

# LA COMMEDIA DELL'ARTE: FUENTE TÉCNICA Y ARTÍSTICA EN LA DRAMATURGIA DE LOPE DE RUEDA

RANDALL W. LISTERMAN

La importancia del teatro italiano en el desarrollo de la comedia española no puede negarse. Las investigaciones de Rinaldo Froldi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, y de Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, han estudiado el movimiento de las compañías italianas en España tanto como la transmisión de temas y cuentos que existían antes en las novelas italianas.

Lope de Rueda, un gran discípulo de los italianos, fue quizá el primer dramaturgo español que creó una compañía teatral propia para representar sus obras. La crítica ya ha indicado que las comedias de Lope de Rueda son o imitaciones o traducciones de fuentes italianas.<sup>1</sup> Por ejemplo, el argumento de su comedia *Eufemia* viene del *Decamerón* (segundo día, cuento noveno). Su *Armelinea* se basa casi enteramente en *Il Servigiale* de Juan Cecchi. La *Medora* es una traducción de *La Cingana* de Luigi Giancarli; y finalmente, hasta su *Los engañados* se inspira en el modelo italiano *Gl'Ingannati*.

También los pasos, que fueron desarrollados e introducidos en España por Rueda, reflejan una deuda italiana: la *commedia dell'arte*. El propósito de esta investigación es señalar unas de las contribuciones importantes de la *commedia dell'arte* (no en los temas que transmitió por medio de sus cuentos, porque ya lo ha demostrado ampliamente Arróniz, sino más bien las aportaciones materiales o físicas como la formación de compañías, carros, contratos, etc.). Hablando generalmente, se puede decir que las contribuciones de la *commedia dell'arte* se ve bien en Lope de Rueda en dos maneras: (1) lo externo o lo físico; (2) lo interno o lo artístico.

Como punto de partida hay que reconocer que los italianos contribuyeron una innovación muy básica a toda producción dramática. Me refiero a la formación y organización de compañías legales de los comediantes. Es de notar que uno de los rasgos más esenciales de la *commedia dell'arte* era su organización profesional. Estas compañías no fueron formadas de académicos, estudiantes, los de la corte, o aficionados como los que hicieron papeles en las comedias eruditas. Ni tampoco eran como los legos que hicieron papeles religiosos, sino que eran hombres y mujeres quienes por la primera vez en Europa ganaron su vida representando sus obras. No hay duda que Lope de Rueda conoció a estos actores italianos y consiguientemente aprendió de ellos. Por ejemplo, parece que existió una compañía de italianos en España tan temprano como 1538 cuando un señor Muzio, "Italiano de la comedia," estuvo en Sevilla durante Corpus Christi. Hay una petición de Muzio, que se encuentra en el tomo sexto de la Escribanía de Cabildo de los Archivos municipales de Sevilla que dice:

Los Italianos que sacaron los carros en la fiesta del Corpus Christi suplican a V.S. que, pues es costumbre de repartir joyas a quien más buena voluntad y obras mostrare en tal día, que habiendo ellos hecho todo lo que pudieron, sean V.S. tan benignas que, aunque en ellos haya poca parte de merecimientos, pueden gozar della, y en todo sea, como suplican, con aquella brevedad que el favor de V.S. y sus necesidades requieren, a fin que se puedan ir a su viaje, e quitarse de los gastos, que son muchos, que agora han tenido para aguardar tan señalada merced . . . . . Muzio, Italiano de la comedia.<sup>2</sup>

Este tipo de petición para dinero indica plenamente la posición profesional de esta compañía y su necesidad económica de recibir sueldo para continuar su oficio. También es importante notar que la carrera incipiente de Rueda coincide con la actividad de la compañía de Muzio en Sevilla. Hugo A. Rennert propone en su libro *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega* que es bien posible que Lope de Rueda se hiciera actor en la compañía de Muzio—aprendió así el arte teatral—y luego formó su propia compañía al estilo y modelo de Muzio.<sup>3</sup> Sea lo que sea, no muchos años después de esta visita de Muzio, Lope de Rueda estaba representando sus pasos y comedias al estilo y a la tradición italiana de Muzio.

Es difícil decir cómo habría sido el desarrollo de la dramaturgia de Lope de Rueda y el teatro español mismo sin la influencia italiana. Pero no cabe mucha duda de que la presencia de las compañías italianas tales como la de Muzio o, más tarde, la de Alberto Ganassa, dieron ímpetu al desarrollo de las compañías españolas. Se ve este hecho claramente por la existencia de los contratos de las compañías. Uno de los primeros contratos que existe se trata de la organización de una compañía en Padua por un Ser Maphio en 1545. Los contratos posteriores—ambos italianos y españoles—son parecidos a éste. Hay un contrato español completo (1614) que se trata de una compañía de Andrés de Claramonte de Madrid. A pesar de unos 70 años transcurridos entre estos dos contratos, es sumamente interesante comparar su semejanza.<sup>4</sup> Por ejemplo, ambos tienen en común las condiciones siguientes: (1) pago ordinario a un actor enfermo que no puede representar; (2) multas por ausencia de ensayo y que fueron últimamente sustraídas del sueldo diario; (3) acumulación de multas para que luego se las distribuyeran a las cofradías u otras obras caritativas; y finalmente (4) hay el mismo proviso de mantener un cofre con tres llaves para los ahorros y las cuentas de la compañía.

Además de esta contribución legal, los italianos también prestaron su conocimiento y sus técnicas de construir carros y adornos escénicos para captar lo máximo del realismo dramático de sus representaciones. Para llevar a cabo este fin dramático, las compañías también introdu-

jerón mujeres (circa 1534) para representar sus propios papeles y así reemplazaron a los jóvenes que antes siempre los desempeñaban. En España por esas fechas igualmente es bien probable que Mariana, la primera esposa de Lope de Rueda, también actuase en la compañía pequeña de su marido haciendo papeles no sólo femeninos sino también de la mujer vestida de hombre. Arróniz lo resume así:

Pero el caso más extraordinario de respeto a una convención teatral directamente venida de Italia es en la introducción en la comedia española de la mujer vestida de hombre . . . Precisamente había sido Rueda el primero en haber sacado a los tabladros una mujer—quizá la propia—disfrazada de paje en su comedia *Los Engañados*.<sup>5</sup>

Después de haber visto o considerado algunas de las contribuciones prácticas o materiales de la *commedia dell'arte* al teatro de Lope de Rueda, me parece igualmente oportuno precisar algunas de sus contribuciones literarias y artísticas. Desafortunadamente, la escasez de textos o manuscritos que quedan de la *commedia dell'arte* hace muy difícil una adecuada comparación textual. Un crítico lo expresa así: "of the remaining manuscripts of the Italian genre, there is little to read save a few sketchy scenarios and *lazzi*."<sup>6</sup> Sin embargo, la opinión de la mayoría de los críticos es que los españoles pidieron prestados los *lazzi* y el uso del diálogo improvisado.

Aunque muchos de estos elementos dramáticos no se dejen de comprobar textualmente o científicamente, creo que indican—quizá algo amorfamente—un fenómeno muy importante. Es que Lope de Rueda en España, como Hans Sachs en Alemania o como Shakespeare o Molière en Inglaterra y Francia, ha heredado algo de la *commedia dell'arte* que suele ser pasado por alto: la *commedia dell'arte* era un género, creado y sostenido por actores y no por autores. Los actores, por su experiencia empírica de representar día tras día, aprendieron muy bien y pronto lo que tendría éxito con los espectadores. La manera en que los actores sacaron aplausos y tuvieron éxito era su arte. Ellos fueron realmente profesionales imbuidos de un espíritu teatral para comunicar: (1) las calidades gráficas del drama; (2) la música por medio de cantar y tocar; (3) la coreografía; (4) la destreza y maestría de representar. Es decir, que los italianos utilizaban todos estos fenómenos para captar la atención, el interés y la aprobación de los espectadores.

Este mismo espíritu teatral de ganar el favor y los vítores de los espectadores es lo que intentaba hacer Lope de Rueda en sus *pasos*. Los simples, bobos, o lacayos son muy parecidos a los *zanni* italianos. Ambos tipos no eran personajes individuales sino modelos muy bien definidos con atributos universales. Y dentro de estas limitaciones cada actor podía representar y dar su propia interpretación dramática. Era, entonces, un teatro más bien de actores. Es seguro que los aficionados fueron al teatro para ver la representación de un simple en un *paso* de Rueda tanto como fueron a ver una representación de un personaje italiano enmascarado de la *commedia dell'arte*. En ambos casos, fue la destreza de representación o "showmanship" de los actores que captó el gusto de los espectadores.

Rinaldo Frolidi en su libro excelente, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, lo expresa así:

. . . Rueda gran actor, es el primero que instaura la práctica regular de un teatro dirigido a un vasto público e inicia con su compañía la profesión de comediante, buscando un lenguaje nuevo que fuera instrumento de inmediata comunicación . . . gran importancia tuvieron para el éxito de Rueda la novedad del género que introducía ante el público y sus extraordinarias facultades de actor: debía de arrebatarse verdaderamente a los espectadores . . .<sup>7</sup>

Sin embargo, como ya he dicho, hoy día es muy difícil juzgar una influencia directa de la fuente italiana por la escasez de manuscritos italianos. Por consiguiente, sólo se puede acercarse a este arte invisible por una manera indirecta. John Falconieri ha indicado que el recurso principal de aproximarse a la *commedia dell'arte* es por medio de descripciones u observaciones que se tratan de las reacciones de los espectadores hacia el espectáculo mismo. Cita Falconieri un estudio francés que da luz al problema:

Les acteurs étaient instinctivement expressifs; les écrivains français insistent maintes fois sur la valeur expressive de chacune des attitudes d'Arlequin. Les Hollandais avaient nommé les comédiens italiens "Posture-makers." A. Constantin, que écrivait la biographie de l'acteur Fiorilli, dit que celui-ci parlait peu et s'expliquait avec difficulté, mais la nature, par contre, lui avait octroyé le merveilleux talent d'exprimer par les attitudes de son corps et par la grimace de son visage tout ce qu'il coulait et, de plus, de la façon la plus originale.<sup>8</sup>

Igualmente, Falconieri cita una fuente inglesa:

In England, Thomas Kyd in his play, *The Spanish Tragedy* (1599) said that: The Italian tragedians were so sharp of wit, that in one hour of meditation they could perform anything in action.<sup>9</sup>

Y finalmente, cita Falconieri la observación de Fray Juan de Pineda (*Agricultura christiana*, Salamanca, 1589), que pone en boca de uno de sus protagonistas lo siguiente:

Yo algunas veces he ido a las comedias, especialmente de los italianos, que exprimen y aun imprimen mejor los efectos, y llevaba a mi mujer, que como persona de casi buen juicio como yo, entiende muy bien hasta el toscano.<sup>10</sup>

Estas citas—por testigos de ojo—dan una idea del estado del arte de los actores en el siglo xvi. Es verdad que en todos los países de Europa la *commedia dell'arte* ejerció su influencia. Esta adquisición de un espíritu teatral era necesario como piedra fundamental en el desarrollo del teatro nacional español. Torres Naharro, Juan del Encina, Gil Vicente, etc., que habían escrito antes de este tiempo no llegaron a representar sus obras con frecuencia en las tablas populares. Y no llegaron a las tablas porque España, hasta entonces, no tuvo un teatro público en el sentido de la palabra, ni los actores profesionales, ni la tradición necesaria. Estos fenómenos fueron prestados—directa o indirectamente—por los comediantes italianos.

En España, el primero que heredó esta tradición tanto como esta "know how" de producciones dramáticas fue Lope de Rueda. El autor sevillano, igual como sus modelos italianos, se empeñó en captar e instilar en el público la

excitación y la emoción de una representación dramática. Para llevar al cabo su propósito, Rueda pidió prestada de la *commedia dell'arte* una esencia de dramatismo que en resumen era: (1) un modelo de profesionalismo en el establecimiento de una compañía; (2) guías legales en la forma de contratos; (3) ímpetu en la construcción de teatros;

(4) introducción de mujeres en las tablas; y finalmente (5) el establecimiento de interpretación individual o la maestría de representar un papel.

Esta es la herencia que fue dada por los italianos y su significación como fuente en el desarrollo del teatro español y—específicamente en la dramaturgia de Lope de Rueda.

*Miami University, Ohio*

<sup>1</sup> E. Cotarelo y Mori, *Obras de Lope de Rueda* (Madrid, 1908), I, pp. xliii-cl.

<sup>2</sup> J. Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (Sevilla, 1898), p. 47.

<sup>3</sup> New York, 1963, p. 28.

<sup>4</sup> Rennert, p. 147. También, Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español* (Madrid, 1901), p. 145.

<sup>5</sup> Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, 1969), p. 308.

<sup>6</sup> "Of the presumably immense repertory of Ganassa's speeches, lazzi, dialogues, and the such, there is only one extant, *Lamento di Giovanni Ganassa con M. Stefanello Bottarga sue padrone sopra la morte di un pidocchio*"; S. D'Amico, *Storia del teatro italiano* (Milano, 1936), p. 106, trad. por Martin Mayer.

<sup>7</sup> Salamanca, 1973, p. 89.

<sup>8</sup> John Falconieri, "Historia de la *commedia dell'arte* en España," *Revista de Literatura*, XI (1957), 3-37; la cita es de la p. 7.

<sup>9</sup> Falconieri, p. 23.

<sup>10</sup> Falconieri, p. 34.