
DEL BUFÓN A LA MÁSCARA DRAMÁTICA: EL UNIVERSO TEATRAL DE RODRIGO DE REYNOSA

LAURA PUERTO MORO
(Universidad de Salamanca & ENS-LSH Lyon)

Para Abril

SUPERADO EL DEBATE de décadas anteriores sobre la existencia de un drama religioso medieval en Castilla¹, el avance que en los últimos tiempos ha conocido esta parcela historiográfica se encuentra muy distante de la nebulosa que todavía hoy envuelve a la génesis y consolidación del género en su vertiente profana –la única que hilvana, en definitiva, con la concepción moderna de la actividad teatral–². A falta de testimonios peninsulares anteriores al Cuatrocientos, la crítica especializada ha buscado en los experimentos dramáticos que se suceden desde entonces los antecedentes de un teatro renacentista de evidente madurez.

1. Sobre el tema, añádanse al estado de la cuestión recogido en Eva Castro Caridad, *Teatro medieval. El drama litúrgico*, Barcelona: Crítica, 1997, las últimas y valiosísimas aportaciones de Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Madrid: Gredos, 2005.

2. A diferencia de lo que ocurre con el teatro religioso, carecemos, de hecho, de trabajos monográficos que nos permitan profundizar en la correcta aprehensión y síntesis de la variedad de manifestaciones espectaculares y literarias confluyentes en nuestro primer teatro profano. Entre tanto, pueden ser buen punto de partida obras de conjunto como la reciente *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, bajo la dirección de Javier Huerta Calvo, Madrid: Gredos, 2003, con artículos de diversos especialistas.

Trazar las diferentes líneas que confluyen en él es, sin embargo, en gran medida «tarea que aún tiene pendiente la investigación literaria», en recientes palabras de un conocedor de la materia como Miguel A. Pérez Priego³. Un campo de estudio en el que el nombre de Rodrigo de Reynosa parece ocupar un lugar tan propio como tradicionalmente olvidado –a su ausencia en las historias del teatro español publicadas en los últimos tiempos me remito⁴–, si es que atendemos a la autorizada opinión de Gillet al respecto: «The poet [...] has been entirely overlooked by the historians of the spanish drama [...]. It is evident that Rodrigo de Reynosa [...] must also be considered among the early Spanish dramatist»⁵.

Bien es verdad que al valor dramático de ciertos pasajes de las *Coplas de las comadres* (RM 465 y RM 466⁶) aludía ya el primer editor moderno del poeta, José M^a. Cossío, mientras que Frida Weber de Kurlat llegaba a calificar sus piezas de negro como «esbozos de farsa» u «obras de aprendizaje teatral». José M^a. Cabrales, por su parte, no dudó en cifrar en la preparación del camino del entremés la aportación más relevante de Reynosa a las letras castellanas, una circunstancia deducida tanto de ciertas situaciones dibujadas en *Las comadres* como de la puesta en pie para nuestras letras de los tipos del negro o el rufián a través de su obra⁷.

Más allá de rápidas valoraciones de carácter más o menos impresionista, se adentraba por primera vez en el camino abierto por Gillet un artículo de 1985 de Elena Santos Deulefeu en el que tomaba como punto de partida la necesidad de rehabilitar cierto tipo de poesía cancioneril dialogada en la andadura del primer teatro castellano –fructífera hipótesis de trabajo sólo en los últimos tiempos seriamente transitada por la

3. Miguel Ángel Pérez Priego, *Teatro Renacentista*, Madrid: Clásicos Libertarias, 2005, pág. 11.

4. Omito una larga nota bibliográfica remitiéndome a la breve reseña historiográfica recogida en la última de ellas, la citada *Historia del teatro español* dirigida por J. Huerta Calvo, págs. 13-16.

5. Joseph E. Gillet, «*Coplas de unos tres pastores* attributed to Rodrigo de Reynosa», *Philological Quarterly*, 21, I (1942), págs. 24 y 27.

6. Las siglas RM remiten a Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI)*. Edición corregida y actualizada por Arthur L. F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.

7. Cf. José M^a. Cossío, ed., *Rodrigo de Reimosa*, Santander: Librería Moderna, 1950, pág. LVII; Frida Weber de Kurlat, «Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI», *Romance Philology*, 17 (1963), págs. 380-91 (383-384); y José M^a. Cabrales Arteaga, *La poesía de Rodrigo de Reimosa*, Santander: Institución Cultural de Cantabria & Diputación Provincial de Santander, 1980, págs. 273 y 281-282.

crítica especializada⁸-. Santos Deulefeu, tras llamar la atención sobre la dramaticidad de monólogos como el de las *Coplas del buevo* (RM 474) o sobre la abundancia del «diálogo burlesco» en la producción reynosiana –antecedente inmediato del «género mínimo» dentro del «género cómico menor»: la letrilla satírica⁹–, insistía particularmente en la teatralidad de las *Coplas de las comadres*, en función de su extensión, alternancia de interlocutores, acotaciones implícitas y explícitas, contrastes espaciales y villancico final cantado. En esta dirección profundicé recientemente, apuntando hacia la celebración festiva del «Jueves de comadres» como praxis vertebradora de la heterogeneidad de la obra, además de componente ritual inexcusable en todo teatro primitivo¹⁰.

No me interesa ahora, por tanto, volver sobre el estudio concreto de *Las comadres*, sino llevar a cabo, en primer lugar, una aprehensión genérica del mundo entremesil desplegado en la producción de Rodrigo de Reynosa a través de sus personajes más característicos, hablas propias y motivos argumentales, en cuanto cala ineludible a la hora de adentrarnos en la historia de los orígenes de nuestro teatro lúdico, para, en un segundo momento, revisar los principales moldes formales que estructuran ese particular universo cómico, a saber, villancico dialogado y monólogo dramático.

Sería ingenuo achacar a la casualidad, creo, el que sea precisamente la producción reynosiana la primera en reunir el grueso de figuras inmortalizadas por los pasos ruedescos, es decir, pastores, negros y rufianes, un

8. El artículo de Santos Deulefeu al que me refiero es «Un ejemplo de interpenetración de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía 'dramática o activa' de Rodrigo de Reinoso», *Criticón*, 30 (1985), págs. 255-276; a él aludía José M^a. Díez Borque en «Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación», recogido en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca: Olañeta, 1996. Dentro de esta vía de análisis, véanse, igualmente, entre otros, los trabajos de Josep Lluís Sirera, «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, editado por Rafael Beltrán, José Luis Canet & Josep Lluís Sirera, Valencia: Universidad, 1992, págs. 351-363; y Ana Rodado, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, editado por Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal, Ciudad Real: Almagro & Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44. Imprescindible ahora, además, dentro de la misma línea de trabajo, el trabajo de Álvaro Bustos Táuler recogido en este volumen.

9. Así era valorado este tipo de composición por Robert Jammes, «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid: CSIC, 1983, págs. 91-118.

10. Véase Laura Puerto Moro, «Las comadres, de Rodrigo de Reynosa –o de Linde–, tradición y recreación del tipo teatral carnavalesco», en *Praestans Labore Victor*, volumen coordinado y editado por Javier San José Lera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005, págs. 33-50.

conjunto que completa el poeta con la no menos entremesil figura del ventero y con la tosca y deslenguada comadre, tan próxima a las *alcouweiteiras* gilvicentinas¹¹. Nos situamos, pues, ante el mismo elenco de personajes «bajos» y grotescamente estilizados que sustentarán los primeros «teatros nacionales» –desde Vicente hasta Ruzante o Rozzi, pasando, por supuesto, por las farsas francesas¹²–, y sobre el que, andado el tiempo, habrán de quedar atrincherados los géneros menores de nuestra dramaturgia áurea¹³.

Suplantando cualquier clase de complicación argumental, el resorte básico de la puesta en escena de estos personajes es, básicamente, el mismo: la «befa del villano», garante seguro de la abierta carcajada perseguida sobre cualquier fin en tal clase de obras. Desde esas coordenadas, el papel bufonesco que implícitamente Picchio otorgase al pastor de esas primitivas representaciones es, sin duda, aplicable a la totalidad de tipos cómicos enumerados en el párrafo anterior:

come in vari altri paesi d'Europe, anche nella Penisula ibererica, tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento, si afferma quello speciale genere di teatro che usa le parlate rustiche [...]. È il vecchio motivo della 'befa del villano' [la cursiva es mía]¹⁴.

11. Para un análisis detenido de cada una de estas figuras en la obra de Reynosa me remito a los capítulos correspondientes de mi tesis doctoral, *Estudio y edición crítica de la obra completa de Rodrigo de Reynosa*, bajo la dirección de Pedro M. Cátedra, que espero defender próximamente. Como valiosa síntesis de los personajes ruedescos puede consultarse José Luis Canet, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirigida por Javier Huerta Calvo, págs. 431-473.

12. Compárese, en efecto, la sarta de figuras enumeradas sólo con los tipos cómicos más característicos de la producción gilvicentina a través del clásico estudio de P. Teyssier, *La langue de Gil Vicente*, París: Klincksieck, 1959, o con los protagonistas de las farsas analizadas en la imprescindible monografía de Bernadette Rey-Flaud, *La farce ou la machine a rire. Théorie d'un genre dramatique, 1450-1550*, Genève: Librairie Droz, 1984. Obviamente, al hablar de un teatro profano primitivo en lengua vernácula estoy dejando a un lado toda la tradición de comedia humanística universitaria, tan divergente de la que aquí nos ocupa como imprescindible a la hora de trazar un mapa completo de las diversas líneas convergentes en el teatro profano renacentista.

13. Por lo que se refiere a la genuina categoría baja de los personajes del «entremés», véase sólo la caracterización que Caramuel hace del género en función de sus «rústicos protagonistas» y ridículos argumentos (Primus Calamus, *Preceptiva, apud* Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Madrid: Oro Viejo, 1995, pág. 25). Sobre el género entremesil, consúltese, además del citado trabajo recopilatorio de J. Huerta Calvo, Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid: Gredos, 1971; el estudio de M^a. José Martínez López, *El entremés, radiografía de un género*, Toulouse-Le Mirail: Presses Universitaires, 1997.

14. *Ricerca sul teatro portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, pág. 87.

Una mofa y burla que se ejercita, en primer lugar, a través de la ridiculización de las vulgares hablas de las *dramatis personae*. El expresionismo lingüístico resulta, en efecto, resorte jocoso tan consustancial a este temprano teatro como esencialmente reducido en su evolución historiográfica al entremés y piezas afines. De nuevo, el grado de despliegue dialectal desarrollado por Encina, Lucas Fernández o por el mismo Rodrigo de Reynosa sólo es comparable al de los «padres» de los teatros portugués o italiano¹⁵.

Más allá de que el contraste idiomático resulte instrumento básico en la diferenciación tipológica desde los orígenes del drama mismo –y recurso imprescindible, por tanto, en el esquematismo de las piezas breves–, las altísimas cotas de experimentación jergal ahora alcanzadas parecen ir, sin embargo, mucho más allá de una mera función caracteriológica para vincularse con el problema de la recepción y público primigenio de esos tempranos dramaturgos. Siguiendo a Picchio, el antecedente inmediato de este expresionismo habría de buscarse en un gusto juglaresco por el pastiche verbal remozado por la especial sensibilidad lingüística vivida a finales del s. xv y principios del s. xvi en refinados ambientes universitarios y palacios, durante la consolidación de los estados modernos¹⁶.

Es, ciertamente, frente al pulido y correcto castellano del auditorio del Palacio ducal de Alba de Tormes donde la tosca habla de los pastores encinianos adquiere toda su dimensión cómica, una «nota discordante» idéntica a la aportada por la presencia del negro entre los versos de un *Cancionero Geral*¹⁷, y fácilmente transferible, en definitiva, a la que provocarían las –no menos disonantes por menos estudiadas– hablas «de comadre» o «de

15. Sobre el expresionismo lingüístico en Gil Vicente y en las farsas francesas, véase la bibliografía citada en la nota 12; por lo que a su presencia en la comedia del *commedia dell'arte* italiana se refiere, obviando la inabarcable bibliografía dedicada al tema, señalo la recogida en el artículo de Giuseppe Mazzocchi, «La *commedia dell'arte* y su presencia en España», en *Historia del teatro español*, dirigido por J. Huerta Calvo, págs. 549-579 (575-579). En este punto, creo que resultaría sumamente interesante la aplicación del análisis comparatista propuesto por Stegagno Picchio (*Ricerca sul teatro portoghese*) entre el «sayagués» o «pavano» al dialecto rufianesco, de «negros» o de «comadres» desplegado en los escenarios de los distintos países europeos a finales del s. xv y principios del s. xvi.

16. Sin olvidar, por supuesto, otros antecedentes más lejanos, como la contraposición «romance vs. latín» del drama litúrgico o el plurilingüismo de ciertas piezas universitarias medievales, cf. L. Stegagno Picchio, *Ricerca sul teatro portoghese*, pág. 87.

17. Parafraseo a F. Weber de Kurlat («Sobre el negro como tipo cómico», pág. 385, nota 15) con esta comparación.

germanía»¹⁸. Que cuando el teatro se popularice y alcance al gran público «sayagués» o «guineo» queden reducidos a unas mínimas fórmulas estereotipadas vendría a confirmar el grado de contraste de atmósferas buscado en ese periodo inicial¹⁹.

De manera análoga a su histriónica caracterización lingüística, los zafios y disparatados aspectos de estos personajes –así, por ejemplo, las greñas y sayo jironado del pastor– se opondrían ahora más que nunca a las nuevas y pujantes modas cortesanas de finales del s. xv²⁰. Como su disoluto comportamiento, rijosidad o excesos en el comer y el beber marcaban el contrapunto cómico a la etiqueta recogida en *El Cortesano* y «manuales» al uso.

En definitiva, una suma de atributos –incompetencia idiomática, ridículo atavío y conducta inapropiada– que apuntan incuestionablemente hacia un mismo y único arquetipo bufonesco como modelo subyacente. Sólo dentro de los parámetros de ese arquetipo es posible la hilarante subversión de los valores sociales imperantes y escenificación de un auténtico «mundo al revés», en el que se es posible que una negra, unas prostitutas o unos pastores reynosianos se vanaglorien irrisoriamente de su linaje, o bien se cante sin ambigüedad alguna al adulterio femenino²¹.

Me parece, pues, necesario insistir en el trecho que conduce desde la figura del *bufón* o «loco de Corte» hasta la *máscara teatral* como tramo

18. La desatención a esta «habla de comadres» se encuentra en directa correlación con la tradicional laguna historiográfica que ha pesado sobre el tipo cómico, una laguna que he pretendido subsanar a través del mencionado trabajo «*Las comadres*, de Rodrigo de Reynosa». Caso diferente es el de la germanía, al que se vienen dedicando sucesivos vocabularios y estudios, si bien tradicionalmente bajo una perspectiva realista que perdía de vista el carácter artificioso en la recreación literaria, pone fin a esa orientación el trabajo de Fco. Márquez Villanueva, «Nueva ojeada a la poesía germanesca», *Calíope. Journal of the society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 7.1 (2001), págs. 5-21.

19. Cf., al respecto, John Lihani, «Some Notes on Sayagués», *Hispania*, 2 (1958), págs. 165-169. Por lo que se refiere al caso del «guineo», baste confrontar la extraordinaria elaboración del habla de los negros reynosianos (RM 469[1], 469[2]) con la simplificada «receta» recogida por Quevedo, reproducida en F. Weber de Kurlat, «El tipo de negro en el teatro de Lope de Vega», pág. 342, n. 13.

20. Sobre la particular disparidad que la vestimenta rústica representaba en la Corte española de los albores de la Edad Moderna llama la atención especialmente Charlotte Stern, «Sayago and sayagués in Spanish History and Literature», *Hispanic Review*, 29 (1961), pág. 217-237; por su parte, Stegagno Picchio (*Ricerca sul teatro*, págs. 72-73) destaca la acumulación de elementos disparatados en la vestimenta pastoril en cuanto no menos alejada del documento socio-histórico que el sayagués poético.

21. Obviamente, he aludido, sucesivamente, a las *Coplas a unos negros y negras* (RM 467), *La Chinagala* (RM 240 [5]; 467 [2], 474 [5]; 903 [5]; 1045 [2]), *Biva la gala* (RM 469 [3]) y las mencionadas *Coplas de las comadres* (RM 465, 466).

inexcusable en la senda hacia un primer teatro lúdico romance; una transformación tan clara en el caso del Arlequín de la *Commedia dell'arte* desde su vestimenta misma como evidente en rufianes, negros o rústicos bajo una mínima aprehensión teórica de los tipos²². Si a esa abstracción teórica unimos la circunstancia real y conocida de que tanto necios e ingenuos «paletos» como hombres de color figuraron efectivamente entre la nómina de «sabandijas» y «hombres de placer» de cortes renacentistas y barrocas, creo, además, que es camino de una sola Jornada teatral: la que transita el bufón que ha dejado de serlo para representarse a sí mismo²³.

Considerando, en la misma línea, la inseparabilidad de la figura bufonesca con respecto al marco palaciego, en cuanto es éste el que la define por oposición, creo que el que fuese precisamente ese medio el motor directo de los dramaturgos más activos de la «primera generación» se carga, además, de nuevos significados: más allá de cualquier e innegable motivación económica o social de esta circunstancia, la condición de rimadores, actores y autores a un tiempo de los Encinas, Ruzantes, Vicentes —o del propio Rodrigo de Reynosa— es decir, su condición de auténticos «entretenedores de Palacio», parecería acercarnos, en último caso, antes a una función de «bufones profesionales» que a la de «sesudos intelectuales» con la que en ocasiones se les ha asimilado.

Si, más allá de protagonistas, motivos y dialectos, indagamos en el tipo de estructura formal preferido por Reynosa para verter ese particular universo cómico, habré de insistir, en un segundo momento de esta exposición, en la importancia de cierta clase de villancico dialogado de renovada vitalidad desde la segunda mitad del s. xv; una circunstancia que nos lleva, salvando las diferencias, a un nada desdeñable paralelismo con el

22. Para el personaje de Arlequín como proyección directa de la figura del bufón, véase, simplemente, J. Huerta Calvo, «Arlequín español (entremés y 'commedia dell'arte)», en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Madrid: Oro Viejo, 1995. Por lo que se refiere a la asimilación entre el personaje escénico del rústico y la figura del «bufón» o «loco festivo», puede consultarse A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Barcelona: Oro viejo, 1995.

23. Sobre la categoría del «rústico simple en Palacio» destaca Fernando Bouza de manera especial el caso de Catalina de Viso, la «Inocente del Sol», cf. Fernando Bouza & J. L. Beltrán, *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros*, Barcelona: DeBolsillo, 2005, pág. 76. Por lo que se refiere a la inclusión de personas de color entre los bufones palaciegos, véase José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: Gente de Placer que tuvieron los Austrias*, México: La Casa de España en México, 1939.

papel jugado por la canción vulgar interpolada dentro de la liturgia en el alumbramiento del teatro religioso²⁴.

La música resulta parte consustancial –en primer lugar– a los versos pastoriles de nuestro autor, dato incuestionable a partir de las diversas indicaciones sobre el «tono» al que han de interpretarse, pero fácilmente deducible, igualmente, en función de las continuas alusiones a los instrumentos, cantos y bailes puestos en boca de pastores²⁵. Es fácil, de hecho, situar la obra reynosiana en sayagués dentro de la órbita de villancicos de dialogados cultivados por Juan del Encina; unos villancicos, por lo demás, evidentemente cargados de dramaticidad y que la crítica enciniana más reciente no ha dudado en calificar como «ensayos previos o simultáneos al desarrollo de su escritura teatral»²⁶. Era éste camino magníficamente transitado por Álvaro Bustos Táuler, durante la celebración del Congreso que da origen al presente artículo²⁷.

De las numerosas composiciones pastoriles recogidas en el *Cancionero de Palacio* no dudaba ya en afirmar Isabel Pope, en un artículo tan antiguo como imprescindible sobre el villancico polifónico, que se trataba de «verdaderas [...] escenas dramáticas», reflejo en diferido, en último caso, del carácter responsorial del villancico primigenio y de su «ejecución alternativa entre solista y coro» –más acompañamiento de baile–²⁸. Una hipótesis que no

24. Según insistía la reciente monografía de Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro*, véase la referencia bibliográfica dada en la nota 1.

25. Especialmente abundantes son las referencias musicales en las coplas de *Mal encaramillo, millo* (RM 837 [5], RM 827 [5], RM 885 [7]), interpretadas «al tono del baile del villano», según se indica en la rúbrica. Aunque sin indicación del tono explícito, tampoco nos cabe la menor duda acerca de la interpretación musical de las «Coplas pastoriles para cantar...» (RM 270.5 [2] y RM 470 [1], *rúbrica*). Al son de «una amiga tengo hermano» han de cantarse las *Coplas de Por tu amor* (RM 470 [1]), tono que, significativamente, coincide con el primer verso de un villancico pastoril de Encina recogido en el *Cancionero de Palacio*, véase Dutton [ID. 3610], Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV & Universidad de Salamanca, 1991, II, pág. 536.

26. Son palabras de Alberto del Río, ed., Juan del Encina, *Teatro*, pág. XLIV. Pueden leerse esos villancicos pastoriles en Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Juan del Encina, *Obra completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996, págs. 699-765.

27. Me remito a la nota 8 del presente trabajo.

28. Cf. Isabel Pope, «El villancico polifónico», en *Texto y música del Cancionero de Upsala*, introducción y notas de Rafael Mitjana, transcripción de Jesús Bal y Gay, México, D.F.: Colegio de México, 1944, págs. 15-43 (38). Aparte del clásico trabajo de Pope –con una esclarecedora orientación musicológica– destaco, desde las laderas de los estudios literarios, el capítulo dedicado al género por Pierre Le Gentil en su clásico *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes: Plihon, 1949 y 1953, 2 vols. (reimpresión en Genève

deja de ser sumamente sugerente si tenemos a la vista que es en el responso antifonal donde –casi por imperativo lógico– se sitúa, igualmente, el núcleo primero del teatro litúrgico²⁹.

Independientemente de que llevemos esta conjetura hasta sus últimas consecuencias, parece evidente que el primitivo tipo teatral del rústico se desgaja de piezas cantadas, religiosas o no. Centrándonos, por lo que ahora nos interesa, en las segundas, y retrotrayéndonos aún un paso más con respecto a los villancicos encinianos, es ya lugar común entre la crítica dramática la alusión al género «cancioneril» –tomo el adjetivo en *strictu sensu*– de la serranilla-pastorela como cala a la hora de rastrear los antecedentes de la figura escénica del pastor³⁰.

Partiendo de tales supuestos, probablemente habría que considerar la «pequeña opereta» que constituye el «*Diálogo para cantar*» fecho por Lucas Fernández, sobre «¿quién te hizo, Juan pastor?», más que como «obra excepcional dentro del panorama teatral del Renacimiento español» –en palabras de Álvaro Torrente–, en cuanto preciosa muestra del proceso de trasvase desde la música al drama del mundo aldeano³¹; dentro de un modo de interpretación no muy alejado, a mi parecer, del de aquellos poemas que todavía Pinziano decía haber visto «alguna vez debaxo del *activo* en las representaciones adonde canta y tañe uno y otro responde»³².

De no ser así, también habría que calificar de «excepcional» en el mismo sentido la composición musical que «estrena» el tipo del negro para

& París: Slatkine, 1981), II, págs. 244-262; la monografía de Antonio Sánchez Romeralo sobre el villancico tradicional: *El villancico*, Madrid: Gredos, 1969; y, recientemente, –y bajo un enfoque romanista centrado, en general en las formas con estribillo–, los trabajos de Vicente Beltrán, «De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *RFE*, 64 (1984), págs. 239-266; y «Las formas con estribillo en la lírica oral del Medioevo», *Anuario Musical* del CSIC, 57 (2002), págs. 39-57.

29. Remito, de nuevo, al trabajo de P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro*.

30. Al género de la pastorela se refería específicamente S. Picchio (*Richerche sul teatro portoghese*, pág. 87) a la hora de buscar en el gusto juglaresco por el pastiche idiomático un claro precursor del expresionismo lingüístico del primer teatro europeo, según recogíamos anteriormente.

31. Las palabras de Álvaro Torrente en «La música en el teatro medieval y renacentista», en *Historia del teatro español*, I, dirigido por Javier Huerta Calvo, págs. 280-281.

32. Cf. Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596), I, pág. 283 en la edición Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Marsara, 1953, pág. 283 (la cursiva es mía). En este sentido, José M^a. Díez Borque («Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación») insistía en que «dentro y fuera del templo, vinculadas o no a la fiesta litúrgica y civil, había multitud de posibilidades de dramatización en recitado y canto en una gran variedad de subgéneros poéticos» (pág. 92).

la literatura española: las *Coplas a los negros y negras...* (469 [1]); obra que, bajo la indicación de su ejecución al son de «la niña quando bailéis», queda estructurada en estribillo doble y dialogado más once mudanzas en las que alternan, estróficamente, los improperios de Comba y Jorge, introducidos siempre por las marcas didascálicas «responde ella» o «responde él»³³.

Aunque sin indicación explícita del tono al que han de ser interpretadas, el modelo zejelesco de las *Coplas de un ventero y un escudero* (RM 467[4]) estaría denunciando, igualmente, la ejecución musical del jocoso intercambio de pullas que pone en pie la entremesil figura del ventero estafador que da «gato por liebre» (v. 119). Nos presentan las coplas un total de veinte estrofas de mudanza en las que bajo las presentaciones de «el ventero» o «el escudero» van tomando la voz uno y otro; más un estribillo dialogado que concentra toda la potencialidad dramática de los versos: -«Acójeme acá esta noche, | Gil Martínez, el ventero’. | ‘Míafé, digo’s que no quiero’».

Ninguna duda cabe, finalmente, sobre el desarrollo melódico que acompañaría a las —especialmente cargadas de teatralidad— *Coplas de la parida* (RM 475) a partir de la rúbrica que las antecede en el testimonio conservado: «Íbanse de cantar al tono de rezemos *beatus vir et caetera*». Hasta tres interlocutores, bajo los presentadores de «comadre», «marido» o «parida», van estróficamente alternándose en un fluido diálogo de 150 versos en los que la acción dramática, contraposición de escenas y espacios, así como saturación con toda clase de acotaciones implícitas, nos obligarían a hablar de una verdadera pequeña «obra de teatro» —en sentido estricto— de no ser, de nuevo, por su forma zejelesca y probada ejecución cantada; sin perder de vista el lastre ritual propio de ese teatro primitivo —el ligado a la celebración festiva del parto, en este caso—³⁴.

Para pasar de una composición como las *Coplas de la parida* a la breve «pieza teatral» sólo era necesario, finalmente, la supresión del acompañamiento musical y sustitución de la estructura zejelesca por un esquema métrico propiamente dramático. Así ocurre en los 140 versos de *Catalina Torres-Altas*, perfectamente encuadrados genéricamente ya desde el

33. Podemos hablar, de hecho, de una estructura zejelesca semejante a la expuesta en la nota anterior sobre el *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández, en ningún caso, por supuesto, de villancico o zéjel en sentido propio, comenzando por el llamativo dato de que se trata de versos de arte mayor, probablemente con un sentido paródico.

34. Para un análisis pormenorizado de las *Coplas* desde un punto de visto dramático, véase Laura Puerto Moro, *Estudio y edición crítica de la obra completa de Rodrigo de Reynosa* (tesis doctoral).

tecnicismo de «razonamiento» que los precede —«Comiença un *razonamiento* por coplas en que se contrahaze la germanía (la cursiva es mía)»³⁵— y con una distribución en coplas reales o dobles quintillas profusamente cultivada en el teatro del s. xvi³⁶. Se trata de un diálogo en catorce estrofas —bajo las introducciones didascálicas de «él» o «ella»—, en el que queda desplegado una pormenorizada y caricaturesca descripción del mundo germanesco en su vestimenta, costumbres, jerarquización y habla específica. Frente a la acción y movimiento escénico que veíamos en las *Coplas de la parida*, apreciamos ahora un mayor estatismo, pero no menor teatralidad: las palabras, actitudes y bravuconadas de Cortaviento aseguran ampliamente el componente dramático de los versos. No en vano calificaba Asensio el tipo del rufián fanfarrón como «doblemente teatral» e «igualmente apto para alardear de recursos verbales que para desplegar una variada gesticulación en movimiento alternativo que crecía hasta la cima de la furia para menguar luego en el reflujo de la cobardía»³⁷.

Un flujo y reflujo perfectamente representado por nuestro protagonista, a quien escuchamos, primeramente, con todo tipo de juramentos y maldiciones, la promesa de vengar a la prostituta Catalina, con la que se atreve incluso a planificar el robo de la mancebía; para terminar, sin embargo, con una cobarde escapada a la hora de pagar la cena compartida con la ramera en huída final típicamente entremesil.

Que la conversación entre la Torres-Altas y Cortaviento se desarrolle durante el transcurso de una cena —según recogen los vv. 111-112: «Señor,

35. Dentro de la vacilante nomenclatura teatral de finales del s. xv y principios del s. xvi, convive el término «razonamiento» al lado de los de «coloquio», «diálogo», «égloga», incluso «coplas» en la designación de obras netamente dramáticas. Puede profundizarse en la inestabilidad de la nomenclatura dramática del momento en el citado artículo de José M^a. Díez Borque, «Teatralidad y denominación genérica»; igualmente, reflexionaba Miguel M. García-Bermejo sobre la complejidad del entrecruzamiento y realidades teatrales en la época en *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, págs. 28-37.

36. La diferencia estrófica y decantación del *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* por la copla real frente a la copla mixta (redondilla más quintilla) del *Diálogo entre el Amor y un Viejo* de Cota, era, de hecho, la primera diferencia que Miguel Ángel Pérez Priego observaba al insistir sobre la mayor dramaticidad de la obra anónima, recordando la frecuencia de las «dobles quintillas» dentro del teatro renacentista, véase su artículo «*La Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la mujer hermosa*», en *Cinco Siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, editado por Rafael Beltrán & José Luis Canet, Valencia: Universitat de València, 1997, págs. 189-196.

37. *Itinerario del entremés*, pág. 52.

paga tú [...] | el roço de nuestro nis³⁸— no es, por otra parte, hecho superfluo. Muy por el contrario, se convierte en trasvase directo del tiempo reservado para el espectáculo teatral y parateatral dentro de Palacio, un contexto que conecta, en última instancia, con el culinario significado primigenio del término «entremés»³⁹.

Probablemente con esa circunstancia de la cena hay que ligar la interpretación de las analizadas *Coplas de la parida*, así parece desprenderse de su especular proyección dentro de los versos: «guisadnos bien de cenar» (v. 33); y en este momento se inscribiría, sin ninguna duda, la «representación» de las *Coplas de las comadres*, tal y como explicita el asomo final de la voz del autor: «Yo leí dentro en Baena | ‘y abezeme her borrones, | y a comer alcaparrones | muchas vezes sobre *cena*’» (vv. 1541-1544 [la cursiva es mía])⁴⁰.

Según señalaba al comienzo del presente artículo, no me adentraré ahora en el análisis pormenorizado de la carga dramática de estas últimas *Coplas*. Sí me interesa recordar, sin embargo, como foco de irradiación teatral no menos importante que el del villancico dialogado, la vinculación de la parte inicial de *Las comadres* (vv. 1-1068) con cierto tipo de monólogo juglaresco sustentado sobre el bufo remedo de personajes de rentable vis cómica, así el charlatán embaucador o el rufián fanfarrón de los *dits* franceses⁴¹; pero también la quejumbrosa y deslenguada vecina que «pasa revista» a sus conciudadanas en esos vv. 1-1068, o la que escandalosamente es capaz de

38. Es decir, «comida» (cf. Juan Hidalgo, *Vocabulario*, en *Poesías germanescas*, ed. de John M. Hill, Bloomington: Indiana University, 1949, pág. 121 [s.v. *roçar*]) «de esta noche», si tenemos en cuenta que «nis» equivaldría a «noche», de acuerdo con Inés Chamorro quien lo relaciona con el lat. *nox*, *noctis* (en catalán *nit*), advirtiendo, no obstante, que es término germanesco sólo localizado en Reynosa (véase *Tesoro de Villanos. Diccionario de Germanía*, Barcelona: Herder, 2002 [s.v. *nis*]).

39. Cf. John Varey, «Del entrames al entremés», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas del Festival d'Elx*, ed. L. Quirante, Elche: Institución Juan Gil Albert & Diputación de Alicante & Ayuntamiento de Elche, 1992, págs. 65-79 (68-69).

40. Cf. con los vv. 22-25 del *Dezir que fizo Juan Alonso de Baena* (ca. 1430): «Yo leí dentro en Baena | do aprendí fazer borrones, | y comer alcaparrones | muchas vezes sobre çena», en *Dezir que fizo Juan Alfonso de Baena*, ed. Nancy F. Marino, Valencia: Albatros, 1978; B. Dutton ID 0285 (*Cancionero de San Román* [M H1]). Me remito, por lo demás, al análisis de estas *Coplas* en Laura Puerto Moro, «*Las Comadres* de Rodrigo de Reynosa —o de Linde—», art. citado.

41. De papel discutido en la historiografía teatral, el género es conocido ya desde el s. XIII —en el que se data el famoso *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf— y —tras una cierta laguna testimonial— ampliamente documentado en la segunda mitad del s. XV. Puede consultarse sobre el tema, en primer lugar, la obra pionera de Edmond Faral, *Les Jongleurs en France au Moyen*, Paris: Champion, 1969 (1ª. ed. de 1909), págs. 236-237; y, más recientemente, Jean-Claude Aubailly, *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, Paris: Champion, 1984.

alertar a todas sus comadres en el vivaz monólogo de las *Coplas del huevo* (RM 474). Sin perder de vista, por supuesto, que en este segundo caso Reynosa está refundiendo los conocidos pasajes del Arcipreste de Talavera sobre el huevo y la gallina, no sólo temáticamente, sino en su característica técnica discursiva –y no deja de venirme a la mente la posibilidad de que Martínez de Toledo esté usufructuando, a su vez, monólogos juglarescos–.

Que *Las coplas de las comadres* constituyen una preciosa muestra del «salto del monólogo juglaresco al diálogo, [de] la conversión del juglar narrador y gesticulante en personaje dramático», buscado por Asensio en su *Itinerario del entremés*⁴² es, por lo demás, dato que destacué en su momento, raro y precioso eslabón perdido dentro de la historiografía del teatro castellano⁴³.

De aquel análisis tanto como de lo expuesto en estas páginas habría que deducir, por tanto, como un fructífero camino para la historiografía teatral el que supone la revisión desde la perspectiva dramática de ciertas composiciones recogidas en pliegos góticos y Cancioneros bajo la nomenclatura de «coplas» y marbetes similares⁴⁴. El trayecto, tan atractivo como sinuoso, encierra, obviamente, el peligro de extender indefinidamente límites genéricos, dado el componente teatral inherente a la transmisión oral de la literatura en la Edad Media. Dilucidar la carga dramática de determinados poemas dialogados puede llevarnos a arenas sumamente movedizas, sólo sorteables, creo, desde un principio metodológico atento a la especificidad del texto teatral, es decir, a su idiosincrática combinación de «diálogo» más «didascalias» que lo actualizan escénicamente⁴⁵. Éstas, junto con la valoración de tradiciones métricas, interrelaciones de diálogos y acción, contraposiciones espaciales o atención a las condiciones extra-textuales de representación, son las directrices que he intentado seguir a la hora de analizar los moldes sobre los que Reynosa vierte formalmente todo un elenco de figuras bufonescas erigido en auténtico protagonista del teatro lúdico más primitivo.

42. *Itinerario del entremés*, pág. 37.

43. Véase Laura Puerto Moro, «*Las comadres*, de Rodrigo de Reynosa».

44. Sobre insistir, en este sentido, en la frecuente adaptación al modelo cancioneril al que llevó la ausencia en la época de unas convenciones teatrales prefijadas, ello desde la disposición textual hasta la nomenclatura de las obras, no siendo extraño encontrar bajo la denominación de «coplas», auténticas piezas dramáticas.

45. Sustentándome sobre el trabajo de A. Hermengildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del s. XVI*, Lleida: Universitat de Lleida, 2001, sigo en la distinción y terminología a Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París: Berlin, 1996.

