Yzuf y Zahara, y que finalmente obtendrán la libertad a cambio de un rescate. La trama principal, sin llegar a diluirse, se ve acompañada de varias historias paralelas, que a veces ocupan un solo cuadro y otras adquieren un desarrollo algo mayor, y describen el destino, por lo general sangriento y desafortunado, de otros cautivos como los protagonistas: un sacerdote cruelmente ejecutado, una familia dividida al ser adquirida por amos distintos (veremos a uno de los hijos renegar del cristianismo), la fuga de dos esclavos, con suerte desigual, y la tortura en escena del que ha sido capturado. Más que una progresión dramática integral, el autor lleva a las tablas un cuadro de los hechos, opciones y actitudes de los cristianos atrapados en la terrible maquinaria del trato de cautivos. En esta obra *a lieto fine*, Cervantes imprime la huella trágica en las acciones secundarias, cuyo desenlace podría haber sido como el de los dos protagonistas, y a la inversa. El mundo que quiere mostrar es el de la cotidianidad de las dificultades y los sufrimientos, y lo logra mediante unos personajes que no se dejan concebir como estereotipos: por leve que sea su peso en la historia, comunican la impresión de una autonomía propia, rasgo característico de su empeño como fabulador, cuyas más altas cotas se verán en su prosa novelesca. El sentido político de la pieza, así, no se cifra en una reflexión o ilustración sobre los mecanismos y las trampas del poder, sino en la actualidad y verdad de lo referido, o en su valor como acontecimiento aglutinador y ejemplar, propio de un colectivo.

Todo ello puede afirmarse también de *La destrucción de Numancia* (por usar el nombre que le da el autor en el prólogo a las *Ocho*

comedias), que ha gozado siempre de una valoración unánime, muy positiva, por parte de la crítica. Paradigmática tragedia de cerco en lo que toca a su dinámica escénica, la obra refiere la muy divulgada historia de la caída de la ciudad hispánica a manos de las tropas de Escipión, tras dieciséis años de infructuoso asedio, que concluye con el suicidio de todos los numantinos, hasta el último hombre, mujer o niño, para que los romanos no puedan arrogarse triunfo alguno. La forma de distribuir la acción en las cuatro jornadas es transparente: las dos primeras se dedican a presentar a cada uno de los bandos, la tercera muestra la tensión del choque entre numantinos y romanos y los primeros estragos que el hambre causa en los más débiles de aquellos, y la última, sensiblemente más extensa que las otras, da cuerpo a la destrucción. Como ocurre en *El trato de Argel*, Cervantes concede menos importancia a las tramas individuales y a personajes concretos que a presentar, mediante cuadros que se van engranando a lo largo de la obra (sin que falte una línea amorosa, la de Morandro y Lira, aún más tenue que la de los cautivos Silvia y Aurelio), el agónico desfallecimiento de los sitiados y las distintas soluciones, igualmente heroicas, que estos adoptan para acabar con sus vidas: la salida desesperada para morir a manos de un enemigo muy superior en número y fuerzas, la muerte por inanición de los más jóvenes, la pira colectiva a la que arrojar, la victoria del hambre, el salto al vacío desde las alturas. Más patética que sangrienta, *La Numancia* encuentra su unidad en el tema de la resistencia común y la determinación de un pueblo a no ceder su libertad, como apostilla la Fama en su intervención al final de la pieza, y habían apuntado el Duero y España en la jornada inicial.

Las figuras alegóricas llevan a plantear el debatido asunto de su función, que Cervantes quiso destacar en el prólogo de 1615 como una aportación personal de primera magnitud. Es un hecho que las figuras alegóricas, representaciones que encarnan virtudes morales o imágenes nacionales, no son una invención cervantina, y fue Edward C. Riley quien acotó el sentido de la afirmación, entendiendo que se refiere a un uso específico de esas figuras, consistente en

emplearlas como manifestación de estados de ánimo, como exteriorización de los afanes de los personajes. Eso es lo que ocurre, ciertamente, con la Necesidad y la Ocasión en *El trato de Argel*, o con la Guerra, la Enfermedad y el Hambre en *La Numancia*, o incluso con la Fama, a pesar de su ubicación epilodal, cuando ya no queda ningún numantino vivo. No sería descabellado completar ésta idea con la de que Cervantes, buen conocedor y estudioso de la tradición, consciente de que el coro clásico no podía emplearse en las tragedias modernas (los casos de Bermúdez o de la *Elisa Dido* de Virués son excepciones que confirman perfectamente la regla), trasvasa en cierto modo las funciones de este a la aparición de esas figuras morales. Cierta nostalgia del coro, cierta restitución de su protagonismo, en efecto, se percibe en el latido colectivo de estas tragedias, que fraccionan la vieja unidad coral en las perspectivas, tan vivaces, de varios personajes, en detrimento de la entidad del protagonista, cuando lo hay. El carácter episódico, pues, no sería un defecto de realización sino una decisión artística, una pauta constructiva resultado de una lectura personal, indagatoria, de los elementos típicos de la tragedia clásica y de lo que estos podían ofrecer. En este sentido, si comparamos *La Numancia* con las dos obras de cerco de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (véase más abajo), por otra parte tan parecidas a las cervantinas, advertimos que en ellas, y a pesar de la multitud de personajes convocados, la acción trágica se concentra siempre en una escena situada hacia el final y protagonizada por un personaje aislado, sea la perseguida Dido o el derrotado emperador Constantino, mientras que Cervantes da cauce a los aspectos colectivos mediante la suma de facetas individuales no demasiado jerarquizadas y mediante la atribución de un valor más profundo, más vívido y humano, a las figuras alegóricas. Aunque haya desaparecido de la escena, el coro —lo que este significa— le ha ganado la partida al individuo. La jornada cuarta de *La Numancia*, que solo puede calificarse de catástrofe colectiva, y en donde los casos aislados brillan con luz propia pero se supeditan a un efecto dramático de conjunto, rematado por la voz de la Fama, es una clara muestra de semejante designio artístico.

No menos importante que este aspecto es el de la perspectiva escénica que las piezas conservadas dejan entrever. El de Cervantes es un teatro de aparato, que explota los recursos espectaculares hasta donde lo permitían los medios de la época. Tal voluntad resulta en todo punto coherente con la importancia concedida al asunto en el tantas veces mencionado prólogo de 1615, donde se traza la historia del teatro a partir sobre todo de los recursos espectaculares que se iban desplegando en escena. Podemos imaginar estas dos tragedias, a tenor de lo que indican sus abundantes y ricas acotaciones, como obras dinámicas, con voluntad permanente de captar la atención del público —o evitar su distracción o aburrimiento— mediante el vestuario, los ruidos, la pirotecnia y cualquier *coup d'effet* que pudiera realizarse de forma satisfactoria (como el numantino Viriato que «se arroja de la torre»). Posiblemente ello explica, tanto como los antecedentes clásicos y del teatro de los autores-representantes, la presencia de sendos episodios de necromancia e invocaciones demoníacas, que debían de resultar atractivos para los espectadores, además de familiares, y debían de realizarse escénicamente. En fin, como muestra del carácter meticuloso de Cervantes, de su preocupación porque las piezas escénicas no chirriaran, puede aducirse una antológica acotación de *La Numancia*: «A este punto han de entrar los más soldados que pudieren y Gayo y Mario, armados a la antigua, *sin arcabuces*», en un comentario propio de viejo soldado y de autor preocupado por no dejar nada al desastroso albur de los cómicos.

Solo la prudencia propia del investigador ejemplar que fue impidió a Stefano Arata afirmar que *La conquista de Jerusalén*, recuperada entre los fondos teatrales de la Real Biblioteca que pertenecieron al conde de Gondomar, es obra de Cervantes. La pieza, que ha visto transformadas sus cuatro jornadas originales en tres por el simple expediente de fundir las primitivas jornada tercera y cuarta en una sola (lo cual indica su pervivencia en las tablas cuando el modelo cuatripartito se había dado por superado), presenta inequívocas concomitancias con las dos tragedias de probada autoría cervantina. Adaptación de la *Gerusalemme liberata*, puede situarse con total seguridad en el lapso 1581-1585 y es anterior a las traducciones

castellanas de Tasso, lo que da la medida de la atención del autor a las novedades literarias de Italia. La obra se concentra en las tramas amorosas, fundamentalmente en el triángulo que componen Tancredo, Clorinda y Ermina, así como en Olindo y Sofronia, cautivos cristianos, a los que se añaden pequeños cuadros con otros personajes de cosecha propia, soldados y reclusos, que muestran con nitidez, y más allá de los hechos histórico-poéticos referidos, la realidad de la vida de cautiverio y de milicia. Por esa vía, la obra permite una interpretación de sesgo contemporáneo sobre el conflicto entre cristianos y musulmanes, y resulta notablemente afin en propósitos y construcción a *El trato de Argel*, aunque sus fuentes y vivencias sean distintas. Si una y otra no son de la misma mano, bien poco les falta.

Gracias al gesto tardío y reivindicativo del valenciano Cristóbal de Virués (1550-1614) por dar a conocer sus *Obras trágicas y líricas* (1609), conocemos cinco piezas dramáticas de este destacado poeta épico, una de las voces teatrales más interesantes de su tiempo. La suya es una mirada inquieta y reflexiva, de evidente consciencia teórica, preocupada por combinar los mejores rasgos del «arte antiguo» y de la «moderna costumbre» o «moderno uso», según afirma en el prólogo, no sin su punta de orgullo: sus tragedias «llegan al punto de lo que en las obras de teatro en nuestros tiempos se debería usar». Los introitos a las piezas, así como algunos finales puestos en boca de la Tragedia, permiten deducir una poética personal de lo trágico, opción en la que todavía creía a la altura de 1609. Como Cupido —hijo de Marte y Venus e hijastro de Vulcano—, la tragedia es violencia y guerra, pasión desenfrenada, artificio y engaño (*Atila furioso*) puestos al servicio de lo ejemplar, por cuanto las obras están cortadas «a la medida / de ejemplos de virtud, aunque mostrados / tal vez por su contrario el vicio» (*La cruel Casandra*). En efecto, lo que encontramos en estas tragedias, «haciendo en la memoria vivos templos / de mis notables trágicos ejemplos» (*La infelice Marcela*), son por lo general personajes desaforados cuya andadura, mal encaminada y de desastrosas consecuencias, ilustra el error que tanto en la política como en el deseo supone la desme-

sura; un animado repertorio de vicios y —en menor medida— virtudes, aderezado con no pocos guiños a las que parecen haber sido las modas de la comedia del tiempo.

Nada seguro puede afirmarse sobre las fechas ni las circunstancias en que Virués compuso sus tragedias. En el prólogo al volumen declara que fueron «hechas por entretenimiento y en juventud», y dado que son en tres jornadas, habría que situarlas, verosíblemente, después de las de Cueva, Argensola o el primer Cervantes, adeptos a la estructura cuatripartita; quizá haya que apuntar a mediados del decenio de 1580, si no algo más tarde, cuando, tras haber sido capitán del Tercio en Italia, regresó definitivamente a España (1586) y publicó su reconocido poema épico *Monserrate* (1587). Por lo que respecta a la cronología interna de las piezas, *La gran Semíramis* precede a las otras tres obras en tres jornadas, pues el autor la señala como la primera compuesta según esa nueva práctica; *Elisa Dido*, en cinco actos y con coro, tanto podría ser una primera tentativa, de horizontes clásicos, como un gesto exploratorio perteneciente a un momento posterior. Tampoco hay datos sobre la vida de estas tragedias en las tablas, aunque resulta claro que Virués no las escribió solamente para que fuesen leídas, sino para su representación en los corrales: en el inicio de *La infelice Marcela* se señalan de forma inequívoca las características de la escena («Es el teatro un monte espeso, con una cueva»), algunos finales reclaman la solución de las apariencias («Tomá esta llave, abrí esa puerta... / ... / Ese sangriento cuerpo, muerto y frío, / es mi madre, no en ave convertida», *La gran Semíramis*; «Parecen en las dos puertas los muertos, como ha referido Casandra») y en general las acotaciones implícitas dejan percibir el potencial dramático de estas tragedias. Los repartos son razonables (pueden representarse con una compañía de entre ocho y diez miembros) y hay por lo menos dos damas, si no tres. Salvo *Elisa Dido*, son obras polimétricas, con predominio de los endecasílabos en los pasajes graves (octavas, sueltos, tercetos encadenados, estancias, algún soneto), sin que falten los octosílabos en las escenas amorosas o pasionales (sobre todo quintillas, pero también redondillas y algún romance no

gobierno se repetirá de forma perpetua. Esta perspectiva la distancia de la *Alejandra* de Argensola, la otra gran *revenge tragedy* del período, cuya devastación final anula toda continuidad e impide la repetición del ciclo, mientras que aquí queda en pie una nueva generación para corregir o reiterar los errores de la vieja.

De notable atractivo a pesar de la escasa atención, en general desfavorable, que ha recibido por parte de la crítica, *La cruel Casandra* merece la denominación —de largo alcance posterior— de obra palatina, por cuanto refiere «cosas ... de las que pasan entre los que emplean / en palacio su tiempo y su cuidado», pero también por la construcción de un espacio imaginativo en el que las tensiones políticas y los enredos sentimentales, aquí lógicamente de signo trágico, determinan el curso de la acción. Ambientada en un muy difuso León y con una gran concentración temporal, sin lapso entre acto y acto, su contexto son los juegos caballerescos de toros, libreas y cañas; así, durante toda la segunda jornada se nos va informando de la celebración de un torneo que discurre fuera de escena, como una acción paralela. Casandra es una criatura sometida e implacable: actúa del modo como actúa, urdiendo engaños y traiciones, para que su hermano Fabio, al que está sometida y que se siente herido por recibir un trato desfavorable en la corte, le permita mantener amores con su adorado Leandro. Los engaños de la protagonista provocan que el Príncipe asesine a su fiel Filadelfo, a quien cree amante de la Princesa, y luego estrangule a esta; en paralelo, Leandro muere a manos de Tancredo, hermano menor de Casandra, lo que deja las acciones de esta sin móvil y provoca que se revuelva contra Fabio. La mayor parte de estos hechos los conocemos en la escena final, cuando la protagonista, herida de muerte de forma circunstancial, refiere el violento final de los demás personajes, mientras el Rey, que ha permanecido ajeno a todo lo ocurrido, cierra la obra expresando su sorpresa, turbación y pesadumbre. Como en *Semíramis*, la nota de fondo es la venganza: «y ya que de Leandro no fui esposa, / a lo menos seré su vengadora»; en una y otra tragedias el móvil es legítimo, pero el desequilibrio en las pasiones de las protagonistas las conduce por sendas de violencia y

muerte. La tensión entre Casandra y Fabio permite mostrar a unos personajes algo más complejos y menos típicos, conscientes de sus actos y en consecuencia culpables.

Aunque lleve, de forma excepcional, un título masculino, la verdadera protagonista de *Atila furioso* es la bella Flaminia, enamorada del rey huno y disfrazada de paje para poder gozar de sus amores sin despertar sospechas en la Reina. Flaminia maneja todos los hilos de una acción bastante más esquemática que la de las otras tragedias, en la que destacan el engaño, parecido al de Casandra, mediante el cual la joven consigue que Atila asesine a la reina, al hacerle creer que se ha acostado con el camarero Gerardo, y los celos de la joven al saberse relegada por la cautiva Celia, nuevo capricho del caudillo. Ello la lleva a administrar a Atila un bebedizo mortal, que desata en él una furia que haría palidecer a Orlando —y al Hércules de Séneca, en el que probablemente estaba pensando Virués— y atrae el desastre sobre la propia Flaminia: el rey de los hunos muere presa de la locura no sin antes estrangular, de forma casi inconsciente, a su antigua amante. La mayor parte de la tercera jornada se destina a parlamentos en que el bárbaro desgrana el alcance de su locura y su afán de inundar el mundo en sangre («Soy hambriento león, soy tigre horrendo, / soy falso cocodrilo y fiero drago, / espantable visión, monstro y vestiglo. / Soy trueno asombrador, rayo estupendo, / temblor del mundo, grima, horror y estrago. / Más que eso todo: soy hombre del siglo»).

De traza novelesca, con un elenco notablemente más extenso que las demás obras (en algún cuadro hay hasta diez personajes en escena) y ambientada en las costas de una Galicia vagamente medieval, *La infelice Marcela* refiere las desdichas de la princesa de Inglaterra, que al ir a reunirse con su esposo Landino, príncipe de León, es raptada por unos salteadores, capitaneados por los crueles y apasionados Formio y Felina. Marcela sufre reiterados asedios amorosos, y cuando está a punto de ser rescatada por su esposo y sus hombres, que acaban con las vidas de enemigos y amigos, la joven muere, al consumir por error unos alimentos envenenados. Frente a las demás piezas en tres jornadas, *Marcela* incluye caracte-

res que podemos calificar de inocentes y concede gran peso a la fatalidad, que tuerce una trama que parecía abrirse camino hacia la felicidad de los protagonistas. Aunque sujeta a cierta rigidez y con un desenlace brusco y poco motivado, supeditado a la dominante trágica, la obra contiene ingredientes que serán propios de la comedia de esos años: enredos amorosos, forajidos, pastores, o el sorprendente cuadro en que una salteadora ordena a Marcela que se desnude para intercambiar con ella las ropas, algo que ocurre a la vista del público.

Hemos dejado para el final a *Elisa Dido*, la pieza compuesta «conforme al arte antiguo», según reza su subtítulo. En sus rasgos más convencionales no dista demasiado de la práctica académica de las *Nises* de Bermúdez, e incluso resulta más extremada en la versificación, limitada al endecasílabo suelto, con excepción de las estrofas consagradas al coro, al final de cada acto. A diferencia de las *Didone* de Giral di Cinthio o Dolce, basadas en Virgilio, que presentan los amores de la reina de Cartago con el fugitivo Eneas, la de Virués —¿por oposición deliberada?— se inclina por la versión «histórica» de la muerte de Dido, al negarse a contraer matrimonio con Yrbas, rey de Mauritania. Es una tragedia de cerco en la que destacan, por un lado, los vanos y a la postre mortales intentos de defender Cartago por parte del gobernador Seleuco y el general Carquedonio, secretamente enamorados de Dido, y por otro el relato retrospectivo de la historia de Dido en Tiro, con la muerte de su amado esposo Siqueo, asunto que no se dramatiza sino que se refiere a lo largo de distintos momentos y por distintas bocas (entre otras, la del fantasma ensangrentado del mismo difunto), en un foco de interés más narrativo que teatral. A ello se añaden las breves tramas amorosas entre los dos enamorados de Dido, la camarera Ismeria y la cautiva Delbora, que apuntan también al tema central del rechazo del amor. Ante la inevitable caída de Cartago a manos de Yrbas, la reina espera a su futuro esposo encerrada en un retrete; cuando abre la puerta, el rey encuentra el cadáver de Dido, que se ha quitado la vida poco antes. Estos hechos, según la convención extrema, tampoco se muestran, sino que son relatados por las otras dos damas.

Trágicos —y en tres jornadas— son también los designios del juriconsulto medinés Francisco de la Cueva y Silva (1550-1621), señalado entre los pioneros por Rojas Villandrando y cuya significación advirtió hace medio siglo Diego Catalán; ello no ha impedido que sea un autor apenas estudiado. Suya es la *Farsa del obispo don Gonzalo* (anterior a 1587), donde refiere el martirio del muy guerrero Gonzalo de Zúñiga, obispo de Jaén, apresado y muerto en Granada en 1457. Para las fuentes, Cueva parece haberse valido sobre todo de tradiciones legendarias locales, así como de romances noticieros en torno a los hechos, bastante difundidos en la época («Ya se salen de Jaén cuatrocientos hijosdalgo» y «Reduán, bien se te acuerda que me diste la palabra»), en un gesto parecido al de su homónimo Juan en *Los siete infantes de Lara*. También se atribuye a Cueva y Silva la tragedia mitológica *Narciso*, basada en la conocida leyenda recogida en el tercer libro de las *Metamorfosis* ovidianas.

En estrecho paralelo con Cervantes, pero con sus propios resortes y, sobre todo, su propio lenguaje poético cabe situar al madrileño Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1558-1616), de quien conocemos dos obras gracias, según viene siendo habitual, a la voluntad del propio autor de darlas a las prensas (*Primera parte del romance-ro y tragedias*, 1587); el que sean en tres jornadas parece situar su escritura no mucho antes de la publicación. *La tragedia de la honra de Dido restaurada* pretende, como indica el mismo título, corregir la falsa conexión establecida por Virgilio entre la historia de Dido y la de Eneas, asunto largamente debatido desde los comentaristas tardorromanos de la *Eneida* y renovado por el humanismo en el marco de las relaciones entre poesía e historia. Bien dibujada en sus trazos principales y con un preciso reparto de la acción en las tres jornadas, la obra refiere el destino de la Dido «histórica», que abandona Tiro tras la muerte de su marido Siqueo, asesinado por instigación de su hermano, el rey Pigmalión, y alertada del peligro que corre por el espíritu de su difunto esposo. Camino de un lugar donde fundar una nueva ciudad, el cortejo de Dido se detiene en Chipre para recoger mujeres y arriba finalmente a las costas de Túnez, donde fundarán Cartago, con el consentimiento de Yrbas,

rey de los nómadas. La última jornada describe el cerco de Cartago por este, ante el rechazo de sus propuestas de matrimonio por parte de la inconsolable y fiel viuda. La estrechez de la situación y la inminencia de la derrota culminan en el suicidio de la reina, según una pauta que invita a compararla con la obra análoga de Virués y que también permite establecer concomitancias con *La Numancia* cervantina. La tragedia presenta uno de los elencos más extensos de la época (más de cuarenta personajes, aunque la mayoría de muy escaso papel), que incluye a dioses y semidioses (Neptuno, Proteo, Nereo, Mercurio, Venus, Diana) y la figura alegórica de la Fama. Las intervenciones de los personajes siguen siendo largas y retóricas, pero hay que destacar la notable calidad poética del verso de Gabriel Lobo, en especial su fresca lírica en los octosílabos, con ecos garcilasianos explícitos. Dominan las redondillas y quintillas, pero están presentes las octavas y se incluye un soneto para el cierre de la segunda jornada. El animado introito, en tercetos, se destina a reivindicar el estilo del autor ante los posibles murmuradores que puedan hallarse entre el público.

La destrucción de Constantinopla por el gran turco Mahometo lleva a las tablas la conquista de la capital del imperio de Oriente por los otomanos, historia a la que se añade una subtrama amorosa a cargo de las damas. Desde el punto de vista de la dramaturgia se trata de una destacable aportación a la modalidad de las obras de cerco, tan en boga en aquellos años. Aunque lo trágico se encarna en determinados personajes, señaladamente el emperador Constantino, la obra tiene un cariz más colectivo que individual, circunstancia que, como en el caso de Cervantes, puede interpretarse como un guiño a la actualidad: la obra, así, no concluye con la escena de la muerte del último emperador de Oriente, sino que, tras este hecho, aparece un constantinopolitano anónimo para expresar la general desolación por la caída de la capital. Luego, Lobo concede las dos octavas finales al Gran Turco, con lo que el cierre de la obra adquiere una dimensión sombría y amenazadora, que sin duda apunta al presente: Constantinopla será en lo sucesivo «masmorra de cristianos / y fuerte defensión de mahometanos». Siguiendo las pautas

del teatro senequista, la principal escena bélica de la pieza se hurta a la vista de los espectadores, que solo pueden oír los «alaridos» proferidos desde dentro mientras la Fama, en escena, refiere el combate; el amplio reparto incluye otras figuras alegóricas, como la Discordia, la Envidia o la Ambición.

HACIA LA TRAGICOMEDIA Y LA COMEDIA

En el trayecto que conecta las propuestas de los trágicos con la nueva realidad que se iba a imponer en los corrales merecen especial atención aquellas obras, no muy abundantes y mal conocidas, que podemos situar como coetáneas a las tragedias o solo ligeramente posteriores. Los trabajos de prospección en los fondos manuscritos asociados a la colección Gondomar sacaron a la luz un puñado de piezas en cuatro jornadas, adscribibles en principio al período 1575-1585, que resultan muy útiles, a pesar de sus imperfecciones y limitados méritos, para conocer algo mejor los derroteros del teatro comercial en unos años cruciales. Dejando de lado las pertenecientes al repertorio sacro (media docena de comedias de santos, como *La envidia de Luzbel por haberse Dios humanado*, *San Estacio* o *El glorioso San Martín*), acordes a pautas ya establecidas y vistas, contamos con una decena de comedias de contenido profano y notable diversidad en asuntos y géneros (según ha estudiado María Josefa Badía). Obras anónimas, son por lo general breves, incluso más que las tragedias (la mayoría no supera los mil quinientos versos), y dependen de fuentes librescas sin ser eruditas, en un gesto de apertura temática a referentes de notable diversidad, a la zaga de lo que ya veíamos en Cueva, pero con mayor proximidad a la realidad escénica. En algunas de ellas se aprecia, en su fase incipiente, el giro de la tragedia a la comedia palatina, o, por mejor decir, la adopción por parte de la comedia de una serie de asuntos y funciones que la tragedia brindaba: se abandona la tragedia pero no lo trágico. En particular se sigue el tema del deseo inmoderado e inadecuado del déspota por una mujer que no le pertenece, orien-

tado ahora, en ocasiones con cierta tosquedad estructural, hacia un desenlace feliz, sin que dejen de convocarse los elementos propios del teatro del horror. Son piezas serias pero ya no severas, conscientes, cada una a su manera, de las preferencias del público, y, por ello, de marcada vitalidad escénica: los hechos principales ya no se refieren, sino que ocurren sobre las tablas, por más que perduren los parlamentos de alta carga retórica. En su fragilidad, estas obras nos permiten conocer los tanteos de esos años, los primeros esbozos de la modalidad pujante que se enseñoreará de las tablas a finales del decenio de 1580.

De entidad trágica —se la califica de «tragedia» en los versos conclusivos— es *Los vicios de Cómodo, emperador romano, y su muerte y elección de Pertinaz y triunfo suyo en Roma*, que podría alinearse con las piezas similares de un Cueva o un Virués, en particular *Atila furioso*, hecha salvedad del carácter celebratorio y positivo final. Cómodo, el nuevo emperador, resulta distinto en todo a su padre, el sabio y prudente Marco Aurelio: ha abandonado la campaña contra los germanos y ha realizado su entrada en Roma con su concubina Marcia en la litera imperial. A este vínculo amoroso se superpone en seguida el de Octavia, dama vestida de hombre para mantener en secreto sus amores, como ocurría con la Flaminia de Virués. En el plano político, Cómodo trama acabar con la vida del cónsul Pertinaz, porque los augurios lo han señalado como futuro emperador. Mientras urde la traición, su furia va en aumento: se asusta de su propia imagen ante un espejo, se hace llamar Hércules, dicta un memorial con la lista de los que quiere ejecutar. Al cabo resulta envenenado, sufre atroces dolores como el *Hércules furens* y pide, como él, ser inmolado en una hoguera, pero es la multitud, que clama justicia, la que acaba con su vida y da paso al gobierno de un emperador clemente.

Por los derroteros aún titubeantes de la tragicomedia discurre *Las traiciones de Pirro*, de elenco reducido a la mínima expresión (cuatro personajes básicos y dos criados) y que pone en escena las maniobras de un innominado Príncipe para obtener, con la ayuda de su criado Pirro, a Florista, la amada del Conde, de la que Pirro

también está enamorado. Aunque todo presagia la tragedia, la obra deriva hacia un desenlace feliz, pero claramente forzado y en buena medida insatisfactorio: el Príncipe, arrepentido de golpe de sus planes o convencido de que no podrá obtener el amor de Florista, aprovecha el ataque de Pirro, puñal en ristre, contra el Conde, para detener a su criado, acusarlo de traición y ordenar que se lo despedace, con lo que quedan ocultos sus propios y alevosos móviles («Muriendo ahora no podrá este Pirro / descubrir la traición que de mí sabe / y él paga justamente por la suya»). La hipocresía del Príncipe difícilmente puede restituirlo, ante los ojos del público, en la condición de gobernante justo: pese a que en el terreno de las acciones su mala conducta ha cesado y podría decirse que se ha avenido a la reparación, pues se hace explícito su pesar —y, por consiguiente, su penitencia— en los versos finales, cuando se ve obligado a otorgar la mano de su deseada Florista al Conde, resulta inevitable sentir que la obra se ha cerrado en falso. En su andadura vacilante, *Las traiciones de Pirro* muestra la voluntad de conferir a un tema típicamente trágico una resolución distinta, propia del mundo de la comedia: la celebración en lugar de la catarsis. Un planteamiento parejo ofrece *Los amores y locuras del conde loco*, atribuida a Morales (por Jean Canavaggio), en la que el príncipe enamorado, después de haber mantenido durante toda la pieza una actitud irrefrenable, sabe contener en el último momento su deseo ilícito, de acuerdo con un cambio de actitud no demasiado creíble.

De distinto tenor son *Las locuras de Orlando*, que lleva a escena los episodios centrales del *Furioso*: el desafío entre Roldán y Ferragut, el enamoramiento de Angélica por Medoro, la locura de Roldán, la confrontación entre las parejas Mandricardo-Doralice y Cerbín-Isabel, el combate entre Rodamonte y Mandricardo. La comedia adolece de la misma poca unidad que su modelo, aunque se advierte el esfuerzo por contener la serpenteante trama de Ariosto en los límites de una representación. Las largas intervenciones del protagonista —en octavas— cuando se apodera de él la locura recuerdan las del Atila de Virués, aunque quedan muy lejos

de su *pathos* trágico; de hecho, las escenas en que Roldán blande una inmensa clava con la que pone en fuga a cuanto moro se cruza en su camino mantienen un difícil equilibrio entre lo grandilocuente y lo farsesco. El desenlace se produce cuando Astolfo, Oliveros, Brandimarte y Flordelís consiguen reducir a Orlando y darle a beber una pócima que le devuelve la cordura. En ese trance, el héroe reniega de los hechizos del amor y vuelve su pensamiento a las armas: «...es perdido / y malgastado el tiempo agora en eso: / ni sé quién es Angélica ni ha sido; / tratemos de otras cosas de más peso». El plano amoroso tiene menos relieve que la acción caballeresca, sustanciada sobre las tablas en varios combates singulares. Más violenta y caballeresca, pues, que sentimental, aunque con una interesante tensión —también métrica— entre ambos polos, la obra es una muestra temprana del interés de los dramaturgos por el gran poema de Ariosto, vía de la que sacaría óptimas lecciones el joven Lope de Vega, según podremos ver más abajo.

También con Roldán como personaje, pero desde la óptica hispánica, con la tradición cronística, romanceril y de la épica nacional del Quinientos a sus espaldas, se cuenta la incompleta *Roncesvalles* (h. 1583-1585), de la que han sobrevivido poco más de mil doscientos versos, aunque su extensión total no pudo ser mucho mayor, dado que lo conservado alcanza hasta bien entrada la cuarta jornada. La pieza —editada y estudiada por Giuliani— reparte la acción entre París y la corte de Alfonso el Casto, y combina una línea principal, heroica y bélica, con una subtrama sentimental, protagonizada por Durandarte y Belerma: Montesinos, a instancias de un Durandarte agonizante, le arranca a este el corazón y se lo entrega a Belerma, en escenas que no evitan las pinceladas de horror. De la historia se ha separado toda referencia al padre de Bernardo del Carpio, asunto que ocupaba, como se recordará, una parte muy sustancial —aunque incompleta— de la acción en *La libertad de España por Bernardo del Carpio* de Juan de la Cueva, y que adquirirá el mayor relieve en *El casamiento en la muerte* de Lope, compuesta algunos años después. La célebre batalla, que ocupa la tercera jornada, tiene un carácter más declamatorio que otra cosa, señal del peso ejercido por el

retoricismo de los trágicos, Cueva en particular, de quien hay huellas literales y con quien el anónimo autor parece establecer un cierto diálogo (se citan unos versos de *Los siete infantes de Lara* del sevillano). En la órbita del anónimo estaba también la épica culta contemporánea: en el hecho de que la rota acabe no solo con la muerte de los Pares y Roldán, sino también con la de Carlomagno, abrumado por el dolor, se dejan notar influencias de *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles* (1555), de Francisco Garrido de Villena. En la última escena conservada, Bernardo y Ferragut, dueños y señores del campo de batalla, rememoran la gesta recién alcanzada.

Una de las piezas más destacables del breve repertorio en cuatro jornadas es la *Comedia de Misenio*, compuesta por cierto Loyola de problemática identificación, que refiere en poco más de mil versos las peripecias de un hidalgo pobre de Valencia que logra la mano de Libina, cuyo padre está cautivo en Argel, en manos del magnánimo Audalla, fundamental en la trama (de hecho, la obra fue conocida también con el título de *Audalla*; así la recuerda Rojas en *El viaje entretenido*). Para ser digno del amor de su esposa, Misenio debe partir del lado de esta en busca de fortuna, y, tras penalidades varias, se encuentra casualmente con Audalla, al que hace prisionero y de quien obtiene la liberación del suegro y un extraordinario rescate, ingredientes con los que se alinea el final feliz. Inspirada en el *ejemplo XXV* de *El conde Lucanor*, que Gonzalo Argote de Molina había dado a la imprenta en esas fechas (1575), *Misenio* combina la trama de resonancias folclóricas con el horizonte histórico del cautiverio argelino y el tema del moro amigo, tan en boga en aquellos años, trasunto estilizado de la realidad interior y exterior del país (el problema morisco, los piratas del norte de África); en este sentido, puede considerarse el reverso de la preocupación cervantina en *El trato de Argel*. Parece seguro —tal como acaba de advertir Daniel Fernández Rodríguez— que esta humilde pero animada comedia dejó huella en Lope de Vega, que la tuvo muy presente en *La pobreza estimada*, obra suya de finales de siglo. Como cabía esperar, Lope también se nutrió, y no solo en sus

primeros años, del magma teatral generado por la eclosión de los corrales.

Mención especial corresponde a Francisco Agustín Tárrega (h. 1554-1602), canónigo de la catedral de Valencia, consiliario de la Academia de los Nocturnos y juez en la mayoría de justas literarias habidas en la ciudad del Turia a finales de siglo, de quien conservamos diez obras dramáticas de segura atribución, todas en tres jornadas y publicadas después de su muerte en volúmenes recopilatorios de varios autores (el más célebre, *Doce comedias famosas de cuatro poetas naturales de la ciudad de Valencia*, de 1608). Parece que compuso al menos otras cuatro piezas, de las que hay noticias tardías y que en cualquier caso no han llegado hasta nosotros. Una cuestión importante sobre su teatro es la de su prelación con respecto al de Lope y su influencia en este: contemplado como un seguidor del Fénix, Tárrega tiene interés pero no despunta; considerado, según ha tendido a hacerse, como un precursor o un dramaturgo que procede en paralelo, adquiere un notable relieve, porque serían suyos algunos hallazgos que prefiguran la comedia nueva. Unas pocas obras del canónigo se han datado a finales de los años ochenta, aunque resulta difícil precisar la cronología: Canet, su mejor y más reciente estudioso, ubica en esas fechas *La duquesa constante*, *El esposo fingido*, *Las suertes trocadas* y *torneo venturoso*, *La enemiga favorable* (basada en *Bandello* y recordada por el canónigo toledano en el *Quijote*) y *El prado de Valencia*. Así las cosas, Lope podría haber aprendido de Tárrega —o haber compartido con él— los modos de la comedia palatina, articulada a partir de motivos típicamente trágicos pero de conclusión indefectiblemente feliz, y cuyo desarrollo se va impregnando de elementos novelescos.

En este sentido merece particular atención *La duquesa constante*, en la que se subraya la virtud de la duquesa Flaminia en ausencia de su marido el duque Valentino ante las asechanzas del gobernador Torcato, enamorado de ella. Ambientada en Italia a mediados del siglo xv, la acción se concentra en las maniobras de Torcato, que no duda en seducir a la Duquesa y luego, ante la firme resis-

tencia que esta le opone, intenta acabar con su vida mediante un veneno. Los espectadores no sabrán hasta el final que la pócima no es mortal, puesto que el prudente Octavio, cómplice a la fuerza de Torcato, ha cambiado el tóxico que este suministra a Flaminia por un somnífero; él mismo deberá tomarlo, en un intento vano del gobernador por borrar a los testigos de su crimen. La acción se resuelve con el regreso del Duque, primero engañado por la falsa información que le suministra Torcato, desesperado a continuación por la muerte de Flaminia y exultante al final, cuando se produce el inesperado despertar de su esposa, que posibilita el desenmascaramiento y castigo del traidor. La variante que presenta esta obra frente a otras piezas palatinas consiste en que el amor ilícito del poderoso no se encarna en el príncipe, que será otra víctima de ese afán, sino en su lugarteniente, lo que proyecta el deseo hacia una región conflictiva, la de la mujer que ocupa una posición superior, y al mismo tiempo no se perturba la ejemplaridad del príncipe, que puede actuar como garante de la justicia, al restituir el orden que se había roto con su partida al principio de la obra. Atento a su público, Tárrega introduce elementos de fiesta urbana y cortesana en la primera jornada, mediante una mascarada en la que Torcato intenta ganarse el favor de Flaminia y por donde campan, divertidos, dos estudiantes españoles, pero sobre todo siembra la acción de nudos típicamente trágicos: el intento de suicidio del joven pescador Ganimedes, el asesinato de un mensajero a manos de Torcato, el lance patético —prolongado todo lo posible— en el que el gobernador obliga a la Duquesa a consumir lo que ambos creen veneno mortal, el entierro furtivo de Octavio y, sobre todo, la «resurrección» de este, que logra sacar un brazo de su tumba para impedir, de forma oportunísima, que un desesperado Duque se clave un puñal en el pecho. Todo este material truculento, propio del teatro del horror (Froldi ha señalado los motivos que *La duquesa constante* comparte con *La infelice Marcela* de Virués), se integra en una trama que Tárrega inclina hacia la tragicomedia.

Saludada por Oleza como uno de los primeros frutos sazonados de la comedia nueva, *El prado de Valencia* (h. 1589) anticipa

espléndidamente las convenciones de las comedias de capa y espada y desarrolla el enredo amoroso de forma ejemplar y muy amena. El eje de la acción es femenino, encarnado en las damas Laura y Margarita, la primera prometida a don Juan y la segunda enamorada de este. Será Margarita quien provoque, con la ayuda de unas cartas, la mayor confusión y esté a punto de frustrar los amores de don Juan y Laura, ante la tristeza del capitán Rodolfo, hermano de esta y apasionado de Margarita. Completan el reparto secundarios tan magníficos como Felicia, una criada vieja y algo celestinesca, Guillermo, un lacayo borrachuzo netamente gracioso, un conde italiano más pobre de recursos de lo que querría reconocer, de apariencia gallarda pero a la postre pusilánime, y sobre todo la niña Beatriz, la muy despierta hija del Capitán, verdadero hallazgo de Tárrega, a ratos ingenua y a ratos maliciosa, que tiene un papel destacado en el embrollo argumental. La comedia abunda en situaciones y motivos que serán característicos del género, como el prado de los encuentros galantes, las calles y casas de la ronda nocturna, el gusto por los disfraces, las breves escenas domésticas o, con un sabor más local, la playa de Valencia, lugar de encuentros y también de peligros, por el temor constante a la aparición de piratas. El conflicto se resuelve precisamente gracias a que Rodolfo, junto con sus hombres, se disfraza de moro y hace creer a las damas que se hallan en riesgo de muerte, ante lo que Margarita confiesa su engaño, que don Juan, apostado en un cañizal próximo, alcanza a oír. La acción culmina en las bodas dobles de Juan y Laura y el Capitán y Margarita. Obra divertida, con un humor que en todo momento rehúye lo burdo, *El prado de Valencia* tiene bien presente al público al que iba dirigida, como prueba la descripción, para pasmo del conde italiano, de la magnificencia de un juego de cañas habido en la ciudad, con mención de los principales miembros de la nobleza valenciana (esa perspectiva de fasto cortesano alcanza su máxima expresión en *Las suertes trocadas*, mucho menos conexa y de gran espectacularidad, que culmina en un torneo). A diferencia de lo que sucede con el Lope coetáneo, que tiende a presentar los lances sentimentales como procesos en construcción, nacidos con

la peripecia de la comedia misma y que siguen un curso vacilante hasta alcanzar resolución, Tárrega parece, al menos en este aspecto, estar más apegado al modelo culto, ya que parte de una situación inicial —la boda inminente entre Juan y Laura— para retorcerla durante la obra y enderezarla en la conclusión.

Por último, antes de abordar la obra del Lope del Quinientos, podemos dirigir la atención hacia algunas muestras que cabe ubicar en el último decenio del siglo, como puente con los principales nombres de la generación que vendría después (la de Gaspar Aguilar, Guillén de Castro y, algo más jóvenes que estos, Ricardo del Turia, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua, Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón), una generación cuya actividad pertenece ya al siglo XVII y por lo tanto queda más allá de nuestras miras. Los que ahora veremos, en cambio, son autores que compartieron con Lope los años de asentamiento de los corrales, en paralelo a él más que a su estela, enfrentados a los mismos problemas de orden literario y dramático, centrados fundamentalmente en la comedia palatina; no muy distintos, pues, de Tárrega en este sentido. Sus nombres quedaron apantallados por la fama del Fénix y sus obras han yacido en la sepultura del olvido hasta épocas muy recientes.

No tiene poco interés *Los naufragios de Leopoldo*, conservada en una copia manuscrita, fechada en 1594, que la atribuye a Morales, probablemente el mismo autor de *Los amores y locuras del conde loco* citados más arriba. Ambientada en Madrid y el campo de sus alrededores, cuenta con un número muy elevado de personajes (cuarenta) y arranca según los códigos de las futuras comedias de capa y espada: un grupo de galanes de ronda nocturna y conversación apicarada. Una parte muy sustancial de la acción transcurre de noche y ante la casa de Lucrecia, la dama de la que se enamora el Infante y con la que está secretamente prometido su criado Leopoldo, que hará lo imposible por preservar ese amor sin contrariar al mismo tiempo a su señor, según una pauta que reconocemos como característica a estas alturas. La obra muestra, pues, los desvelos e infortunios —esos «naufragios»— del protagonista, convertido en

mediador imposible de unos amores que solo puede deplorar, aunque sus esperanzas se mantienen firmes gracias a la lealtad de la ejemplar Lucrecia, en todo momento a la altura de su nombre. Las situaciones equívocas, los malentendidos, sospechas y errores alimentan una trama que avanza a un ritmo remansado y en la que se reserva un importante papel a la locura y al disfraz. Cuando el Infante descubre el doble juego de Leopoldo, ordena que lo arrojen a un silo y ahí se lo deja por muerto. El protagonista, rescatado de su particular foso de los leones por unos rústicos, emergerá «loco y con un palo ... la cara arañada», adoptando prudentemente el disfraz de furioso, que resultará providencial para el desenlace. Desaparecido su rival —o convencido de ello—, el Infante ve expedito el camino hacia Lucrecia, pero esta lo rechaza resueltamente, ante lo que el despechado pretendiente reacciona casándola con la criatura más infame que tiene a mano: un loco que acierta a pasar por ahí y que no es otro que Leopoldo. De esta forma inesperada y feliz, según un motivo que podemos identificar en la tradición precedente y coetánea (hay ecos en Alonso de la Vega, y una situación casi idéntica en una de las comedias de Miguel Sánchez), los objetivos de la joven pareja se cumplen y el deseo del príncipe queda frustrado. La acción entre figuras principales se ve acompañada de una trama secundaria, de ambientación rústica, en la que descuella Cotalda, hija del ganadero Paleolo y ayuda fundamental en la peripecia, aunque no poco forzada en la verosimilitud. El espacio campestre, como tantas veces en Lope, es el ámbito en el que el personaje cortesano se despoja —o se ve despojado— de los códigos de su identidad. Dotado entonces de unas marcas de indefinición, podrá restituirse desde ellas a la plena posesión de su ser. Un foco adicional de interés reside en que buena parte de la primera jornada es un estupendo y temprano ejemplo de teatro en el teatro: el grupo de ronda integrado por el Infante, Leopoldo y Damasio se detiene ante las puertas de una casa particular en la que Alonso de Cisneros, pionero del teatro comercial (y probable encargado del estreno de la comedia), representa con gran gusto de la concurrencia una comedia de ambientación granadina, con su Muza, su Re-

duán y su Gran Maestre, sazonada con el célebre y celebrado entremés del Pastel. El episodio, en su juego de espejos, aporta una información preciosa sobre la vida teatral de aquellos años.

El desenlace de esta obra de Morales, así como su subgénero, nos lleva al vallisoletano Miguel Sánchez (h. 1565-después de 1610), apodado «el Divino» por sus contemporáneos y de quien se conocen tres comedias de corte palatino, muy extensas, por encima todas de los cuatro mil versos. La más antigua parece ser —a juicio de Arata, su único estudioso— *La isla bárbara*, compuesta a finales de los ochenta o principios de los noventa, decenio este al que pertenece *La desgracia venturosa*, mientras que sería del cambio de siglo *La guarda cuidadosa*, única en haber alcanzado el premio de la imprenta (se publicó en la *Flor de las comedias de España de diferentes autores, quinta parte*, 1615). Las tres obras pueden considerarse variaciones, bastante meditadas, en torno al problema del deseo ilícito del príncipe, que se ha revelado característico entre los comediógrafos de la época. *La isla bárbara*, muy novelesca, plantea el conflicto entre el rey Normando, enamorado de Nísida, y Vitelio, hermano de esta, que es abandonado a su suerte en el mar y rompe los lazos con su monarca al exiliarse en una isla poblada de salvajes, donde media en un conflicto fratricida y se casa con la reina Troíla. Como en *Los naufragios de Leopoldo* y en tantas obras del primer Lope, Sánchez concede una gran importancia a la cuestión de la identidad, planteada aquí como huida del código cortesano: el vasallo se desnaturaliza del señor ante su debilidad y prefiere sumergirse en el desorden de los isleños salvajes, a los que, lógicamente, acaba gobernando. La isla es el escenario de la mayor parte de la acción, puesto que en ella van recalando, por distintos motivos, la mayoría de personajes, incluido Emilio, casado en secreto con Vitelia, y la celosa reina, que quiere la ruina de Nísida. A la postre, los perjudicados por Normando sabrán aceptar su arrepentimiento, le perdonarán sus desvaríos y el orden social volverá a instaurarse, como confirma la conversión final de los salvajes. Es tentador sugerir una lectura de la pieza en clave americana, o por lo menos asediarla desde la perspectiva a la que se ha some-

tido largamente a *The Tempest* de Shakespeare, con la que comparte más de un rasgo.

La desgracia venturosa, cuyo título plantea la peripecia como una paradoja, incide en el mismo asunto que la obra anterior, aunque aquí Sánchez incrementa las dosis de violencia y horror. El príncipe de turno, enamorado de la joven Laura, a su vez casada con Ludovico en secreto, no duda en acuchillar a este por la espalda, ni la joven en hacer lo propio con su señor, lo que la lleva, a ella y a su padre, a dar con sus huesos en la cárcel. Se expone entonces, demoradamente, la ejecución de Laura, que solo en el último instante ve salvada su vida gracias al verdugo, que resulta ser Ludovico (detrás del episodio, como recuerda Arata, está la *Epitia* de Giraldo Cinthio). El resto se ajusta a los estereotipos del género: los acontecimientos siguen una senda que podría quebrarse hacia la tragedia pero que acaba, en un marco rural —es el disfraz que adoptan los protagonistas—, con final feliz para unos y otros.

Aunque ambientada en un entorno campesino, *La guarda cuidadosa* presenta a una dama, la joven Nisea, hija de Leucato, cortejada por un príncipe y por su celoso enamorado Florencio, con el que acabará casándose felizmente gracias a un error del príncipe, que, despechado, entrega la dama a un pobre guardabosques —la «guarda» del título—, bajo cuya indumentaria se oculta Florencio, en una resolución idéntica a la de *Los naufragios de Leopoldo* de Morales, circunstancia que pide un análisis de las relaciones entre ambas piezas y que señala, en todo caso, la presencia de una serie de motivos y estrategias comunes en la arquitectura de la comedia palatina. Recordemos, por último, que Lope, en unos conocidos versos del *Arte nuevo*, celebrará a Sánchez por su habilidad en «engañar con la verdad», artificio del que «usaba / en todas sus comedias», que brilla efectivamente en la conclusión de las dos últimas y que debe entenderse sobre todo como un recurso de ironía verbal escénica, en virtud del cual el discurso de algunos personajes tiene un sentido para sus oponentes en escena y otro para el público; como añade Lope, «siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque

piensa / que él solo entiende lo que el otro dice». Un recurso, pues, de corte populista.

En las postrimerías de la centuria se sitúan *Los enredos de Martín*, de Cepeda (identificado por Arata, no sin reservas, con el mismo autor de *La española o enredos de Leonardo*), ejemplo de la larga pervivencia, quizá entre los dramaturgos menos inquietos, de las tramas de la comedia latina e italiana. La acción, ubicada en Zaragoza, muestra a un protagonista —Martín, en realidad la joven genovesa Lucrecia— que mueve a los demás personajes a su antojo en una trama con cambios de nombre y de identidades, enredos amorosos, confusiones y oportunas anagnórisis que culminan en una triple boda final. Son años, en cualquier caso, de expansión de la comedia de enredo y del deslizamiento, progresivo pero irrevocable, del teatro español desde los territorios de la tragedia hacia los del drama y, cada vez más, la comedia.

SÍNTESIS Y APERTURA: EL LOPE ANTERIOR A LA COMEDIA NUEVA

El pasaje ha sido aducido incontables veces sin que su significación haya menguado un ápice, porque no hay mejor juicio que el de un coetáneo ni mejor elogio que el que proviene de un rival. Así se expresa Cervantes al evocar la irrupción de Lope de Vega en la escena teatral de finales del Quinientos:

...entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzose con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas, que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos ... y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo (prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*).

Es evidente la fascinación que ha ejercido —sobre todo en los espíritus románticos— la imagen de un creador heroico, casi sobre-

natural (un Hércules por sus «trabajos»), que se impone de forma avasalladora y definitiva a sus rivales y establece un orden, un código perdurable, allí donde solo había tentativas más o menos felices pero provisionales. El mito de los orígenes, que el propio autor, consciente de su potencial simbólico, se encargó de alimentar y sostener con la ayuda de su entorno, es una tentación en la que el historiador de la literatura no debería caer. Lope de Vega, qué duda cabe, es un gigante de la escena europea, y basta con leer —ni siquiera hace falta verlas— cualquiera de sus comedias tempranas para advertir un talento dramático y poético muy superior al de sus contemporáneos. Sin Lope, la comedia nueva sería algo completamente distinto. Pero elevarlo —y reducirlo— a la sola esfera de la genialidad implica renunciar a comprenderlo como una parte, tan destacada como se quiera, del sistema literario que lo hizo posible. No se trata de removerlo de su sitio como monarca cómico, sino de completar la escena y dotarla de dinamismo: por apurar los términos de la metáfora cervantina, hay que comprender los mecanismos de su ascenso al poder, no perder de vista las fuentes del que este emana y, sobre todo, percibir la importancia de la relación entre el monarca y sus súbditos, el vulgo de los corrales, a cuya satisfacción orientó en todo momento sus fuerzas. De ahí que en los últimos decenios se haya procurado sobre todo explorar las claves del despegue de Lope y de su papel en la «aparición» de la comedia nueva, entendida como un proceso colectivo, aunque con un líder manifiesto. Así, por una parte (Rinaldo Froldi, John G. Weiger, Stefano Arata), se ha destacado el camino de distintos autores «hacia la comedia», con el acento puesto en la madurez de algunas propuestas del teatro valenciano, amplio y articulado, así como la posibilidad de que un Lope de veinticinco años, durante su exilio en la ciudad del Turia, aprendiera de esos autores en la misma o mayor medida en que habría exhibido su propio genio. Por otra (Frida Weber, Joan Oleza, Fausta Antonucci, Ignacio Arellano), se ha convertido en objeto específico de estudio la obra temprana de Lope, percibida como una «propuesta», esto es, como un haz de códigos, funciones, temas, motivos, tramas y personajes; si no un pro-

grama dramático, por lo menos una construcción coherente, motivada y orgánica, con rasgos específicos y distintivos frente a su teatro de madurez. Aún queda trecho por recorrer: el corpus es enorme y hay comedias casi sin estudiar, las tipologías existentes son útiles pero las piezas concretas no siempre se dejan reducir pacíficamente a ellas, la cronología del conjunto es poco más que aproximada, lo que impide analizar el desarrollo progresivo de su teatro en los años ochenta y noventa... Pero las recientes ediciones críticas y anotadas de una veintena de esas obras, así como los estudios por subgéneros o grupos específicos de piezas, permiten que se siga profundizando en el conocimiento del primer Lope, esencial para comprender en toda su dimensión, y en sus justos términos, la génesis de la comedia nueva, un fenómeno necesariamente colectivo y que por lo tanto no entiende de singularidades, aunque sí de catalizadores.

Porque ese papel, el de catalizador, es el que cuadra al Lope del Quinientos, que se revela como un autor dotado de una gran capacidad de absorción de las tentativas y los resultados precedentes; un autor con un sentido innato de la acción teatral y de su imprescindible dinamismo, que escribe obras integradas por escenas cada vez más abundantes y con un menor número de versos en cada una de ellas; un autor con una resuelta vocación populista, cosa que lo hizo más sensible que ningún otro ingenio a la respuesta del público y le permitió evolucionar a hombros de este; un talento único para el verso, en especial la difícil dicción lírica y amorosa, combinado con una menor densidad de palabra que sus antecesores; una incansable capacidad de producción, basada en un repertorio de secuencias de comprobada efectividad, que sabía reelaborar casi hasta el infinito y con las que podía adecuar cualquier asunto, por grave o nimio que fuese, a los requerimientos de la escena. Es seguro que ese «toque Lope de Vega», por decirlo en términos propios de la comedia cinematográfica clásica, lo identificó muy pronto ante el público y le granjeó el favor de los teatros durante casi medio siglo, algo que probablemente no pueda afirmarse de ningún otro dramaturgo de Occidente, desde Esquilo o Eurípides hasta Brecht o Beckett.

Aunque solo hemos conservado una porción de su obra dramática del siglo XVI, esta conforma un cuerpo muy voluminoso, casi más nutrido que el del resto de ingenios juntos: medio centenar de comedias cuya escritura puede situarse con total seguridad en los decenios de 1580 y 1590. Establecer una cronología interna que vaya más allá de los resultados de Morley y Bruerton, muy fiables pero no siempre precisos, sigue siendo aún hoy otro cantar, y sin esa certidumbre resulta complicado percibir los pasos de su evolución en los años de formación, primeros éxitos y triunfo. Si nos atenemos a la lista de *El peregrino en su patria* (1604), el número de piezas que Lope acierta a recordar hasta esa fecha, y que lógicamente pertenecen en su mayoría al siglo anterior, supera con holgura las doscientas. Téngase en cuenta que ninguna de las comedias de esa época ha formado ni forma parte del canon habitual de su teatro, a pesar de contarse entre ellas algunas tan curiosas, notables o estupendas como *Las ferias de Madrid*, *El perseguido* o *Los locos de Valencia* (por citar tres a las que dedicaremos alguna atención), u obras calificadas de maestras por la crítica, como *El marqués de Mantua* o *La viuda valenciana*. El canon lopeveguesco está integrado en su totalidad por piezas del siglo XVII, lo que inclina claramente la balanza del lado de subgéneros típicos de la comedia nueva, como las tragicomedias de tema histórico y genealógico, los dramas de la honra y las comedias de capa y espada, y aun a favor de tipos y conflictos que en el período de juventud no fueron importantes o apenas se utilizaron (lo villano o la figura del donaire); así las cosas, no se ha concedido siempre el merecido relieve a ciertas constantes del Lope quinientista que brillan por su ausencia en la creación dramática posterior.

Semejante magnitud teatral se ha sometido a escrutinios parciales para establecer criterios de clasificación, y se han identificado unas pautas genéricas recurrentes, núcleos estructurales que el Lope temprano se aplicó a cultivar y que su público debía de reconocer en mayor o menor grado: así además de la distinción general entre los macrogéneros del drama y la comedia (cauces de presentación, término que brindó Claudio Guillén, podría ser una forma

menos técnica de denominarlos), en el plano de las tramas ficcionales suele distinguirse entre comedias pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas, en un arco creciente de realismo —o, si se prefiere, decreciente de fantasía—, a las que cabe sumar, aunque en reducido número, los llamados dramas de hechos famosos. Son categorías útiles y operativas, que a su vez deben cruzarse con el estudio de roles y conflictos, aspectos todos ellos mucho más decisivos, por ejemplo, que las fuentes concretas de que depende cada comedia. La determinación de la identidad individual como motor de la acción, un tratamiento bastante libre del deseo en toda su amplitud o el papel concedido a la violencia son rasgos presentes en piezas adscribibles a diversos subgéneros y que Lope no inventa, sino que toma de la tradición inmediata y modifica a su conveniencia. Su actividad temprana, sobre todo la de los años ochenta y primeros noventa, presenta obras de límites porosos, que andan en busca de su público, con una manifiesta orientación escénica (por lo general resulta muy sencillo visualizarlas mentalmente sobre las tablas), rasgo que fue advertido y admirado por Cervantes en el prólogo de marras: «todas [sus comedias], que es una de la mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar o oído decir por lo menos que se han representado». Lope descubre, y explota hasta sus últimas consecuencias, las posibilidades del teatro como puro espectáculo del personaje, de sus actos y palabras, del disfraz y el conflicto, del cuadro de sabor local y la imaginación más desaforada. Un entretenimiento permanente para el vulgo.

Intentemos aproximarnos a algunas de sus piezas con esta perspectiva. Bastaría fijarse en *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, su comedia más antigua conservada (h. 1583), compuesta en cuatro jornadas, para percibir el modo como Lope se inscribe en la tradición dramática de su tiempo. La obra, de apenas dos mil versos, revela a un creador atento a las novedades literarias, en este caso la moda morisca, de trasfondo histórico pero acción novelesca, caballeresca y sentimental, surgida con el *Abencerraje* y difundida a través del Romancero nuevo, en el que el propio Lope iba a tener un destacado papel durante los años inmediatos. La obra se ambienta

en la Granada cercada por los Reyes Católicos y reparte su acción, de modo tajante y poco conexo, entre la capital nazarí y el campamento cristiano de Santa Fe. Las dos primeras jornadas refieren las tensiones sentimentales entre Tarfe, Fátima, casada con Gazul pero de la que está enamorado el primero, y Alhama, a su vez enamorada de Tarfe y disfrazada de hombre; la tercera jornada nos lleva a Santa Fe, donde el joven Garcilaso sueña hazañas que la Fama pregona; en la cuarta jornada, los principales acontecimientos ya han tenido lugar: la Fama refiere la victoria de Garcilaso sobre Tarfe en combate singular y el caballero cristiano aparece portando la cabeza del moro, acción que le hace merecedor de los elogios del mismo rey Fernando. Aunque se le noten las costuras, adolezca de falta de trabazón estructural y mantenga rasgos típicos del teatro de los trágicos, como las figuras alegóricas y la narración de acontecimientos en lugar de su mostración (amén de la presencia final de la cabeza cortada), *Los hechos de Garcilaso* deja percibir a un dramaturgo que cree en la preferencia del público por las historias novelescas, en detrimento de los elementos trágicos, y a un creador que aporta uno de sus primeros tipos característicos: el héroe juvenil e individualista, de gran determinación, obsesionado por el triunfo y reconocimiento y capaz de imponer sus valores por encima de cualesquiera circunstancias.

A análogos contexto literario y tipo protagonista, pero más asentada a pesar de sus imperfecciones, pertenece *El hijo de Reduán*, que parece escrita al calor de la ruptura del dramaturgo con Elena Osorio (1587). El héroe, Gomel, es un joven que desconoce su verdadero origen (es hijo del rey Baudales, aunque se le tiene por descendiente del alcaide Reduán) y que se ha criado fuera de la corte granadina. La obra muestra el conflicto entre el joven rústico, que sin embargo posee una inagotable confianza en sí mismo, y el mundo cortesano, sofisticado y despectivo de galas, torneos y juegos amorosos. Gomel responde a esa realidad de forma conflictiva y, sobre todo, violenta: despacha sin miramientos a los cortesanos burlones y somete o desprecia a las damas altivas. La incomodidad con la posición equívoca que le ha sido asignada alcanza su

paroxismo cuando, en un arranque de ira, y confundido por una reina que tiene resabios de sus equivalentes trágicos, apuñala hasta la muerte al rey su padre. En este punto, de forma poco convincente para el espectador moderno, y según un patrón titubeante que hemos visto —y veremos— en piezas de otros autores coetáneos, la obra vira hacia un final conciliador y celebratorio: el cuadro final muestra a un león salvaje suelto por palacio que siembra el terror y que solo se somete ante el héroe dormido, para asombro y pavor de sus enemigos, quienes aceptan el significado simbólico de la escena y aclaman al joven como nuevo rey de Granada. Aun presentando rasgos propios de lo trágico, la obra es ajena a la noción de ejemplaridad política (recordemos simplemente *El príncipe tirano* de Cueva). La revelación de la identidad del protagonista es el único mensaje, que justifica y confiere sentido a todos sus actos. La preponderancia del carácter por encima de la acción, aun con todas las tensiones que pueda acarrear (en *El hijo de Reduán*, claramente edípicas, si vale aquí el término), marca la pauta de muchas de las primeras comedias de Lope, pobladas de protagonistas ásperos y rudos, advenedizos o desplazados, ajenos a los códigos del mundo en el que se ven obligados a moverse y que, decididos, logran sus fines a golpe de sable, de ingenio o de encanto personal.

Este modelo puede reconocerse en piezas como *El príncipe inocente* (1590), protagonizada por dos hermanos herederos al trono, uno de ellos, Torcato, perdido entre pastores y convertido en un simple, un «inocente», aunque sabrá trascender a punta de ingenio natural su aparente rusticidad, indicio inequívoco de la nobleza de su sangre. No muy distinta, con independencia de sus fuentes y subgénero, es *Ursón y Valentín, reyes de Francia* (h. 1588-1595), basada en una novela caballeresca francesa del siglo xv y que pone en escena la separación de dos hermanos, siendo uno de ellos criado no ya como rústico, sino como salvaje. Una variación sobre este asunto se da en *Los donaires de Matico* (h. 1589), en la que los dos hermanos, Sancho y Matico, solo lo son en apariencia, pues en realidad son un galán, Rugero, y su dama, doña Isabel, que lo sigue vestida de hombre y muy metida en el papel de rústico agudo y

desenfadado. Se diría, así, que al Lope neófito le interesó explotar las posibilidades de unos cuantos vectores de fuerza: un hilo dominante sobre la identidad del personaje y su afirmación a lo largo de las obras, un marco bélico-político que sirve de trasfondo a las evoluciones de los protagonistas y posibilita el recurso a la violencia, nada velada en estas piezas, y un enredo amoroso, progresivamente más destacado, que confiere carácter y autonomía a los personajes femeninos y que a menudo resulta licencioso, libre todavía de los constreñimientos del tema de la honra. Todas estas obras tienen asimismo en común la presencia de elementos espectaculares y de evidente impacto en escena, como el león que cierra *Reduán*, el que aparece en la cacería de la primera jornada de *El príncipe inocente*, la osa que se lleva al niño al final del primer acto de *Ursón y Valentín* o la serpiente que atenaza al Conde en el trepidante inicio de *Matico*. Probablemente hay también cierta proyección autobiográfica en este tipo de protagonista: en *El hijo de Reduán*, Gomel debe escuchar y sufrir, de boca de las damas, un romance muy parecido a «Mira, Zaide», con lo que se revive en escena un sonado conflicto sentimental que el autor había experimentado poco antes y que posiblemente era notorio para el público; en *Los donaires de Matico*, doña Isabel remite, en su nombre y en sus intervenciones, a Isabel de Urbina, la esposa «raptada» por el dramaturgo.

El patrón que acabamos de seguir, relativo a los caracteres —y hasta cierto punto también a los argumentos—, no es desde luego la única vía que exploró el Lope temprano. Una óptica basada en los subgéneros dramáticos nos lleva a reparar en que los rasgos señalados hasta ahora son propios de lo que se ha convenido en llamar «comedia palatina», de corte imaginativo y a la que Oleza considera el hallazgo más relevante del primer Lope. Es inequívocamente palatina una pieza tan deliciosa como *Las burlas de amor* (1587-1595), cuyos protagonistas, el estudiante Ricardo y la villana Jacinta, participan de los fingimientos propios de los que aman y se hacen pasar por quienes no son, para acabar enredados en el efecto de sus propias fabulaciones. La trama avanza alrededor de ese juego imposible y de la tensión generada por la duda que suscitan los

motivos por los que se aman los dos jóvenes, sin olvidar el peso de las interferencias generadas por otros personajes que pretenden a los protagonistas, en especial la reina Camila, así como las maquinaciones del secretario de esta. En la conclusión, por supuesto, triunfa el amor; y también la sangre noble, ya que se revela, en doble anagnórisis, que los protagonistas son hijos perdidos de reyes, lo que allana el camino de sus bodas y su triunfo final. En un teatro basado en dicotomías que el público pueda reconocer con facilidad y que le permitan identificarse, de forma completa o parcial, con alguno de los polos presentados, el universo cortesano suele acarrear, como contraposición, un mundo de aldea. El punto de fuga de lo palaciego es, en efecto, lo pastoril, en una oscilación que unas veces carga las tintas en el primer término y otras en el segundo. Esto último es lo que ocurre con *Los amores de Albanio e Ismenia* (1590-1595), que se abre con un bautizo aldeano en el que los padrinos se enamoran y donde todo se articula en torno a la dificultad de los protagonistas para ver consumado su deseo, a causa del gran número de pretendientes que acosan a Ismenia. Lope se siente autorizado a introducir elementos fantasiosos y mitológicos, como la prueba de la esfinge, e incluso a ofrecer, antes de la conclusión y en aras del entretenimiento, una máscara de moros y cristianos, así como escenas de bailes cortesanos. De pastoril puede calificarse también *Belardo furioso* (1594), cuyo título pone de relieve el peso que cobra el referente ariostesco, que Lope descubre con entusiasmo y que le brinda para las tablas el magnífico tema de la locura, que sabrá sumar, como rasgo extremo y literario, a la poderosa caracterización de sus protagonistas masculinos. Añádase también, como otra muestra de la insistencia del autor en unas constantes determinadas, en este caso autobiográficas, que la comedia presenta en clave la historia de sus amores con Elena Osorio. Como siempre, Lope impone una corrección y una contención a lo potencialmente trágico, y la locura del desechado Belardo, que irrumpe en la boda de su amada Jacinta, no aboca a los protagonistas a la desgracia, sino que la tensión concluye en una celebración sin amargura. La línea ariostesca pura tiene su exponente más cla-

ro en el drama caballeresco *Los celos de Rodamonte* (anterior a 1596), pieza de fantasía, amenísimo sarao escénico repleto de magia, disfraces, desapariciones y un constante cambio de espacio, a la zaga del modelo italiano. Si *Belardo* supone la suma de lo ariostesco a lo pastoril, bien podemos suponer que *Muza furioso*, no conservada pero citada en el *Peregrino*, fue un intento de asimilar al contexto morisco, tan del gusto del público y del autor los elementos de locura y fantasía propios del *Orlando*. Vamos viendo, así, como Lope procede en gran medida —y progresa— por explotación combinatoria de recursos.

El mismo principio rige en las piezas que suelen catalogarse como comedias urbanas. Cumplido ejemplo es la muy novelesca de *El grao de Valencia*, cuyo sabor local, ambientación caballeresca y referencias a los principales linajes de la ciudad denotan que fue compuesta con las miras puestas en el público de la ciudad del Turia, probablemente durante aquella primera estancia (1589-1590) a la que tanta importancia se ha atribuido en la evolución de los modos escénicos de Lope. La trama envuelve los amores de Crisela y don Félix en una peripecia propia de las comedias de cautivos: el corsario Jarife, enamorado de oídas de la dama, la rapta y se la lleva consigo a Argel. Tan caballeroso como los mismos cristianos y sometido a los deseos de Crisela, Jarife regresará a Valencia disfrazado de pescador para conocer a don Félix. La obra culmina su ir y venir entre las dos orillas del Mediterráneo con la liberación de la joven y una anagnórisis en la que se revela que el corsario es el hermano perdido de la protagonista. La conversión de Jarife al cristianismo, junto con las bodas de rigor, cierra una obra que presenta concomitancias con *El prado de Valencia* de Tárrega, no tanto en el argumento como en la pintura de un determinado ambiente social y en el gusto por el enredo amoroso. Este último aspecto alcanza una de sus cimas en una obra que podemos considerar ya como de plenitud, la estupenda y muy divertida *Los locos de Valencia* (h. 1590-1595), ambientada en el manicomio de la ciudad (el Hospital de los Inocentes), en el que dan con sus huesos el galán Floriano y la dama Erífila, fugitivos por distintas razones, y se ven

obligados a fingir locura. En ese contexto de reclusión, pero al mismo tiempo abierto a cualquier tipo de afirmaciones, comportamientos e intimididades, se desarrollará su amor. Perfecta en la sencillez de su planteamiento y en su economía de medios (el reparto es uno de los más cortos de la comedia urbana, en torno a la quincena de personajes), la obra se hilvana a partir de un mero tópico poético, la identidad entre amor y locura, que afecta a la mayoría de personajes en uno u otro grado y se sustancia en desvaríos de corte ariostesco, cuya predilección por parte de Lope, según se va viendo, es una constante del período. Resultan magníficos en su comicidad los personajes ocasionales, los locos arquetípicos que rodean a los amantes, en especial un músico, un portugués enamorado y un poeta —llamado, por supuesto, Belardo— a los que Lope concede una suerte de paso en la tercera jornada. El autor sabía muy bien lo que podía entretener al variopinto público de los corrales. Y lo que mejor podía captar su atención en el inicio: la comedia arranca con un episodio en el que la dama queda prácticamente desnuda al ser robada y despojada por su criado, con el que intercambia un diálogo de manifiesta procacidad que debió de enardecer y divertir al auditorio.

En la paleta del primer Lope hay también espacio para colores más apegados a la realidad, más estridentes si se quiere, como los que tiñen el grupúsculo de las denominadas «comedias picarescas». Ahí descuella *Las ferias de Madrid* (1585-1590), que tuvo que hacer las delicias del público local, al que ofrece, en toda su abigarrada variedad (cuenta con más de treinta personajes), un fresco en movimiento de la vida cotidiana en la villa y corte. El nexo entre esa sucesión de cuadros es una trama amorosa sobre el (dudoso) honor de los protagonistas, cuya resolución sería impensable en el teatro posterior: ante el adulterio confeso de Violante, su padre, Belardo, prefiere acabar con la vida del yerno para encubrir así la flaqueza de la hija. Pero esa conclusión no tiene nada de trágica, y los versos finales, para recalcarlo, apuntan a una boda futura entre la dama y su enamorado Leandro, una vez haya transcurrido el tiempo de duelo. Hay también un interesante guiño al teatro que se iba dejando

atrás, mediante un cuadro en que los galanes se disfrazan de caracteres cómicos: indio, moro, pastor, botarga. No menos picaresca, aunque más orgánica, resulta *La ingratitud vengada* (1585-1595), que recuerda y alaba el canónigo toledano en el *Quijote* (I, 47), donde la señala como una de las obras de su tiempo que «guardaban bien los preceptos del arte» y no perdieron por ello el aplauso del vulgo. Esta comedia, abundante en personajes y con el sabor añejo de la tradición de la soldadesca, presenta las aventuras amorosas de Octavio, un soldado pobre que engaña y sisa a una enamorada (Luciana) para contentar a otra (Lisarda), mientras se ciernen sobre él las intrigas de sus rivales amorosos. Obra de peripecia amena y personajes vitales y expansivos, su universo moral es, en el mejor de los casos, poco severo, plagado de seres venales y relaciones interesadas, con padres que son cómplices de las maquinaciones económicas de sus hijas, sin que asomen por ninguna parte la virtud ni el decoro. Los protagonistas se ciegan y empecinan ridículamente en sus amores y rechazan todas las soluciones razonables, en una atmósfera caprichosa y pasional, en la que la violencia tiene su papel: Octavio asesina a un criado por haber abofeteado a Luciana, esta intenta suicidarse y el soldado escapa a duras penas de ser ahorcado. Al final de las peripecias, Octavio, escarmentado de Lisarda, vuelve en pos del amor de la dama a la que rechazó, pero la encuentra instalada en una nueva vida conyugal. El que Cervantes recordara *La ingratitud vengada* junto a piezas de Argensola, Tárrega, Aguilar y su propia *Numancia* podría deberse, además de a que la comedia respeta razonablemente las unidades de acción y tiempo (las dos primeras jornadas se concentran en dos días sucesivos, aunque entre la segunda y la tercera media más de un mes), a su final ejemplar, subrayado por el título, en el que un humillado Octavio confiesa su ingratitud y asume como justa su miseria actual, todo ello sin la dureza trágica ni punitiva de obras —salvadas las distancias— como *El infamador* de Cueva. Otra variación sobre el asunto es *El caballero del milagro* (1593), que refiere las tretas y amoríos de Luzmán, en una trama episódica de mucho enredo y que también concluye con el castigo del personaje, aunque sin se-

veridad: pierde lo que ganó con embustes y abandona Roma para regresar, pobre y solo, a España. A ellas puede añadirse la ligeramente posterior *El rufián Castrucho*, parecida en su desarrollo pero coronada por el éxito del protagonista, y quizá la más libre de todas en lo que toca a burlas eróticas.

Si derivamos al territorio del drama, resulta de gran interés observar a Lope ante argumentos de corte heroico y resortes trágicos, para apreciar su capacidad de maniobra frente a los modelos. Así, comparar una obra como *El casamiento en la muerte* (h. 1595) con la ya citada *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio*, de Juan de la Cueva, con la que comparte asunto, es una forma iluminadora de poner en contexto el talento dramático del autor, su profundo sentido de la acción. Allí donde Cueva parece querer agotar la sustancia narrativa y heroica, Lope maneja sabiamente las magnitudes y se concentra en solo un episodio de la leyenda, precisamente la única puntada que el dramaturgo sevillano dejó de dar, relativa a la muerte del padre de Bernardo. Este hecho, y su posterior conocimiento por parte del héroe, se convierte en el eje vertebrador de la pieza del madrileño, quien le reserva una efectista escena final. La acción comienza en el punto que se correspondería con el nudo argumental de la jornada tercera de Cueva (Alfonso el Casto cede su reino a Carlomagno), y Lope va alternando los episodios ambientados en Asturias con los que suceden en París; en estos últimos, el dramaturgo da rienda suelta al mundo caballeresco de los Doce Pares, sobre el que abundaría en otras comedias no demasiado posteriores (*Las pobreza de Reinaldos*, *Los palacios de Galiana*, *La mocedad de Roldán*). La segunda jornada se consagra a la batalla de Roncesvalles, que en Cueva ocupaba, apretada entre demasiadas acciones conclusivas, un exiguo espacio del acto cuarto; por su parte, la jornada final de Lope plantea el conflicto entre Bernardo y el rey sobre la restitución del padre al hijo, que se remata con el cuadro en que el protagonista casa a su madre con el cadáver de su padre, revelado en escena al descubrirse la cortina de las apariencias. Si lo que importaba en Cueva era el triunfo del héroe, según un paradigma que puede calificarse de

épico, en Lope lo fundamental es la identidad de Bernardo y el reconocimiento de su legitimidad, rasgo acorde con uno de los ejes temáticos que hemos señalado como característicos de su obra temprana. Por caminos parecidos, inspirados en el ciclo romanceril carolingio, transita *El marqués de Mantua* (1596), que cuenta la pasión de Carloto, hijo de Carlomagno, por la mora Sevilla, esposa de Valdovinos. El deseo inmoderado de Carloto acarrea el asesinato de Valdovinos y obliga al emperador a aplicar la justicia con máxima dureza, decretando la ejecución de su propio vástago y de Galalón. De acuerdo con la convención trágica más arraigada, las muertes de los traidores son referidas, aunque se muestra el cuerpo de Carloto en escena.

Rasgo señero, pues, de la primera etapa teatral de Lope, y muestra de su capacidad de absorción de elementos precedentes, es la utilización de resortes trágicos en obras de conclusión feliz, que combinan la tensión emotiva y la poderosa intriga heredadas con un desenlace liberador y celebratorio, que busca la complicidad del público, en lugar de su catarsis o estupefacción. Lo trágico, entendido en estos términos (como repertorio de funciones y no como marco caracterizador y normativo), brilla con luz propia en el Lope temprano. Uno de los mejores ejemplos de sus conquistas en esta búsqueda, en la que, como hemos visto, estaban embarcados otros dramaturgos en las mismas fechas, es la *Comedia del perseguido* (1590), que según todos los indicios fue uno de sus primeros éxitos rotundos y gozó de larga vida en las tablas, y aun después en las prensas. Esta comedia de corte palatino tiene por fuente una *novella* de Matteo Bandello (IV, 5), y lo que en el original italiano es una historia trágica, con un final sangriento en el que ocurren una muerte por dolor del corazón, un suicidio y una ejecución por justicia, se convierte en manos de Lope en un conflicto escénico de resolución conciliadora. La pieza, muy extensa (supera los tres mil quinientos versos), cuenta las asechanzas que debe sufrir en la corte el joven Carlos, tenido por un hijo del Duque y perseguido por la celosa, cruel y despechada mujer de este, que responde a un nombre tan amenazador como el de Casandra; a ello se suma el que

Carlos haya tenido relaciones secretas durante años con la hija del Duque, fruto de las cuales han sido dos niños. Estos ingredientes, que parecen reunidos para un desenlace atroz, se transforman en manos de Lope en el trayecto que conducirá al protagonista hasta su plenitud. El dramaturgo concentra nuestra atención en la presión, cada vez más asfixiante, que sufre el «perseguido», y en la forma como logra zafarse de la diversidad de trampas, obstáculos y traiciones que le tiende la Duquesa, gracias a la discreción de los personajes que lo apoyan. La acción contiene otros motivos típicos de lo trágico (un trueque de ropas que podría implicar un asesinato por error; el secuestro y posible muerte de un niño; la impresión, por parte de uno de los personajes, de que se le está apareciendo un espíritu), que no llegan a realizarse pero que activan los resortes del espectador —su memoria teatral reciente, podríamos decir— y mantienen la tensión, liberada de forma positiva en un final en el que ni siquiera la madrastra recibe un castigo proporcionado a su implacable crueldad, sino que es desterrada del ducado, mientras Carlos se ve reconocido en su condición de miembro de la familia gobernante y queda por futuro heredero. La fuente nos permite apreciar cómo manobra Lope para construir, a partir de elementos de la más pura tragedia (novelesca en este caso), una pieza benévola, indulgente en su conclusión. El modelo generará un pequeño ciclo de comedias, construidas como variaciones sobre el mismo asunto: *Laura perseguida* (1594) y *Luscinda perseguida* (1599-1602), señal del éxito de la fórmula y de la importancia que se concede, en el título mismo, a la situación dramática que vive el protagonista. Algunas líneas de fuerza engendradas en esta pieza acompañarán a Lope mucho más allá del período que nos ocupa, adoptando otras dimensiones, sin excluir ya entonces las trágicas, e independientemente de cuáles sean sus fuentes precisas: las podemos rastrear, reconfiguradas, en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El perro del hortelano* (h. 1613) o *El castigo sin venganza* (1631). Del mismo modo que motivos, caracteres y funciones reverberan en el interior de la obra dramática de Lope, de comedia en comedia, a lo largo de los años, también los más variados elemen-

tos del teatro anterior resuenan en las obras tempranas del dramaturgo, donde vemos cristalizar una arquitectura muy dúctil, abierta a todo tipo de temas e influencias, sustentada en patrones basados primordialmente en las acciones, configurada en subgéneros tan perceptibles como porosos y reforzada por algunos ingredientes de claro alcance populista (así, el gracioso, cifra y superación de todos los tipos cómicos del teatro anterior). No son sino estas las guías por las que discurrirá la comedia nueva, el gran espectáculo de masas del nuevo siglo.

TEXTOS DE APOYO