

## CULTURA OFICIAL Y CULTURA POPULAR EN EL ORIGEN DE LA COMEDIA RENACENTISTA EN ESPAÑA

Para comprender de manera exhaustiva el fenómeno teatral en la primera mitad del s. XVI en España y en modo particular el significado que adquiere la comedia renacentista en lengua castellana en el contexto cultural de la época, creemos necesario precisar algunos aspectos metodológicos útiles para la mejor definición del mismo. Resulta limitativo reducir el estudio de la comedia española renacentista al análisis de los marcos estrictamente literarios que la componen, como asimismo a sus derivaciones históricas de la comedia italiana renacentista, y a su vez de la latina (habría que agregar aquí: 'y a su vez de la griega' etc, etc). El intento de determinar la función y la especificidad cultural de la comedia y del hecho teatral, en sentido amplio, dentro de un contexto más extenso es, quizás una de las tentativas más adecuadas para su definición.

Los banquetes, las ceremonias, las entradas solemnes, los entretenimientos, las fiestas, los torneos, eran los momentos de encuentro social en los que se consumaba el hecho teatral en su esencia. Y el significado cultural y antropológico que adquirirían estos eventos son los que determinan y le atribuyen a este teatro renacentista uno de sus significados más profundos. Los estudios recientes han destacado la importancia del rol de la Fiesta y de la Corte en la vida social del s. XVI y el teatro es una parte constitutiva de las mismas. El hecho teatral, y de modo particular el texto teatral, que nos interesa aquí prevalentemente, se introduce o más bien es parte fundante de una cultura global en la cual es el **espectáculo**, en el sentido más amplio del término, el que adquiere el mayor significado.

Fabrizio Cruciani y Daniele Seragnoli ilustran un aspecto referente a las costumbres y a la cultura cortesana de la época que aparece como definitorio para la comprensión del significado del hecho teatral en el s. XVI. Para ellos, el teatro del renacimiento es el origen del teatro moderno, pero más que la reconstrucción de un hecho, el objeto de una historia del teatro renacentista es la complejidad cultural de la cual el mismo es núcleo y transmisor. El banquete es el núcleo central en torno al cual se desarrolla la vida social en estos años. Este elemento cultural tan claramente definido es el que nos permite individualizar, de alguna manera, la función del acto teatral dentro de la cultura cortesana renacentista. No es un caso, según los autores mencionados, que Erasmo de Rotterdam, en el divertido diálogo intitulado *La gran cena* de sus *Colloquia familiaria* haga referencia a la comedia para exponer los elementos necesarios para el éxito seguro de una buena cena.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, D. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987, Introducción, pp. 9-10.

Y tampoco es un caso que Bartolomé de Torres Naharro, en ese texto introductorio fundamental para el desarrollo de la dramaturgia española renacentista, es decir el prólogo a *Propalladia*, utilice la comparación entre aspectos referidos a la comida y al arte teatral para exponer los temas que presentará en su libro. Escribe Naharro:

*La orden del libro, pues, que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las comedias; y por pospaso así mesmo algunas cosillas, como veréis. Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que debo daros cuenta de lo que cerca de ellas me parece, no con presunción de maestro, mas solamente para serviros con mi parecer, tanto que venga otro mejor.<sup>2</sup>*

Y quizás esta analogía entre comedia y comer (“**comedia-comer**” es el subtítulo utilizado por los autores mencionados) no resulte del todo impropia. El banquete renacentista, como subrayan estos críticos, es la situación cultural, antropológica y social de más amplia difusión en la época, además de ser un lugar privilegiado para el desarrollo de las artes del entretenimiento. Escriben Cruciani y Seragnoli:

*La situazione degli studi ci consente solo poche e piccole certezze: il teatro del Rinascimento è l’“origine” del teatro moderno, il che significa che vi si coagulano elementi preesistenti e sperimentazioni e tensioni verso possibilità, ma con un qualcosa che chiameremo ancora salto di qualità: nel Rinascimento si “inventa” il teatro in senso moderno, e quindi il Teatro non è qui ancora definito. Il teatro del Rinascimento non nasce dal teatro ma dall’incontro dialettico e complesso tra una idea-forma che è stata elaborata e delle pratiche: ed è teatro epifita, che si nutre della cultura di cui è parte e che esprime. Oggetto di una storia del teatro rinascimentale è forse, più che la ricostruzione dell’evento, la complessità culturale di cui esso è coagulo e portatore. In altre parole, se Torres Naharro ci dice che “comedia” deriva da “comer” non ne deriviamo la conoscenza da un errore di etimologia, ma il problema e l’indicazione della contiguità e delle intersezioni tra banchetto e commedia.<sup>3</sup>*

Por lo tanto, a nuestro parecer, no se puede prescindir del análisis de la comedia renacentista en lengua castellana dentro del marco cultural en el cual nace y se desarrolla, teniendo en cuenta no sólo el contexto histórico y literario de pertenencia, sino también la relación circular que la une a la vida literaria italiana y de modo prevalente a lo que es la comedia renacentista en Italia.

Es verdad que las afinidades existentes entre ambas creaciones son muchas, como también lo son los estudios que hacen derivar el nacimiento de la comedia española de la italiana. Sin embargo, es siempre arriesgado adoptar modelos sin haber antes individualizado la multiplicidad de elementos de los cuales los mismos se nutren. Si la comedia italiana fue un modelo para la comedia española, es necesario subrayar, de antemano, que de modelo hete-

---

<sup>2</sup> Torres Naharro, B., *Prohemio de Propalladia*, Napoles, 1517. Cita tomada de Sánchez Escribano F. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 63.

<sup>3</sup> AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, D. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987, Introducción, p. 11.

rogéneo se trataba. Que la comedia latina de Plauto y Terencio haya sido la fuente de inspiración de los dramaturgos italianos es algo de lo cual, de hecho, no debemos discutir, pero, sí, cabe destacar que otros lenguajes, no necesariamente intrínsecos al arte literario, concurren a la creación de la misma. No es un hecho menor que, en Italia y en aquellos años, toman cuerpo y cobran identidad propia otros elementos que hacen al arte teatral. Por una parte, nace el concepto de escenografía en el sentido moderno de la palabra y comienza a definirse el sentido arquitectónico del espacio teatral y, por la otra, vemos el surgir de una teoría del teatro sobre la base de los comentarios de los antiguos. Confluyen, por lo tanto, en la creación de la misma, lenguajes distintos, que presentan de por sí problemáticas autónomas, pero que indefectiblemente condicionan su desarrollo.

Este posible modelo, pues, sobre el cual, la literatura dramática española habría echado sus raíces, se presenta, ya de por sí, bajo forma múltiple y heterogénea. Y, de modo particular, presenta problemáticas afines a la comedia española con relación a un aspecto de importancia vital para la definición de la misma. Nos referimos, aquí, a las profundas reflexiones que han ocupado a los preceptistas y dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII y a los estudiosos de la comedia de los siglos mencionados en épocas posteriores, en torno a la definición del género "comedia", género que en sus distintos momentos fue denominado comedia, tragedia, tragicomedia, comedia nueva o comedia en sus distintas acepciones.

Si observamos el conjunto de textos con supuesta función representativa (quizás sería más correcto hablar de función interpretativa en el sentido dramático del término; sabemos que en las primeros años del s. XVI los textos escritos en forma dialogada eran destinados, en efecto, a una lectura interpretada) que se nos presenta dentro del marco de la literatura dramática renacentista, nos damos cuenta de que no nos encontramos frente a un corpus homogéneo. Al contrario, se puede observar que todo texto que presenta una estructura dialógica es llamado comedia. Y bajo este mismo título de comedia vemos representados diálogos, églogas, tragicomedias, novelas.

G. Ulysse, citando al historiógrafo veneciano Marin Sanudo<sup>4</sup>, anota que:

*A fianco di testi teatrali, fatti per essere recitati, M. Sanudo indica, sotto titolo di commedia, egloghe rusticali, farse, e perfino composizioni dialogate che possono al più prestarsi a una lettura animata per non parlare degli "strambotti" di Notturmo Napolitano, o di opere che hanno carattere narrativo ancora più accentuato. La loro lunghezza varia all'infinito: alcune commedie seguono l'esempio latino e sono divise in cinque atti, altre sono in un atto, senza divisione di scene. Si tendeva dunque a chiamare commedia ogni testo in prosa o in versi che avesse una struttura dialogata.*<sup>5</sup>

Ya con *La Celestina* se plantea en el ámbito de las letras españolas de la época y posteriores la cuestión en torno a la definición de los términos comedia, tragedia y tragicomedia.

---

<sup>4</sup> Marin Sanudo (Venecia 1466-1536), historiógrafo veneciano. Compuso varias obras históricas y los *Diarii*, 58 vols: son narraciones detalladas de hechos políticos, militares, económicos y de costumbre de la vida veneciana desde 1496 al 1533.

<sup>5</sup> Ulysse, G., "La "commedia" nel Cinquecento", en AA.VV., *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 93.

No queremos, por lo demás, entrar en el mérito de considerarla novela o comedia. Sabemos que esta obra, en sus múltiples ediciones, fue a su vez llamada comedia o tragicomedia, y que el mismo autor en las primeras páginas del texto reflexiona sobre estos dos términos. Esta inquietud no fue sólo patrimonio de Fernando de Rojas y de sus editores; los mismos hombres de cultura de la época se encontraron frente a la necesidad de teorizar y definir lo que veían producirse ante sus ojos. En el siglo XV, aunque todavía anclados a los esquemas de los comentaristas latinos, el mismo Juan de Mena, en el segundo preámbulo de la *Coronación*, y el Marqués de Santillana en la dedicatoria a la *Comedieta de Ponza* se preocupan de hablarnos de la comedia. Años más tarde, y en la época que nos ocupa, encontraremos al primer dramaturgo que se ocupará de teorizar sobre la misma. Se trata del ya citado Bartolomé de Torres Naharro. Escribe este autor en el Prohemio de *Propalladia*:

*Comedia, según los antiguos, es civilis privataeque fortunae, sine periculo vitae comprehensio, a diferencia de tragedia, que es heroicae fortunae in adversis comprehensio. Y según Tulio, comedia es imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria, y cuatro partes, scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis, y como quiere Horacio, cinco actos, y sobre todo que sea guardado el decoro, etc. Todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.*

*Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada.*<sup>6</sup>

De estas palabras debemos destacar algunos aspectos fundamentales para el posterior desarrollo de la producción y teoría dramática españolas. En primera instancia la definida distancia que el autor toma de la preceptiva dramática clásica. Es importante subrayar las frases “*todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír. Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho*”. Parece evidente la exigencia que siente Naharro de alejarse de todo aquel corpus programático que había encontrado su origen en la Poética de Aristóteles. Y en este sentido el autor no nos habla de comedia en relación a su opuesto, que sería la tragedia. Al contrario la eleva a un primer plano donde la vemos como un género dignificado en el cual encontramos a un ‘*artificio ingenioso, de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado*’. Aquí debemos observar que los adjetivos ‘*ingenioso*’ y ‘*notables*’ son más propiamente afines y aplicables a la definición de tragedia que no a la de comedia. En este sentido el paso hecho por Naharro inicia un proceso de redefinición del género que encontrará su florecimiento no sólo en la producción teatral de los autores del siglo XVI y XVII sino también en las mismas obras de los preceptistas teatrales que se ocuparán de reformularla. Este autor, no sólo toma distancias de la preceptiva dramática clásica,

---

<sup>6</sup> Torres Naharro, B., Prohemio de *Propalladia*, Nápoles, 1517. Cita tomada de Sánchez Escribano E. y Porcheras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, pp. 63-64.

sino que también presenta nuevos aspectos que modificarán la futura composición de la comedia. La clásica división en cinco actos, será estructurada por él en el marco de jornadas. El mismo dice “yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada”<sup>7</sup>. Por otra parte, propone un número limitado de personajes, entre seis y doce, cosa que además él mismo respetó en la composición de sus comedias, excepto en la *Tinellaria* en la cual encontramos a veinte personajes. Las personas de la comedia, según él, “no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión”<sup>8</sup>. El decoro representa para este autor uno de los aspectos más importantes de respetar en la comedia. Pretende un adecuado comportamiento de las distintas figuras dramáticas y en el ambiente general de la obra. “El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et converso”<sup>9</sup>. Es interesante notar que Torres Naharro no introduce restricciones con respecto a la extracción social de los personajes y, asimismo, se anticipa a otros refiriéndose al decoro como uno de los principios básicos que influenciarán la comedia del Siglo de Oro. Por lo tanto, para este dramaturgo la comedia es la representación de acontecimientos alegres con final feliz, disputado por un número reducido de personajes, marcados en su ser y en su acción por la verosimilitud, la propiedad y el decoro. Una de las más interesantes propuestas de Naharro es la división que hace entre ‘comedias a noticia’ y ‘comedias a fantasía’. Escribe: “Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana, comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...], a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea”<sup>10</sup>. Y es así como se presentan divididas sus comedias en *Propalladia*. Por último considera que la comedia debe tener dos partes que son el introito y el argumento.

No mucho más tarde otro autor, López Pinciano, en su *Filosofía antigua* escribe:

*Comedia es imitación activa hecha para limpiar al ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa.*<sup>11</sup>

Aquí encontramos el mismo principio catártico aristotélico aplicado a este género. El autor utiliza una categoría estética, la de limpiar el ánimo de las pasiones propia de la tragedia eliminando aquel concepto de bajeza que hasta ese entonces había acompañado a la comedia. Más tarde la preceptiva dramática española se ocupará de reflexionar y definir, por decirlo

---

<sup>7</sup> Ibid, p. 64.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética*, Valladolid, 1596. Cita tomada de Sánchez Escribano E. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, p. 97.

con Ricardo de Turia, ese “*mixto formado de lo cómico y lo trágico*”<sup>12</sup> que es el que determina la identidad del teatro español desde sus orígenes hasta los momentos de su mayor gloria.

Si volvemos, sin embargo, a la cita que Ulysse nos refiere sobre Sanudo, sin querer entrar en el mérito de la definición de comedia en el momento de esplendor de este género en España, nos parece interesante señalar la indicación de este estudioso en el sentido de que toda obra que presentara una estructura de tipo dialogada era pasible de la denominación de comedia. Y si hacemos un repaso rápido de los textos con que tropezamos en las primeras décadas del s. XVI en lengua castellana, reparamos en la existencia también de églogas, diálogos, autos, comedias y novelas y que los límites de demarcación de diferencias y similitudes entre ellos mismos son difíciles de determinar. Un ejemplo pueden ser todas aquellas obras de ‘derivación’ celestinesca que en algunos casos las encontramos bajo el título de comedia, pero también de auto, diálogo o novela. Uno de los casos más conocidos es, quizás, el de la obra *La Lozana andaluza*, sobre la cual todavía la crítica discute en qué ‘ámbito’ literario colocarla. Utilizamos la palabra ámbito porque queremos evitar los términos género, tendencia u otros. Estudiosos que se han dedicado a profundizar el análisis de este texto individualizan, por una parte, no sólo parecidos con la estructura celestinesca sino también elementos propios del género picaresco y, por la otra, encuentran parentescos con las anónimas comedias *Thebayda* y *Serafina*<sup>13</sup> y no dudan en enmarcarla dentro de un contexto en directa relación con el teatro, poniendo de relieve el diálogo dramático con el cual está compuesta. Todo esto nos indicaría, en términos normativos y convencionales, una cierta fragilidad, pero nos desnuda, en términos más serios, la complejidad real del problema en cuestión y nos muestra la imposibilidad de enfocar el mismo a partir de presupuestos excluyentes.

Otro ejemplo, tal vez menos conocido, es el *Auto de Clarindo*, de autor anónimo, también de derivación celestinesca con respecto al argumento tratado, al desarrollo del conflicto y al mismo tipo de personajes, pero que, de hecho, a parte de ser un auto, presenta una estructura tripartita que de alguna manera anticipa la división en tres actos propia de la comedia del Siglo de Oro.

Habría que notar que un mismo espíritu determinó las inquietudes literarias de los hombres de la época. De la misma manera con la cual los autores españoles reflejaron en sus obras esta libertad compositiva intrínseca a la cultura de la época y reflexionaron sobre este tema, otro tanto lo hicieron sus contemporáneos italianos. Y en este sentido, no consideramos relevante determinar quién lo hizo primero. Al contrario creemos que habría que superar una serie de prejuicios críticos que en el pasado y hasta tiempos recientes han acompañado el estudio de este período de la literatura dramática española. Y, de modo particular, el que considera que la comedia española se nutre de la italiana y a su vez de la latina sin haber participado activamente a la creación de la comedia renacentista.

---

<sup>12</sup> Turia, R., *Apologético de las comedias españolas*, Valencia, 1616.

<sup>13</sup> Las comedias *Thebayda*, *Ypólita* y *Serafina* aparecen publicadas en Valencia, 1521.

<sup>14</sup> Ferracuti, G., *Opera buffa: teatro e cultura popolare nella letteratura spagnola del rinascimento*, Curso de Lengua y Literatura española, Año académico 1997-1998, Universidad de Trieste.

G. Ferracuti<sup>14</sup> recuerda un ejemplo, a nuestro parecer, muy significativo y que destaca un paralelismo revelador de las relaciones, no unívocas, entre las producciones de la época. El personaje femenino Pasquella, en la comedia *Gl'ingannati*, producida colectivamente por la Accademia degli Intronati y publicada en 1537, dice la siguiente frase: “*Che fa lo mio amor ch'egli non viene? L'amor d'un'altra donna me lo tiene*” (acto IV, escena 6). Ferracuti individualiza en estas palabras la traducción de unos versos de *La Celestina*. Melibea, en el acto XIX de esta obra canta la siguiente canción mientras está esperando a Calisto: “*La media noche es pasada, | y no viene; | sabedme si hay otra amada | que le detiene*”. Este es uno de los ejemplos que nos permite revertir la formulación del enfoque planteado. Más que de ‘influencias’ podríamos hablar de ‘encuentros’ autónomos en la creación de un mismo objeto literario: la comedia renacentista. Cabe agregar que, a su vez, el dramaturgo español Lope de Rueda, escribe la comedia *Los engaños* en la cual es imposible negar la circularidad de los ‘encuentros’, dado que el texto de los Intronati funciona como modelo de referencia.

Resulta difícil hablar de teatro o de literatura española justamente refiriéndonos a un momento histórico en el cual, dentro de un inmenso imperio, circulan las ideas de ilustres pensadores y aspectos literarios se presentan en las distintas áreas con características semejantes. Es un hecho difundido que la literatura española de la primera mitad del s. XVI hecha sus raíces en la literatura humanista y renacentista italiana. Nadie puede negar la autoridad y repercusión de la obra de Petrarca. Sin embargo con respecto a la literatura española de la primera mitad del s. XVI creemos que se podría cuestionar la división tajante y exclusiva en literaturas nacionales, naturalmente si no nos la impusieran las distintas lenguas que la conforman, para resaltar todos aquellos aspectos comunes que la configuran, poniendo en evidencia las inter/relaciones propias del Imperio de Carlos V. De modo particular, no creemos que sea legítimo hablar de influencias, en un sentido lato, con respecto al teatro. Es conocida la circulación que tuvo la *Celestina* en la época, y sus varias traducciones. Por otra parte, ¿cómo olvidar que Torres Naharro escribe su *Propalladia* en Italia o que las comedias de Ariosto se representaban en España? Una suerte de inter/acción cultural, que encuentra también su expresión en el teatro, era factible en la época de Carlos V, con vigencia también de las ideas avanzadas de los erasmistas. Estamos, sin embargo, hablando de una época que tuvo sus auges y sus esperanzas, pero también sus fragilidades, como nos lo hace notar Carmelo Samoná:

*Di fatto, nel volgere di pochi anni che corrono fra l'elezione di Carlo V al regno di Spagna (1516) e la morte di Garcilaso de la Vega e di Erasmo (1536), nasce e si consuma nella penisola tutto ciò che rassomiglia a un'illusione di umanesimo liberale e cristiano. In quei vent'anni accade tutto: si accendono speranze e rivolte e si sperimenta anche la loro fragilità o se ne decreta la fine.*<sup>15</sup>

Hemos puesto en evidencia este aspecto de intercambio e inter/relación cultural entre España e Italia, destacando que, con respecto a la comedia renacentista, nos encontramos

---

<sup>15</sup> Samoná, C., Mancini, G., Guazzelli, F., Martinengo, A., *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, BUR, Milano, 1993, p. 8.

frente a un producto literario heterogéneo y múltiple. Los prejuicios hipotéticos de una “pureza” artística, segura, canónica, por lo que se refiere a los géneros, sucumben a la realidad del hecho artístico marcado por las condiciones históricas, que no pueden no dejar sus huellas, no sólo en los aspectos contenidistas, sino también en los formales. Las prácticas artísticas no renuncian, no pueden hacerlo —tampoco en términos de procedimientos literarios— a reflejar y a constituirse en un cierto funcionamiento del mundo.

Otro estudioso italiano, Siro Ferrone, en la tentativa de estudiar los orígenes de la *commedia dell'arte* introduce otro concepto, a nuestro parecer, útil para la definición de nuestro material de estudio. Ferrone habla de *procedimiento sincrético* con respecto al nacimiento de la comedia del arte, procedimiento absolutamente aplicable al desarrollo de nuestra comedia renacentista.

*Siamo dunque il 1545 come data di comodo.*<sup>16</sup> *Prima di allora era stata la letteratura ad offrire ospitalità agli attori. Le composizioni di Pietro Aretino, di Machiavelli, dell'Ariosto e dello stesso Ruzante, avevano applicato per la prima volta i canoni retorici della commedia a una materia desunta dalla società contemporanea. La commedia era una delle tante forme restaurate dall'archeologia umanistica. La cosiddetta "invenzione", o restaurazione, del Teatro che si produsse tra XV e XVI secolo contemplò, insieme al ripristino del luogo teatrale omologato da Vitruvio, anche il riordino della drammaturgia tragica, comica e pastorale. Dentro la casa intitolata "commedia" erano state chiamate a raccolta le più diverse espressioni della cultura romana. Fu un procedimento sincretistico che aveva come riscontro figurativo, almeno a guardare i frontespizi delle edizioni plautine di Melchiorre Sessa e Pietro de'Ravani (1518), la difficile intrusione delle mansiones medievali nella scena prospettica di fonte classica. Così, nella letteratura drammatica voluta dalla riforma degli umanisti, si erano introdotti, senza destare scandalo, i buffoni, i giullari, i comici solitari della tradizione medievale e municipale; costoro avevano portato sulle spalle le masserizie del loro repertorio: le voci monologanti e cantanti, la destrezza fisica, i contrasti in rima, le pantomime giullaresche, uno straccio di storia capace di tenerle unite.*<sup>17</sup>

Ferrone plantea la comedia humanista y renacentista como un recipiente, inevitable, en el marco del cual hacer surgir la posibilidad de una práctica y de una producción teatral que de otra manera, quizás, no habría dado sus frutos. Hemos señalado hasta ahora algunos aspectos que acomunan a las obras dramáticas del s. XVI español e italiano y que tal vez representen el germen de dos grandes fenómenos del teatro del siglo XVII. En Italia no encontramos el florecimiento de autores con una producción dramática como la de Cervantes, Lope de Vega Tirso de Molina o Calderón de la Barca, por citar a los más importantes, pero sí vemos el florecimiento de ese otro gran hecho teatral que fue el nacimiento de la *commedia dell'arte*.

---

<sup>16</sup> Fecha simbólica en la cual se encuentra por primera vez registrada frente a un escribano la constitución de una compañía de cómicos profesionales en Italia.

<sup>17</sup> Ferrone, S., *Commedie dell'Arte*, Introduzione, Mursia, Milano, 1985, 2 vol., p. 7.



Por lo tanto, dentro de este recipiente, como nos indica Ferrone, vemos introducirse un nuevo elemento que es el elemento que encuentra sus orígenes en los bufones, juglares y cómicos solitarios de la tradición medieval y municipal, es decir, en el mundo de lo popular. Y cuando utilizamos esta palabra, **popular**, quizás deberíamos detenernos e intentar trazar algunas líneas conductoras que nos permitieran la mayor comprensión y delimitación de este concepto en el ámbito literario. En dos textos fundamentales para la comprensión del mismo, nos referimos a la obra de Mijail Bajtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* y a la obra del histórico Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, nos encontramos con una definición que nos lleva a poner dos términos en oposición: cultura popular versus cultura oficial. Peter Burke dice:

*Per quanto riguarda la cultura popolare, è forse preferibile limitarsi per ora a una definizione negativa, come di cultura non ufficiale, propria di coloro cioè che non fanno parte dell'élite, ovvero propria delle "classi subordinate", per dirla con Gramsci.*<sup>18</sup>

Bajtin, por otra parte, reivindicando en su libro la importancia de la cultura cómico popular en la Edad Media y en el Renacimiento nos indica que

*Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale e al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile.*<sup>19</sup>

A través del estudio de la cultura cómica popular en esta época, y a través de la introducción de esa nueva concepción estética que él llama *realismo grotesco*, este autor nos señala la importancia que adquieren en las obras de los autores del Renacimiento esos nuevos símbolos y esa nueva lengua que forman parte del mundo carnevalesco. Símbolos y lengua carnevalesca que, como él mismo nos indica, podemos encontrar no sólo en la obra de Rabelais, sino también en la obra de Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina etc, y nosotros nos atreveríamos a decir además en la *Celestina* y en sentido más amplio en la obra de sus seguidores y en la de los autores de la comedia renacentista. Escribe Bajtin:

*Senza conoscere questa lingua non è possibile capire a fondo e in tutti i suoi aspetti la letteratura del Rinascimento e del periodo barocco. E non soltanto la letteratura, ma anche tutte le utopie del Rinascimento e la stessa concezione rinascimentale del mondo erano profondamente pervase dalla percezione carnevalesca del mondo e spesso ne assumevano le forme e i simboli.*<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano, p. 1.

<sup>19</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, tr.it. Einaudi, Torino, 1979, terza edizione, p. 6.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

Al comienzo de este trabajo mencionamos a la Fiesta como momento central en el cual se consumía el hecho teatral en el ámbito de la vida cortesana. Y en modo particular nos referimos al banquete como a la situación cultural, antropológica y social que adquiriría el mayor significado en la vida cortesana de la época. Este elemento cultural es el que nos permite, como hemos dicho, individualizar la función del acto teatral dentro de la cultura cortesana renacentista. Y de nuevo, para ejemplificar, debemos recurrir a la obra de Torres Naharro. En el Prohemio de *Propalladia*, además de los aspectos ya mencionados, Torres Naharro introduce nuevos elementos importantes para el desarrollo del quehacer dramático en el ámbito del teatro español, entre los cuales, como hemos indicado anteriormente, la división de la comedia en dos partes, el *introito* y el *argumento*.

Y aquí, querríamos detenernos, de modo particular en la función y significado que adquiere el *introito* en las comedias renacentistas. Se trata de un momento introductorio a la representación, en el cual el personaje que presenta la obra, generalmente un rústico, intenta llamar la atención del espectador y establecer un primer contacto con el mismo: lo invita al silencio, lo divierte y por último hace el resumen del argumento de la comedia. Torres Naharro parece haber sistematizado el uso del villano cómico, presentador del espectáculo. En todos sus textos dramáticos encontramos estas introducciones, externas a la representación en las cuales un pastor divertido se explaya en una 'performance cómica' cuya función es la de determinar claramente los límites del espacio de la ficción teatral. A través de la narración en primera persona de hechos referentes a su experiencia personal, él mismo atrae la atención del público creando una relación directa entre el mundo de la cotidianidad y el mundo de la ficción. Con este acto el autor crea esa relación, *hic et nunc*, de aquellos dos elementos inseparables que constituyen la esencia del arte teatral: el actor y el espectador. Y en este sentido, Torres Naharro, una vez más, demuestra no sólo ser un profundo conocedor, si no consciente, por intuición o por experiencia vivida, de toda esa tradición popular del teatro de la plaza, del cual también nos habla Ferrone, en la cual el elemento fundante es la relación del narrador de la historia con su entorno.

En el *introito* de la comedia *Soldadesca*, reelaboración dramática de la vida de los soldados españoles en la Roma renacentista, Torres Naharro, a través de una relación dialéctica que establece entre el pastor y su auditorio nos ofrece un claro cuadro del tipo de relación que se podía instaurar entre el ámbito de la 'cultura popular', el pastor, y el de la 'cultura oficial', el banquete. Ambas confluyen, en el momento de la acción dramática, hacia el mismo objetivo.

El pastor nos concede un largo monólogo en el cual, en contraposición a la vida de los poderosos, exalta las virtudes de la vida sencilla. Sin decirnos su nombre comienza el *introito* saludando a los presentes.

*Dios mantenga y remantenga  
mía fe, a cuantos aquí estáis  
Y tanto pracer os venga*

---

<sup>21</sup> Cita tomada de Hermenegildo A., (edición), *Teatro Renacentista - Juan del Encina, Diego de Avila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente -*, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. 167-168.

*Como creo que deseáis  
¿Qué hacéis?  
Apostá que más de seis  
Estáis el ojo tan luengo,  
y entiendo que no sabréis  
adivinar a qué vengo.*<sup>21</sup>

De inmediato adopta una actitud provocadora que, por una parte, funciona como instrumento eficaz para atraer la atención del público, por la otra, en cambio, establece una separación clara entre la extracción social de quien lo está escuchando y la suya. No sólo se dirige al público tratándolo como ignorante (“cada cual es bachiller/ y presumen anfenito;/ después no saben comer/ ni desollar un cabrito/ los letrados/ que engingen de necenciados”) sino también lo considera como posible estafador (“Y apostalles he el callado/que más de cuatro estirados/ no me hurten un ducado”). Su auditorio se ha reunido para escuchar al pastor, presume saberlo todo, (“todo cuando presumís/ es un aire loco y vano./ Veis, aquí todos venís/ escuchar este villano”) sin embargo, no tiene los conocimientos que, él sí posee (Bobarrones,/ que cegáis con presunciones,/ y vivís todos a’oscuras,/ que Dios reparte sus dones/ por todas las creaturas”). Sin entrar en el mérito de su decendencia familiar o de sus aventuras eróticas comienza a ironizar sobre las dificultades de quién ocupa espacios de poder.

*Por probar,  
ora os quiero preguntar:  
¿Quién duerme más satisfecho,  
yo de noche en un pajar,  
o el Papa en su rico lecho?  
Yo diría  
Qu’él no duerme todavía,  
con mil cuidados y enojos,  
yo recuerdo a medio día  
y aún no puedo abrir los ojos.  
Más verán  
Que dais al Papa un faisán y no come d’él dos granos,  
yo, tras los ajos y el pan,  
me quiero engollir las manos.  
Todo cabe;  
mas aunque el Papa me alabe  
sus vinos de gran natío,  
menos cuesta y mejor sabe  
el agua del dulce río.*<sup>22</sup>

Y aquí el objetivo de sus ataques es el Papa. El individualiza los aspectos positivos de su vida contraponiéndolos a los del Papa. El pastor duerme mejor en su lecho de paja que el Papa, come con más ganas, bebe el agua del río y fundamentalmente vive “como cristiano” trabajando con sus manos. A través de esta relación dialéctica con el público el pastor se

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 169.

sitúa socialmente y hace resaltar aquellas que son las virtudes de la vida sencilla en contraposición a la vida de los poderosos.

*Yo, villano,  
vivo más tiempo, y más sano  
y alegre todos mis días,  
y vivo como cristiano,  
por aquestas manos mías.  
Vos, señores,  
vivís en muchos dolores  
y sois ricos de más penas,  
y coméis de los sudores  
de pobres manos ajenas.  
Y anfenitos  
Que tenéis los apetitos  
Tan buenos como palabras,  
no comeríedes cabritos  
si yo no criase cabras.<sup>23</sup>*

Si las ceremonias, las entradas solemnes, los torneos, las fiestas eran los momentos en los que se consumía el hecho teatral en su esencia, también debemos notar que a estos grandes eventos confluía el pueblo. Por otra parte así como lo vemos en estos versos de Torres Naharro, el mundo de la corte convivía, de hecho, con la cultura popular. Es de notar que, como el mismo pastor nos indica, este auditorio que “chupa el mosto” probablemente estuviera asistiendo a la representación durante un banquete.

*Ora ver  
quién me sabrá responder  
d'estos que chupan el mosto:  
¿En qué mes suele caer  
Sancta María de agosto?<sup>24</sup>*

Es verdad que Bajtin distingue claramente la separación entre la función que adquiriría la fiesta oficial en el ámbito de la cultura del renacimiento y la función que adquiriría el carnaval dentro del mismo contexto. Escribe al respecto:

*La festa ufficiale, a volte nonostante la sua stessa intenzione, convalidava la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali in vigore. La festa era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria. E' per questa ragione che il tono della festa ufficiale non poteva essere che quello serio e monolitico, al quale era estraneo il principio comico. E' soprattutto per questo che la festa umana la snaturava. Ma questa festosità auten-*

<sup>23</sup> Ibid., pp. 169-170.

<sup>24</sup> Ibid., p. 168.

<sup>25</sup> Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad.it., Einaudi ed., Torino, 1979, terza edizione, pp. 12-13.

*tica era indistruttibile; ed è per questo che fu necessario tollerarla e persino legalizzarla parzialmente nelle forme esteriori e ufficiali della festa, e cederle la pubblica piazza. Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea della verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù. Era l'autentica festa del tempo, del divenire, degli avvicendamenti e del rinnovamento. Si opponeva ad ogni fine. Volgeva il suo sguardo all'avvenire incompiuto.*<sup>25</sup>

La anulación de las jerarquías es, por lo tanto, uno de los elementos principales de la fiesta carnavalesca. Si, por una parte, la fiesta oficial marca las diferencias gerárquicas a través de sus ceremoniales y de su simbología, por la otra, en la fiesta carnavalesca, según Bajtin, todas las divisiones desaparecen. Sin embargo, creemos necesario destacar en Bajtin el hecho que haya individualizado un mundo de imágenes, un lenguaje, que encuentra su origen en el mundo popular, pero del cual el mundo literario, como tampoco la cultura cortesana, pueden prescindir. Es decir ese realismo grotesco, nace y vive en la cultura cómica popular, pero es parte fundante de la cultura en general.

Peter Burke nos indica ulteriormente un dato interesante con respecto a esta época. En el estudio sobre la cultura popular en la Europa moderna, este historiador nos habla de dos momentos en el desarrollo de dicha cultura entre 1500 y 1800. En un primer momento desde 1500 y hasta 1650 Burke individualiza un 'intercambio entre cultura baja y cultura alta'. Ambas culturas participan de una misma cultura. Según su opinión en este momento la cultura alta interviene directamente en las formas populares de la cultura.

*Il Carnevale, ad esempio, era una festa di tutti: a Ferrara, sul finire del Quattrocento, il duca si univa al divertimento generale, girando mascherato per le strade ed entrando nelle case dei privati per danzare con le dame; a Firenze, Lorenzo de' Medici e Niccolò Macchiavelli prendevano parte al Carnevale; a Parigi, nel 1583, Enrico III e il suo seguito "girano per le strade in maschera, recandosi di casa in casa e lasciandosi andare a mille insolenze"; durante i carnevali di Norimberga, all'inizio del Cinquecento, le famiglie patrizie sostenevano un ruolo di primo piano. I circoli che organizzavano le feste, come l'Abbazia dei Conards di Rouen o la Compagnie de la Mère Folle di Digione, erano dominati dai nobili e tuttavia si esibivano per le strade per il divertimento generale. A Calendimaggio, Enrico VIII, come tutti gli altri giovani, si dava alla macchia, mentre l'imperatore Carlo V partecipava, durante le feste, ai combattimenti dei tori e il pronipote Filippo IV amava assistervi.*<sup>26</sup>

Más tarde, después del 1650, los distintos acontecimientos sociales e históricos, de modo particular la Reforma y la Contrarreforma con sus obstinadas actitudes hacia la autoafirmación, determinan una clara separación entre ambas culturas y como él mismo dice causan la "muerte de la cultura popular". Con respecto a esta participación de las clases superiores en la cultura popular, Burke escribe:

*E tuttavia, se riandiamo con lo sguardo ai tre secoli di cui s'è parlato in questo libro, troviamo che il mutamento degli atteggiamenti presso gli uomini di cultura fu veramente consi-*

<sup>26</sup> Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano, p. 28.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 277.

*derevole: se nel 1500, infatti, essi disprezzavano la gente del popolo ma ne condividevano la cultura, nel 1800, invece, i loro discendenti avevano smesso di partecipare spontaneamente alla cultura popolare, ma erano al punto di riscoprirla come alcunché di esotico e, perciò, di interessante. Essi cominciarono, anzi, ad ammirare quello stesso "popolo", dal quale questa cultura profondamente diversa traeva origine.<sup>27</sup>*

Por ello, nos parece interesante el planteo de procedimiento sincrético del cual habla Ferrone, procedimiento sincrético en todas las direcciones. Se trata, pues, en el caso de la comedia renacentista española de un sincretismo en el que convergen una multiplicidad de factores, tradicionales y/o innovadores, la consideración de fenómenos nuevos, tanto en la práctica teatral y en la relación texto-guión, espectáculo-espectador, como, asimismo, en una serie de nuevas relaciones o contigüidades contextuales. La heterogeneidad, pues, no está tanto en el resultado del nuevo producto como tal, objeto de estudio preciso y definido, cuanto en los elementos variados, específicos y contextuales, que tienden a configurarlo. Poner el acento, de un modo excluyente, en algunos factores, en desmedro de otros, significaría, a nuestro entender, desvirtuar nuestro objeto de estudio, o, en el peor de los casos, perderlo de vista.

En tren de precisar nuestra tesis, consideramos que la cultura española y la cultura italiana "colaboran" en la creación de la comedia renacentista. No se trata, pues, de influencias en el sentido lato, sino de fenómenos y contigüidades contextuales que surgen a partir de condiciones semejantes y propicias en espacios geográficos diferentes. Esto, por una parte. Por otra, creemos haber destacado la importancia que adquiere la cultura popular al crear un nuevo cuerpo de imágenes, una nueva lengua, como lo indica Bajtín y, paralelamente, la importancia de la participación de ambas culturas, la de la corte y la del mundo popular, en una única cultura, como lo indica Burke.

Creemos interesante destacar, pues, que las inter/relaciones propias del imperio de Carlos V, la participación de las culturas altas y de las bajas de la cultura popular, la heterogeneidad de la expresión dramática y de la cultura literaria en general son las que definen el teatro de esta época. Todo esto remite, en realidad, al comienzo de nuestro trabajo: la dificultad de establecer límites rígidos en las prácticas literarias y teatrales, porque, de hecho, la superación de supuestos parámetros preestablecidos son los que conforman la literatura de la época en cuestión.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Estudios generales:*

- Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Crawford, J. P., *Wickersham, Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 3 ed. revisada, 1967.
- Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- Samoná, C., Mancini, G., Guazzelli, F., Martinengo, A., *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, BUR, Milano, 1993.

### *Literatura y cultura popular:*

- AA.VV., (dirección de) Zubieta, A. M., *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos, polémicas*, ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, trad.it., Einaudi ed., Torino, 1979, terza edizione.
- Burke, P., *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, 1980, Milano.
- Gramsci, A., *Cultura y literatura*, ed. Península, Barcelona, 1972.
- Gramsci, A., *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi ed., Torino, 1952.
- Grignon, C., Passeron, J. C., *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Gallimard-Le Seuil, Paris, 1989.

### *Teatro:*

- AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, F. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- Ferracuti, G., *L'amor scortese*, Ed. Goliardiche, Trieste, 1998.
- Hermenegildo, A., (edición), *Teatro Renacentista*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.
- Hermenegildo, A., "La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano", en *Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur frazösischen. spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Alfred Blüher. Herausgegeben von Alfonso de Toro*, Gunter Narr Verlag, Tübinga, 1987, pp. 283-295.
- Pérez Priego, M. A., (edición), *Teatro renacentista*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.
- Pérez Priego, M. A., (edición y prólogo), *Bartolomé de Torres Naharro Obra completa*, Turner, Madrid, 1994.
- Sánchez Escribano, F., Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, ed. Gredos, Madrid, 1972.
- Salomon, N., *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1985.

## PRVINE TRADICIONALNE IN LJUDSKE KULTURE V ŠPANSKI RENESANČNI KOMEDIJI

Pričujoči članek obravnava dejavnike, ki so prispevali k izoblikovanju španske renesančne komedije. Po eni strani je potrebno izpostaviti njeno povezanost z italijansko renesančno komedijo in preko nje tudi klasično, po drugi pa poudariti celo vrsto značilnosti, ki špansko komedijo postavljajo v povsem avtonomen položaj. S tega zornega kota sta pomembni študiji M. Bahtina o popularni kulturi komičnega in P. Burkea o popularni kulturi v sodobnem času. Avtorica je opozorila ne samo na nedvoumno prisotnost klasičnih elementov, temveč, kot ugotavlja že Bahtin, tudi na celo vrsto značilnosti, ki izhajajo iz karnevalskega izrazoslovja popularne kulture komičnega. V španski renesančni komediji je izpostavila tisti postopek, ki ga italijanski kritik Siro Ferrone imenuje "sinkretični", se pravi, da združuje množico dejavnikov, tako starih in/ali novih, kot tudi celo vrsto drugačnih odnosov in kontekstualnih povezav.