

***La profesionalidad del actor:
fiestas palaciegas y fiestas públicas***

MARIA GRAZIA PROFETI
Università degli Studi di Firenze

XVII JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO. ALMAGRO, 1994

I. CEREMONIA, ESPECTÁCULO, TEATRO

El rótulo mismo de nuestras jornadas de estudio nos propone un problema, objeto de una serie de debates apasionantes, que en años pasados ha vuelto a proponerse con toda su fuerza; y pienso en los encuentros sobre teatro medieval celebrados en Elche¹. En estos días también se han reiterado discusiones e intercambios de perspectivas, sin llegar a un punto fijo de acuerdo. Creo —como en varias circunstancias intenté explicar— que se trata de un problema no siempre correctamente planteado; una adecuada reflexión teórica y terminológica podría fácilmente allanarlo y resolverlo.

Quizás la distinción entre espectáculo y teatro pueda ofrecernos un útil instrumento de trabajo; el ámbito del primer modelo es en efecto mucho más amplio que el del segundo, así que comprendería muchas de las manifestaciones que se producen en los siglos XIV y XV: desfiles, danzas, actuaciones rituales o carnalescas, actos litúrgicos y folklóricos. Pero al mismo tiempo el modelo *espectáculo* entra dentro del teatro (que comprende muchas facetas más), al constituir un aspecto fundamental de la representación, de lo que se ha llamado *texto espectáculo*².

Propongo además una forma de *escamotage* de temas tan complicados al ceñirnos, de acuerdo con el argumento de nuestras jornadas, a una forma de espectáculo teatral que llamaré *madura*, o *cerrada*; un espectáculo que se produce en un espacio preparado para este fin, donde actúan unos profesionales, que «representan», ante un público reunido para mirar su actuación y escuchar un texto literario preparado para este fin: un cuadro que identifica, pues, el teatro griego, o el teatro del Siglo de Oro, o el romántico o burgués, o algunos espectáculos de nuestros días.

Ahora bien, al analizar formas espectaculares distintas³, siempre se ha centrado la atención en el texto literario, y en su existencia o ausencia. Recuerdo que Alan Deyermond hace

¹- *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1992.

²- Para la distinción entre texto literario para el teatro y texto espectáculo véase la bibliografía que comenté en «Luogo teatrale e scrittura: il teatro di Juan del Encina», en *Linguistica e letteratura*, VII, 1982, p. 155, notas 2 y 3. Como bibliografías recientes sobre los problemas teóricos del teatro cfr. Cesare Segre, «Contributo alla semiotica del teatro», en *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1884, pp. 3-14; Marco De Marinis, «La semiotica e le sfide della nuova teatologia», en AA.VV. *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Napoli, SEI, 1991, pp. 139-140.

³- Pueden ser formas anteriores o posteriores; no importa; y será por lo tanto oportuno renunciar a un criterio cronológico de evaluación, que presupone que algunas formas prepararan a otras; o mejor dicho: renunciar a una idea de «desarrollo», lo que implica un juicio negativo hacia formas «anteriores», que se convierten en «inferiores».

dos años en Elche nos dio una serie de reglas o normas para distinguir la actividad «teatro» de otras formas de espectáculo; y la presencia del texto literario constituía uno de los factores fundamentales⁴. Como se puede suponer que muchos textos de la Edad Media existieron y se han perdido (y de costumbre se alega esta argumentación), voy a enfocar el problema desde otro punto de vista, intentando así aclararlo si no resolverlo.

El problema de las formas litúrgicas (desde el *Officium pastorum* hasta las Sacras Representaciones) no es que se guarden o no se guarden sus textos; es que para constituir «teatro» les falta un dato importante. En ellas no se pide al espectador que crea que está presenciando el verdadero momento en que las Marías descubren que Cristo ha resucitado (es éste el pacto en que se funda el teatro: sé que lo que veo es falso, pero lo considero verdad, ya que «imita la realidad»: Aristóteles *docet*). Los que participan en la actuación religiosa, en cambio, *recuerdan*, «citan», un momento de la historia sagrada, no lo *representan*; y al recordarlo, el acto toma el aspecto de rito, de ceremonia religiosa (*Haec quotiescumque feceritis, in mei memoriam facietis*: Haced esto en memoria mía).

Lo que se comprenderá mejor con un ejemplo: en Elche los «ensayos» del *Misteri* se pueden definir como espectáculo, o hasta teatro: en efecto, algunos detalles importantes marcan la diferencia: se utiliza una reproducción de la estatua de la Virgen, y se cantan sólo algunos fragmentos, no el texto completo. Pero en el momento mismo en que en la actuación se incorpora la estatua verdadera, y se recupera el texto en su entereza litúrgica, el ensayo teatral se hace ceremonia; y de esto los que asisten tienen plena conciencia. Cuando los feligreses se dirigen hacia la Iglesia de Santa María, saben que no van a «divertirse», sino a «rezar» a la Virgen, a «participar» en la ceremonia de su gloriosa Asunción al cielo.

Muy bien lo ha dicho Hermenegildo al analizar las acotaciones presentes en el *Auto de pasión* de Alonso del Campo:

Los signos teatrales están en el texto, pero su función está ritualizada. Sirven de acompañantes paralitúrgicos al gesto litúrgico teatral y catequístico que se desarrolla en la iglesia. Hay en el texto los rasgos de teatralidad que acompañan a toda ceremonia litúrgica, que es, por principio, teatral. Pero carece de la necesaria dramaticidad para constituir eso que llamamos teatro. De ahí el se que puedan introducir otros poemas complementarios y carentes de teatralidad, tales como los plantos, la sentencia, ciertas narraciones de sucesos ocurridos antes, etc... Todo cabe en el gesto catequístico. Incluso los signos teatrales constitutivos de la glosa paralitúrgica. Pero el *Auto de la Pasión* de Alonso de Campo no llega a constituir esa obra literaria capaz de llenar el vacío casi total en que vive la escena castellana hasta que aparecen los Encina, Fernández, Ávila, Vicente, Torres Naharro y demás dramaturgos de las cortes renacentistas.⁵

⁴.- Notaré que los investigadores parecen a veces preguntarse: ¿Nos queda un texto literario? y no ¿Existió en su tiempo un texto literario? Me doy cuenta de que las dos preguntas pueden superponerse y hasta coincidir; pero desde un punto de vista teórico es imprescindible separarlas.

⁵.- Alfredo Hermenegildo, «Dramaticidad textual y virtualidad teatral: el fin de la Edad Media Castellana», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, cit., p. 112.

Cuando el teórico y el estudioso definen unas «formas maduras o cerradas de teatro» (a través del espacio, de la profesionalidad de los actores, de la conciencia de los espectadores y de la centralidad del texto literario) y traza una línea de separación respecto a otras formas, una de las objeciones recurrentes es: ¿Entonces por qué y cómo «nace» el teatro? ¿Y por qué antes no lo había? Preguntas más dignas de una conversación de sobremesa que de un enfoque científico. Se sabe de sobra que de los varios géneros literarios el más apegado a unas concretas circunstancias históricas es justamente el teatro: el teatro «nace» cuando las circunstancias lo permiten, y no existe hasta que dichas circunstancias se verifican.

2. REMEMBRAR-IMITAR: EL ACTOR Y EL TEXTO LITERARIO EN EL ESPACIO PALACIEGO

Digamos que hasta cuando unos Autos de Navidad se montan dentro de una iglesia, o en una plaza a su lado, utilizando como actores vecinos o clérigos, para enseñar y amonestar a unos feligreses, se produce una ceremonia espectacular pero a la vez ritual; cuando un tal Juan prepara un análogo Auto de Navidad para representarlo en una sala del palacio de los Duques de Alba, redactando un texto (que puede hasta físicamente entregar a su protectora) y actuando junto a unos compañeros para entretener a una corte, se produce un espectáculo teatral. No se trata sólo de un juego terminológico, como a veces se ha dicho: es la actitud de los destinatarios y de los destinadores lo que cambia profundamente, así que influye en el acto que se produce a través de su interacción. Es un fenómeno por otra parte bien conocido en un nivel teórico, y extraña que esto no se haya tenido en cuenta en relación con el teatro español.

Lo que se viene creando en etapas anteriores es un «horizonte de expectativa» a lo Jauss; por ejemplo, la necesidad de diversión palaciega ya se produce entre 1450 y 1471 en la corte de Jaén reunida alrededor del Condestable Miguel Lucas de Iranzo; y da origen a prácticas espectaculares, incluso navideñas⁶. Pero las prácticas para-teatrales palaciegas obedecen a una serie de razones ideológicas, teóricas, literarias muy complejas, que no se pueden reducir únicamente al «recreo» de la corte. Una fina lectura de algunos textos literarios cortesanos ha sido efectuada por Cátedra, que concluye:

Si en el primero de los casos propuestos —la idea del teatro antiguo revitalizada y vista a través de los fastos cortesanos— la monarquía se expresa y configura su corte gracias al y por medio del espectáculo; y si en el segundo —los momos cortesanos— es la representación

⁶.- Como se sabe *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* ha sido estudiada, en relación con la teatralización de la vida de palacio, por Charles Aubrun, «La Chronique de Miguel Lucas de Iranzo: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne», en *Bulletin Hispanique*, XLIV, 1942, pp.40-60; y más recientemente por Lucien Clare, en *La fête et l'écriture, Théâtre de cour, Cour-Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Université de Provence, 1987, pp. 3-32). Igualmente interesantes la *Crónica de don Alvaro de Luna*, la de Juan II (Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1976, pp. 52, 64, etc.); y el *Doctrinal de caballeros*, que Alonso de Cartagena escribió bastante antes de 1487 (Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 144, 146).

teatral lo que permite la vinculación entre lo abstracto de la ideología amorosa y la práctica convivial erótica; el último de los géneros dramáticos que propongo, un monólogo como el sermón de amores, se introduce en la corte con el objeto pedagógico de divertir, sí, por el camino del *contrafactum* a lo profano y del travestismo, pero también con el objeto de dotar a esa corte de un soporte teórico que justifique su juego lúdico amoroso. Ahora, de nuevo, el espectáculo es un intermediario y un instrumento transfigurador.⁷

Veamos pues en qué consiste la novedad del acto que se produce en la Noche Buena de 1492 en la Corte de los Duques de Alba. Es cierto que el lugar sigue siendo poli-funcional; es decir, no existe, dentro del palacio, un espacio exclusivamente dedicado al teatro. Y existe paralelamente una poli-funcionalidad del profesional: en el caso que estamos examinando un músico de la *Scola Cantorum* de Salamanca pasado al servicio de los Duques, que al mismo tiempo es autor del texto literario, actor, y a lo mejor dirige a sus compañeros. Este destinatario tendrá que «contentar» a su destinatario, ejecutando con acierto su tarea: el profesionalismo del actor es por lo tanto un corolario que deriva de la admisión del profesional al salón de Palacio.

Otro dato de gran importancia trae origen del ambiente cortesano en que este autor-actor actúa: a fuentes vulgatas, conocidas por los feligreses (historia bíblica edificante) él podrá sustituir fuentes elitistas, conocidas solamente por el público de la sala (clásicos greco-latinos). Y la citación de lo que ya se conoce (Nacimiento, Pasión) puede ser reemplazada por la institución de algo nuevo (conflicto dramático) con la esperanza de que la sagacidad y refinamiento del destinatario culto permita seguir sin dificultades las nuevas articulaciones, halagando de tal forma sus pruritos culturales e intelectuales⁸.

Tercer dato: Sito Alba ha llamado la atención sobre una importante innovación de Fernández, documentada en algunas acotaciones⁹. En la *Farsa o Cuasicomedia de Prabos y Antona*, Fernández introduce a sus personajes de esta forma: «El primer pastor, llamado Prauos, entra primero muy fatigado de amores de una zagala llamada Antona. El cual pastor arrojado en el suelo contemplando y hablando en su mal, llega el soldado...»¹⁰. Es decir el actor no sólo tendrá que decir los versos, sino que tendrá que «representar», en este caso la pasión amorosa, con sus signos exteriores de desesperación, «arrojado en el suelo». Así no sólo se marca el paso de la *dicción* o de la *remembranza* a la *imitación* de la realidad; sino que el autor del texto literario intenta orientar a través de sus palabras los ademanes, los movimientos, los desplazamientos de los actores¹¹, cuyo profesionalismo se vincula así estrechamente al texto literario.

⁷.- Pedro Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, cit., p. 42.

⁸.- Maria Grazia Profeti, «Luogo teatrale e scrittura...», cit., pp. 155-172.

⁹.- Manuel Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI*, in *Historia del teatro en España*, dirigida por J.M. Díez Borque. Madrid, Taurus, 1983, pp. 379-380.

¹⁰.- Lucas Fernández, *Farsas y Eglógas*, ed. de John Lihani, New York 1969, p. 97.

¹¹.- Alfredo Hermenegildo, «Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández», en *Bulletin of the «Comediantes»*, 35, 1983, pp. 31-46.

Por lo tanto, pasando de argumentos religiosos a los profanos no sólo el texto se complica, sino que el concepto mismo de actuación como «imitación de la realidad» requiere unas técnicas profesionales que ni el clérigo ni el vecino poseen. Antes he hablado de la diferencia teórica y técnica entre el actuar y representar imitando la realidad, y el recordar, citar un acontecimiento piadoso, con finalidades didácticas y rituales. Es obvio, pues, que la «sagrada representación» tiene caracteres estereotipados, ya fijos, que no varían de actor a actor, ni a través del tiempo (por lo tanto pueden pasar de padre a hijo). En cambio en el teatro, en el momento en que la representación cortesana se hace diversión y se vincula a un texto, debe romper con una actuación estereotipada, buscando un código nuevo para divertir más, agradar más al destinatario, o para destacar la excelencia del destinador-actor. Se pasa así de una «citación de lo que pudo pasar» a una «imitación de lo que pasa», como se ha visto antes en Fernández, es decir a una «imitación de la realidad». Es el momento en que una actuación ritual (siempre igual a sí misma), pasa a una actuación creativa. La cual, obviamente, se hará aún más sensible cuando al texto devoto se sustituye el argumento profano. Aquí es necesaria, pues, la «invención» del actor, que reviste «de verdades la mentira», como bien dice Lope de Vega¹²; y aquí se abre el camino del desarrollo de la profesionalidad del «comediante».

3. LA CORTE Y LA PROFESIONALIDAD DE LOS ACTORES

Vamos ahora a los pocos documentos que nos quedan acerca de la profesionalidad actorial en estos siglos «oscuros». Se trata de documentos bien conocidos, que a veces han suscitado discusiones sin aparente solución; el retomarlos y leerlos en una secuencia coherente puede ayudarnos a trazar un esquema.

Un testimonio del inicio del sig. XV, el *Libro de las confesiones* de Martín Peláez, así describe la actividad de los *estriones*:

Otrosy ay otro menester dañoso que llama la Escriptura estriones, e son en quatro maneras: vnos son que se transforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias, e desnuyan sus cuerpos e entíznanse e fazen en sy torpes saltos e torpes gestos e muy torpes e suzias joglerías e mudan las fablas; e a las vegadas contesçen peleas e muertes e otros males. E ellos fazen estas cosas por plazentear a los omnes, e algunos por ganar algo. En esta manera suelen andar los que fazen los çaharrones por las villas e por los mercados, e detienen los omnes en vanidades e non han otro menester synon éste. E non es ofiçio por que se puedan saluar ca non ha en él pro, e ha en él daño de sy e de todos sus xpistianos; onde conviene que los que asy bien que desanparen tales ofiçios sy quisieren saluar sus almas e que biuan de otros buenos ofiçios e que fagan penitençia de quanto mal fizieron.¹³

¹².- Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 1268.

¹³.- Apud Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 36.

Como siempre, al leer un documento, tenemos que preguntarnos cuáles son sus límites, y hasta qué punto nos podemos fiar de él. En este caso se trata de un fragmento de carácter normativo y «devoto»; así que no podemos distinguir hasta qué punto nos habla de la realidad contemporánea y hasta qué punto en cambio refleja modelos anteriores, a lo mejor modelos no españoles, lugares comunes que se remontan a la patrística, por ejemplo.

Pero, si nos fiamos del texto, podemos presumir que hacia finales del siglo XIV existía un tipo de profesional que no tenía otro oficio, a través de este oficio ganaba «algo», y viajaba de una ciudad a otra; el autor indica a este profesional con el nombre que recibe en las Escrituras (*estrión*) y al mismo tiempo con el nombre corriente de *zaharrón*. El texto intenta definir sus especializaciones, aunque nosotros no conseguimos deslindarlas claramente. Parece que este actor-histrión se dedica a enmascararse y travestirse (se transforman); efectúa pantomimas y danzas, a lo mejor de tipo obsceno («desnuyan sus cuerpos... e entíznanse... fazen... torpes saltos»); con actividades quizás de carácter mímico («fazen...muy torpes y suzias joglerías»); pero casi seguramente recita también unos textos, ya que «mudan las fablas»; pero no sabemos de qué tipo de textos se trata. Lo cierto es que su oficio se presenta como «dañoso»; «non ha en él pro, e ha en él daño de sy e de todos los xpistianos»; para que dichos *estriones* se salven será necesaria una actitud penitencial.

A un siglo de distancia este cuadro se ha modificado profundamente. Así habla Cristóbal de Villalón en su *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de 1539:

En la representación de comedias que en Castilla llaman farsas, nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza e industria como agora, porque viven seis hombres asalariados por la Iglesia de Toledo, de los cuales son capitanes dos que se llaman los Correas, que en la representación contrahacen todos los descuidos e avisos de los hombres, como si Naturaleza, nuestra universal madre, los representase allí. Estoy tan admirado de los ver, que si alguno me pudiera pintar con palabras lo mucho que ellos en este caso son, gastara yo grandes sumas de dineros o mendicando fuera por los ver, aunque estuvieran mil leguas de aquí.¹⁴

Estos Correas son, pues, profesionales de categoría, acaudillan un grupo de otros cuatro actores, capaces de «imitar» cualquier tipo de persona, y el autor del texto aclara que está dispuesto a gastar para verlos «gastara yo grandes sumas de dineros o mendicando fuera por los ver», y a desplazarse hacia un lugar concreto «aunque estuvieran mil leguas de aquí». Y las autoridades eclesiásticas ya no los condenan, sino que los pagan; son en efecto «asalariados por la Iglesia de Toledo». ¿Qué ha pasado, pues, en este período de tiempo?

El primer dato nuevo es la presencia concreta del texto literario, ya que los Correas se destacan «en la representación de comedias que en Castilla llaman farsas»¹⁵; el segundo es

¹⁴.- Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, vol. 33, pp.179-180 (transcripción modernizada).

¹⁵.- Renuncio a seguir ahora la distinción entre «texto teatral que se lee», y «texto teatral que se representa», que aparece muy clara en Timoneda, por ejemplo: cfr. Ronald Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1979, pp. 157-179.

que ahora aparece en plena luz el concepto de representación, ya que «nunca desde la creación del mundo se representaron con tanta agudeza e industria como ahora»¹⁶.

Pues ¿qué pasa en España en la primera mitad del siglo XVI? Un hecho muy evidente es que en toda la península se desarrolla una vivaz vida cortesana, lo que es bien comprensible, si se tienen en cuenta las circunstancias históricas, que ven ya terminada la reconquista y las luchas dinásticas: no sólo son muy activas las cortes de Portugal y Castilla, naturalmente, sino que rico aparece el ambiente teatral de Extremadura, como ha demostrado Pérez Priego¹⁷; alrededor de Badajoz gravitan una serie de hombres de teatro (Diego Sánchez, obviamente, cuya *Farsa de Tamar* se representó probablemente delante del Conde de Feria; o Marcelo de Lebrija), escritores que a lo mejor visitan Italia, como Vasco Díaz Tanco de Fregenal, que presencia en Bolonia la coronación de Carlos I en 1529¹⁸. Lo mismo pasa en Aragón: Pedro Manuel de Urrea «de la casa de los Aranda... escribe sus églogas pastoriles para su propia familia. Es muy probable que su teatro se representase en su palacio de Epila»¹⁹.

Y desde finales del siglo XV a principios del XVI se extiende, como bien nos ha enseñado el grupo de Valencia en estos últimos años, la práctica escénica cortesana en una ciudad muy rica, poblada, y muy activa desde el punto de vista cultural, como lo era la capital levantina:

El juego del vestido, el ingenio de salón mostrado en los motes, la composición de coplas de circunstancias y otras de mayor ambición, el debate sobre quién sufre más el martirio amoroso, las visitas, las momerías, la caza durante días y días, los baños, las telas con justas y fiestas nocturnas, los juegos de cañas, las mascaradas de turcos y cristianos, las carreras, el baile... he

¹⁶.- El cambio profundo lo marca también el nacimiento de una reflexión teórica acerca del teatro, que en el siglo XV español falta por completo, y que en cambio aparece vivaz en Italia desde los últimos años del siglo. Para Juan de Mena, Alfonso de Palencia y Nebrija, «teatro» es «el lugar do se suben las gentes a contemplar e mirar los juegos», Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI*, cit., p. 159. Del mismo tipo una glosa que Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano*, cit., p. 27, destaca en un ms. de la *Farsalia* de Lucano: «Teatro: Este era lugar para mirar las gentes los juegos que se fazían en algunas fiestas de Roma». No se comprende por qué Gómez Moreno considera el fragmento «un importante ejemplo de teatro, como lugar para ver, en línea con los citados atrás»: y los «citados atrás» son los textos de Biondo y Leon Battista Alberti: es evidente que el fragmento está en completa oposición con los conceptos expresados por los humanistas italianos, donde ya «teatro» es el lugar de la representación dramática. No necesitaré recordar en cambio que en 1517, en la *Propalladia*, tendremos la primera reflexión teórica acerca de la comedia: donde al lado de la autonomía del texto literario aparece la fuerza de la representación, ya que «Comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La división en cinco actos no sólo 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»: *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed Joseph E. Gillet, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, I voll, 1943, línea 51.

¹⁷.- Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Anejos del *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, 1982, pp. 48-49.

¹⁸.- Su obra teatral, hoy parcialmente perdida, reunida hacia 1529 constituía nada menos que tres volúmenes (ivi, pp. 49-50); como de costumbre textos religiosos se unían a textos palaciegos.

¹⁹.- Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1987, p. 14; «Aproximación a las Églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, p. 222.

aquí las piezas del gran fasto cortesano, que se representa al mismo tiempo que se vive, en el que espectador y actor son inseparables y en el que la escenografía de la vida es la misma que la de la ficción. Es en el corazón mismo de este espectáculo que unos y otros cortesanos se autoofrecen, donde nace el texto dramático. Pero ni siquiera nace independiente, sino que se remite una y otra vez a ese otro espectáculo más vasto, el de la vida cortesana del que forma parte.²⁰

Con varias etapas, como se sabe, y que han sido deslindadas por Sirera: un primer período, que corresponde al inicio del siglo, en el cual la representación teatral puede ser independiente de la fiesta cortesana; un segundo período intermedio en el cual el texto literario se apoya en las circunstancias de la fiesta y recibe de ella su justificación, para volver después a adquirir independencia en la segunda mitad del siglo, tercera etapa de este proceso. La *visita* de Juan Fernández de Heredia documenta, por ejemplo, la etapa intermedia²¹; y Sirera nos propone una serie de preguntas:

¿Quién representó realmente la obra? ¿Los nobles, que se representarían entonces a ellos mismos? ¿Otro tipo de actores? Y, en este último caso, ¿no serían esos «personajes» reales espectadores de una ficción que les implicaba directamente? Tan directamente, al menos, como a los propios virreyes se les involucra en los prólogos.²²

Pero el incorporarse de profesionales al espectáculo de palacio es ya indudable y bien documentado hacia la mitad del siglo XVI. Diego Pérez, tesorero del Duque de Osuna, en 1543 tendrá que pagar 8 ducados a «Hernando de Córdoba, vezino de Sevilla... para él y otros compañeros suyos que vinieron desde la dicha cibdad a recibtar una farsa, que en mi presencia se hizo ayer noche» en el palacio de los Osuna en Marchena²³. Lope de Rueda efectúa representaciones en el palacio de Valladolid del Duque de Medinaceli entre 1554 y 1558²⁴; en 1554 representa en el palacio del conde de Benavente, a la presencia de Felipe II, «un auto de la Sagrada Escritura, muy sentido, con muy regocijados y graciosos entremeses»²⁵. Y en 1563 se le recibe en la Corte de Madrid²⁶: ya se ha concluido el momento de la auto-ostensión corte.

Aunque con varias oscilaciones, con prácticas cambiantes, el espectáculo de palacio determina, pues, algunos fenómenos: promueve la creación de un texto literario para el tea-

²⁰- Juan Oleza, «La corte: el amor, el teatro y la guerra», en *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 176-177

²¹- La obra «nace vinculada a una circunstancia cortesana concreta: una fiesta organizada por la Reina Germana y el Marqués de Brandemburgo (antes de 1525). Cuando, más de catorce años después, se reponga en ocasión de segundo matrimonio del Duque, el autor se creará obligado a anteponer un prólogo específico...», Josep Lluís Sirera, «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del renacimiento», en *Edad de Oro*, V, 1986, p. 257.

²²- *Ibidem*.

²³- *Apud* Shergold, *A History*, cit., p. 152. Para la «afición teatral» del Duque de Osuna cfr. Manuel V. Diago, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», en *Criticón*, 50, 1990, p. 47, nota 40.

²⁴- Narciso Alonso Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda*, Valladolid, Imprenta de J.R. Hernando, 1903, p. 7.

²⁵- *Apud* Shergold, *A History*, cit., p. 154.

²⁶- Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos cervantinos*, Madrid, 1897, p. 268 sgg.

tro, fomenta la especialización del actor, y —último dato de gran interés— importa prácticas teatrales italianas.

Con minucia de pormenores y con una excelente bibliografía, Teresa Ferrer²⁷ reconstruye las actividades teatrales en la corte de Carlos I, subrayando el aparato escenográfico, muchas veces olvidado por los investigadores, que acostumbraban fijar en fechas bastante tardías la llegada a España de maquinaria escénica de origen italiano. Pero ya para las bodas entre el archiduque Maximiliano, sobrino de Carlos I, con la infanta María (hija del Emperador y por lo tanto hermana del futuro Felipe II), que se celebraron en Valladolid en 1548, Juan Cristóbal Calvete de Estrella podrá apuntar:

se representó en Palacio una comedia de Ludovico Ariosto, poeta excelentísimo, con todo aquel aparato de teatro y scenas que los romanos las solían representar, que fue cosa muy real y sumptuosa²⁸.

Es probable que Calvete con la dicción «theatro y scenas», se refiera al fondo y a los bastidores, es decir a una escenografía ya en perspectiva. También Lorenzo Besozzi habla de esta representación, efectuada por un grupo de Académicos, los Intronati de Siena: «una reale e magnifica scena con bellissimi intermedis de musiche italiane e spagnole.... et con ricchi e vaghi habiti recitata»²⁹.

Para ampliar nuestro marco de referencia y subrayar cuán desarrolladas estaban las técnicas teatrales en Italia a estas alturas recordaré que en este mismo año, 1548, unos actores florentinos ponen en escena en Lyon *La Calandria*, de Bibbiena, delante de Enrique II, Caterina dei Medici, y la corte francesa. No sólo los italianos estaban en condiciones de montar espectáculos teatrales aparatosos y refinados (y Carlos I los conocería durante su estancia en Italia en 1529), sino que podían «exportar» sus producciones teatrales.

Otros documentos más tardíos reúne Ferrer: para la escenografía de una comedia y una máscara que se efectuaron en 1565 se pagan dos escultores italianos, Giovanni Antonio Sormano y Giovan Battista Bonanome, y un pintor, Antonio della Vigna: la cifras son altas, e indican un cuidado en el montaje realmente excepcional³⁰. La práctica del espectáculo palaciego pasa así de las cortes de provincia al lujo de la corte imperial.

Lo cierto es que la profesionalidad de los actores, el trabajo de unos escritores (y la llegada de textos italianos), sumados a las novedades escenográficas italianas, han traído consigo la diversificación del momento del espectáculo teatral dentro del acontecimiento global de la fiesta palaciega: la coparticipación de los espectadores cortesanos se irá reduciendo, y su rol, de ahora en adelante, será cada vez más pasivo.

²⁷.- Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, pp. 58-103.

²⁸.- Apud Ferrer. *La práctica escénica*, cit., p. 60.

²⁹.- *Ibidem*.

³⁰.- *Ivi*, pp. 71-73.

4. LA FIESTA PÚBLICA RELIGIOSA

Todo este conjunto de fenómenos, a través de datos fragmentarios pero convergentes, nos ha dibujado un espacio palaciego que promociona la creación de un texto literario (y los hombres de letras forman en efecto parte de la corte), que fomenta la presencia de profesionales y de aparatos escenotécnicos más o menos sofisticados, la circulación por fin de técnicas italianas. Para que se dé la última faceta, necesaria para la institución del teatro público, es necesario pues que el espectáculo teatral pueda abrirse a un público más amplio y sobre todo que pueda venderse.

A veces ya el espectáculo cortesano prevé este público más amplio. Dejando de lado los recibimientos de las ciudades a los monarcas, los desfiles y las demás ceremonias para-teatrales, que tienen caracteres distintos, recuerdo por ejemplo la representación navideña que se efectúa en 1487 delante de los Reyes Católicos en la iglesia de San Salvador en Zaragoza:

Estos, colocados en una plataforma, contemplaron la pieza que tuvo lugar sobre un escenario en el que aparecía la Virgen, un ángel y los pastores. La existencia de un torno giratorio, así como la contratación a sueldo de un director, actores y músicos, hacen pensar en un alto grado de profesionalización del que carecía el teatro levantino por estas fechas. Maese Just dirigió la representación y tal vez escribió el diálogo de este «entremés»³¹

O mencionaré el caso de la representación que se monta en Valladolid en 1527 con ocasión del bautismo del príncipe Felipe, de la cual sin embargo poco sabemos³².

Pero quiero llamar la atención sobre un hecho: la inserción de actores profesionales en la fiesta palaciega lleva consigo que ellos propongan espectáculos pre-confeccionados, que pueden «ofrecer» sea a un público palaciego, sea a otros comitentes. Y el único otro poderoso mecenas en este período es obviamente la Iglesia en el momento en que mantiene la fiesta pública religiosa.

Es indudable la participación de actores profesionales en fiestas religiosas de los años 30: el 28 de junio de 1536, por ejemplo, algunos canónicos de la catedral de Badajoz protestan porque se había pagado un ducado «a unos que han hecho una farsa en la iglesia la resurrección pasada»³³. Y desde 1542 se intensifican los documentos que atestiguan las relaciones de Lope de Rueda con las corporaciones de las varias ciudades, o con los Ayuntamientos, para

³¹.- Egido, *Bosquejo*, cit., p. 8.

³².- Emilio Cotarelo y Mori, *Estudio sobre la historia del arte escénico en España: María Ladvenant*, Madrid 1896.

³³.- José López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico*, Madrid, Tipografía de la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. 208. Diago, «Lope de Rueda...», cit., p. 43, postdata el inicio de la profesionalidad de los actores, y sostiene «que unos individuos reciban una cantidad de dinero por participar a una representación religiosa no tiene nada extraordinario: podríamos encontrar bastantes más ejemplos en pleno siglo XV». La duda que se propone es por lo tanto que no se trate de verdaderos actores, sino de aficionados.

fiestas patronales³⁴. Son las taraceas, aún esparcidas y escasas, que permiten a Sito Alba las siguientes conclusiones:

La proliferación de los espectáculos, procesiones y representaciones que se organizan con motivo de la festividad del Corpus Christi se convierte en un factor determinante en la creación de compañías profesionales de actores. El desarrollo de este aspecto económico del teatro coincide con la llegada a España de cómicos procedentes de Italia³⁵.

Canet Vallés inserta en el cuadro un dato más, la presencia del mundo universitario:

La profesionalización de los representantes se produjo en las ciudades cuando los gremios disputaban entre sí para realizar el mejor carro, el mejor espectáculo, trabajo que lleva largo tiempo de preparación, y que incluiría representaciones particulares y fiestas en el interior del propio gremio a lo largo del año. Pero además algunos de estos ciudadanos acceden al estudio, de donde recogerán la complejidad teatral y parte de la temática de la tradición cultista, unida al mundo universitario, que a su vez es en estrecha relación con el gobierno de las ciudades³⁶.

El lujo de las representaciones que formaban parte de la fiesta religiosa resulta siempre más evidente, más caros los carros, los «attrezzi», el vestuario: como se deduce de las acotaciones implícitas y explícitas, el empleo de la música es refinado y están presentes aparatos escenotécnicos muy sofisticados: carros que llegan en escena, nubes que se abren para que descendan ángeles, etc.³⁷. El espectáculo festivo religioso llega así a ser uno de los elementos que fomentan soluciones escénicas de gran efecto.

Diago llega a afirmar que la representación religiosa sería casi el único factor del desarrollo profesional del actor:

Es obvio que el caldo de cultivo en el que estos actores realizarán su aprendizaje no pudo ser otro que el teatro religioso. Serán las representaciones sacras, controladas por la Iglesia en un primer momento, por los municipios después, las que proporcionarán el primer impulso teatral a esa legión de batihojas, calceteros, zurradores de pieles o hiladores de seda³⁸.

Quiero aclarar mi punto de vista acerca de este aspecto básico: yo creo que el teatro religioso forma un público, acostumbra este público a efectos escenotécnicos brillantes e importantes (como es lógico, desarrollándose la representación en un espacio abierto, donde estos efectos pueden lucir perfectamente). Y se puede pensar también que la presencia de un mecenas importante como la Iglesia estimule la constitución de compañías estables. Pero

³⁴.- Jesús Luis Canet Vallés, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 81-82.

³⁵.- Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI*, cit., p. 384.

³⁶.- Canet Vallés, «Algunas puntualizaciones», cit., p. 85.

³⁷.- Mercedes de los Reyes Peña, «Sobre acotaciones en el *Códice de los Autos viejos*», en *Comedias y comediantes*, cit., pp. 13-35.

³⁸.- Diago, «Lope de Rueda...», cit., p. 48.

creo que influye poco en la formación profesional de los actores, en su manera de recitar, ya que —como he intentado demostrar— bien distinto es el tipo de actuación que el teatro religioso requiere. Las fiestas religiosas son en cambio una ocasión que los actores tienen para «vender» el espectáculo; un espectáculo nuevo, distinto de la tradicional representación sacra, un espectáculo que por sus caracteres literarios y escenográficos se había desarrollado alrededor del poder político de las cortes. Y las investigaciones de estos últimos años han vuelto a llamar la atención sobre las relaciones entre las cortes e Italia; donde, huelga decirlo, también la fiesta religiosa ya se utilizaba desde hacía más de un siglo para fines políticos³⁹.

5. LOS ITALIANOS DE LA COMEDIA

En este marco ya más complejo y matizado, debido a los aportes documentales y críticos de estos últimos años, quiero volver a proponer un famoso documento que —como dice Diago⁴⁰— se repite hasta la saciedad, el documento que puede probar la presencia de un tal Muzio, italiano, en las fiestas del Corpus Christi de Sevilla en el año 1538. El documento, que publicó Sánchez Arjona⁴¹, reza, en una transcripción modernizada:

Los italianos que sacaron los dos carros en la fiesta de Corpus Cristi suplican a vuestras señorías 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 vuestras señorías tan benignas que, aunque en ellos haya poca parte de merecimientos, puedan gozar de ella, y en todo sea, como suplican, con aquella brevedad que el favor de vuestras señorías y sus necesidades requieren, a fin que se puedan ir a su viaje y quitarse de los gastos, que son muchos, que hasta agora han tenido para aguardar tan señalada merced.

Mutio, italiano de la comedia.

La fecha «1538» que encabeza el documento es de mano distinta. Como bien se sabe, Sentaurens puso en duda la fecha del texto con las siguientes argumentaciones:

Si l'on accepte comme exacte sa datation en l'année 1538, la pétition de Mutio implique en effect les quatre contradictions suivantes: 1°, l'existence de *corrales de comedias* à Séville dès 1538, alors que les documents que nous avons examinés n'en mentionnent guère l'existence avant les années 1570; 2°, la présence en Espagne de comédiens italiens de la *comedia dell'arte*

³⁹.- Véase la documentación proporcionada por Teresa Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, UNED, 1993, p. 24.

⁴⁰.- Diego, «Lope de Rueda», cit. p. 48. Ivi, p. 44.

⁴¹.- José Sánchez Arjona, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid (ed. facsímil, Sevilla. Centro Andaluz de teatro, 1990), p. 43; y *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, 1898 (ed. facsímil Sevilla, prólogo de Mercedes de los Reyes Peña y Piedad Bolaños Donoso, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, 1994), p. 47. Debo a la generosidad de Mercedes de los Reyes Peña una foto del documento, Archivo Municipal de Sevilla, Sección III, Escribanía del Cabildo (sec. XVI), Tomo VI, n. 5. La palabra «requieren» se repite al terminar la línea 6 y al iniciar la línea 7.

36 ans avant la venue de Ganasa, alors qu'il est aujourd'hui prouvé que celui-ci fut le premier de ses compatriotes à franchir les Pyrénées, mais seulement en l'année 1574; 3°, la prise en charge par la Ville des spectacles donnés sur les chars de la Fête-Dieu dès la première moitié du XVIe siècle, alors que, comme nous le montrons plus loin, ce n'est qu'en 1554 que les échevins ont accompli cette «municipalisation» des spectacles; 4°, la coutume d'offrir des prix aux meilleures représentations du *Corpus* n'étant guère antérieure à l'année 1556, ainsi qu'en font foi les comptes de la Municipalité, un texte daté de 1538 ne peut parler de «la costumbre de repartir joyas a quien más buena voluntad y obras mostrare en tal día». Pour ces quatre raisons, la date inscrite sur la pétition de Mutio doit être considérée comme erronée.⁴²

Y todos los que sucesivamente han vuelto a examinar el documento repiten tales deducciones y concuerdan con ellas, como Canet, muy contento de «defender» así a Lope de Rueda, creador del «teatro popular» español, de posibles influencias italianas⁴³.

Examinemos pues las que Sentaurens presenta como «contradicciones». El documento no dice que los «italianos de la comedia» actuaran en un corral, sino sólo que habían participado en las fiestas del *Corpus*. Me pregunto por qué lo segundo implique lo primero. Segundo: el documento no dice que los italianos formaban parte de una compañía de cómicos del Arte: podían ser comediantes académicos, y no creo se pueda excluir a priori que unos italianos expertos en festejos públicos (que habían empezado a producirse en Italia en la segunda mitad del siglo anterior) se hallasen en 1538 en Sevilla. Me parece también demasiado imprudente la afirmación que Ganassa «fut le premier de ses compatriotes à franchir les Pyrénées, mais seulement en l'année 1574». Se olvidan así los italianos, acaudillados por un miembro de la «Accademia degli Intronati», que como hemos visto montan en 1548 su espectáculo, basado en *I Suppositi* de Ariosto, para celebrar en Valladolid las bodas de la Infanta María con el Archiduque Maximiliano; hecho que obviamente no se puede poner en duda.

Sentaurens en cambio postdata el texto a 1583, con estas argumentaciones:

En réalité, nous pensons que le document est de l'année 1583 et qu'il concerne les représentations données par la troupe de Ganasa à Séville, à l'occasion du *Corpus* de cette année-là. Voici nos raisons: 1°, la feuille où est rédigée la pétition est enfermée dans une liasse dont tous les documents sont datés des années 1580 à 1599; 2°, Ganasa et ses compagnons de la *commedia dell'arte* ont joué à Séville à l'occasion du *Corpus* de 1583; 3°, tous les documents qui traitent des représentations données par Ganasa cette année-là parlent des «deux chars des Italiens», expression identique à celle qu'emploie le rédacteur de la pétition; 4°, un des compagnons de Ganasa; précisément celui qui apparaît comme le «trésorier» de sa compagnie puisqu'il figure sur des certificats de paiement établis à Tolède en 1579, s'appelait Curcio, nom qui présente une analogie évidente avec celui de Mutio qui figure sur le document de Séville.⁴⁴

⁴²- Jean Sentaurens, *Seville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIe. siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, pp. 92-93.

⁴³- L. de Rueda, *Pasos*, Edición, introducción y notas de J. L. Canet, Madrid, Castalia, 1992, pp. 83-85.

⁴⁴- Sentaurens, *Seville et le théâtre*, cit., p. 93.

Ninguna de tales argumentaciones me parece decisiva: a la primera por ejemplo se puede replicar que el documento puede haberse traspapelado. Y que el Mutio que suscribe el documento se tenga que identificar con Curcio o Curtio a mí me parece puro alarde fantástico, ya que desde el punto de vista gráfico y fonético hay una evidente diferencia entre los dos nombres. Y además, ¿por qué pensar en un omnipresente Ganassa? Diago nota que en los mismos años 80 una segunda compañía, a la cual se indica como «Los Italianos», triunfaba en Valencia⁴⁵. Será también oportuno notar que el texto habla de «los dos carros», como si fueran los únicos carros del Corpus: en este caso es imposible que el documento sea de 1583, ya que en esta fecha eran mucho más numerosos.

Creo que el documento se tendrá que evaluar de nuevo, sin hipótesis preconcebidas a las cuales adaptarle, sino en su evidencia paleográfica: ¿de qué período puede ser la letra? ¿De qué tipo el papel utilizado? Lo único que me propongo aquí demostrar es la posibilidad de una presencia italiana en la Sevilla de 1538, presencia análoga a la que se producirá en Valladolid, sólo diez años después.

La actividad —muy temprana— de los cómicos académicos, semi-profesionales, resulta bien conocida a los especialistas; por ejemplo la recoge Molinari en un trabajo casi divulgativo sobre la Comedia del Arte⁴⁶. Volveré a llamar la atención sobre algunas fechas. Muchos años antes de que se reúnan unos artesanos delante de un notario de Padua para constituir una «fraternal compagnia» (se trata de la fecha mítica de 1545, como bien se sabe, que a veces se considera como fecha de nacimiento de la Comedia del Arte⁴⁷), muchos años antes, repito, está atestiguada la actividad de actores casi profesionales, que en Venecia exhiben sus espectáculos. Por ejemplo Francesco de' Nobili, nacido en Lucca, actúa en 1507 en ocasión de las bodas entre Filippo Capello y Caterina Cornaro, Reina de Chipre; a Nobili se le llama Cherea, nombre de un personaje de Plauto que solía representar con gran acierto. Francesco de' Nobili desarrollará después cargos político-diplomáticos por cuenta de la Señoría de Venecia y será secretario de Gasparo di San Severo, conde de Caiazzo. No se trata por lo tanto de un pobre artesano, sino de un hombre de letras. Y en 1508 Marin Sanudo recuerda otra comedia interpretada por Francesco de' Nobili, ahora no en un palacio de la alta nobleza, sino una sala abierta al público, que pagaba una entrada. Molinari nos proporciona el fragmento de Sanudo, con un interesante comentario:

La sera a San Canzian in Biri fo fatta dimostrazion di la comedia de Plauto dita *Menechin* (i *Menaechmi*). Fo bellissima. La fa Francesco Cherea, si che piú avanti in questa terra è sta fatto tal dimostrazion cha questo anno per ditto Francesco: vadagna e tien in festa la terra. Fece una festa *Asinaria*, e poi eloge pastoral [...]

⁴⁵- Diago, «Lope de Rueda...», cit., p. 44. Y sabemos en las fiestas del Corpus de 1575 es presente en Sevilla un «carro de los italianos»: Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los Anales*, cit., p. 56. También este documento me ha sido proporcionado por Mercedes de los Reyes: se halla en el Archivo Municipal de Sevilla. «Papeles importantes del siglo XVI, tomo III, n. 44, formando parte de un «cuadernillo de la fiesta del Corpus de 1575».

⁴⁶- Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 65-67.

⁴⁷- Emilio Cocco, «Una compagnia comica nella prima metà del secolo XVI», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 1915.

Quarant'anni prima di Giovann'Andrea dell'Anguillara a Roma e sessanta prima di Leone de'Sommi a Mantova Cherea vendeva teatro in un luogo pubblico.⁴⁸

Como subraya Molinari no se trata de una actuación ocasional; Francesco tenía que ganar adecuadamente, ya que en el mismo año pide a la Señoría un «privilegio» para actuar en la «loza de Rialto», es decir en la lonja de la ciudad, donde por las mañanas los banqueros venecianos desarrollaban su actividad.

Al mismo tiempo los jóvenes patricios venecianos se exhiben en las así llamadas «Compagnie della calza», con intervenciones de unos bufones profesionales, uno de los cuales, Cimador, hijo de Zuan Polo, interpretaba la característica figura del ganapán de Bergamo, es decir «el Zuan», prototipo de los «Zanni» futuros. En 1521 se cierra la sala de San Cassiano y se abre otra, cerca de los «Crosechieri», es decir cerca del convento de los padres Crucíferos, y dice Sanudo que se entraba «per bollettini», es decir, pagando una entrada. Actuaron aquí Zuan Polo, Cimador y Cherea, que representó *La Mandragora* de Machiavelli. Y actuó el propio Ruzante, al cual había contratado en 1520 la compañía «degli Immortali». Dice Molinari:

Si viene così formando un'area relativamente vasta di semiprofessionismo teatrale, cui concorrevano buffoni, cortigiani, uomini di fiducia, letterati e autori drammatici, come Ruzante e Andrea Calmo, che in una famosa lettera rievoca il piacere di recitare. Tutti questi uomini erano a disposizione di chi li chiamava, ma non venivano chiamati come gruppo di attori cui viene affidata la realizzazione di uno spettacolo, ma piuttosto come individui, capa'di portare in uno spettacolo di dilettanti uno spunto di virtuosismo professionale. Perciò i loro committenti furono tanto spesso le compagnie della Calza, che si intitolavano con nomi simili a quelli delle accademie (Immortali, Giardinieri, Reali). Molti anni dopo, nel 1565, una di queste compagnie commissionò al Palladio un teatro all'antica: si chiamava la compagnia degli Accesi, lo stesso nome che userà la *troupe* di Pier Maria Cecchini, detto Frittellino - una coincidenza simbolica.⁴⁹

Ahora bien, yo creo que nuestro documento ha sido puesto en tela de juicio porque siempre y sólo se ha considerado la posibilidad que «los italianos» fueran cómicos «del Arte». Y —otro error— siempre se ha considerado la Comedia del Arte desligada de fenómenos teatrales precedentes. A veces se la ha estudiado más como una técnica de actuación que como un fenómeno de «venta» del espectáculo. Algunos estudiosos no italianos, en efecto, la definen precisamente a través de una forma de recitar al mismo tiempo espontánea y estereotipada, que se basa en unas máscaras fijas y en fragmentos textuales repetidos e intercambiables, considerándola un tipo de teatro «popular». Pero, como dice Molinari, sólo se trata de una «vulgata opinio»⁵⁰. Y explica que «L'arte della commedia è la professione, con le sue regole tecniche, certo, ma, in questo caso, principalmente deontologiche»⁵¹. *Arte* sería más bien

⁴⁸.- *Apud* Molinari, *La commedia dell'arte*, cit., p. 66.

⁴⁹.- *Ivi*, p. 67.

⁵⁰.- *Ivi*, p. 9.

⁵¹.- *Ivi*, pp. 68-69.

sinónimo de «corporazione»: «Commedia dell'arte vorrebbe dire più che commedia della professione, addirittura commedia della corporazione... potrebbe significare commedia come la fanno quelli della corporazione»⁵²; un gremio, que es tal en cuanto «vende» su mercancía como lo hace cualquier artesano. Recientemente Siro Ferrone ha vuelto a llamar la atención sobre este aspecto comercial de la *Commedia dell'Arte*, sobre la venta (el estudioso llega a llamarla «mercatura») de su producto en «Stanze» públicas, y a la vez a la corte, por ejemplo la Corte francesa. Y puede definir la «Commedia dell'arte... un teatro di rapporti e di misurazione dei rapporti»⁵³.

Eso aclarado, vamos a ver quién puede ser nuestro Mutio, «italiano de la comedia». Tárrega cita a un «Mucio» en una nómina de grandes escritores italianos, donde figuran Dante, Petrarca, Ariosto, Boiardo, Sannazaro, Bernardo y Torquato Tasso. Diago opina:

Tal vez el seudónimo encubriera a Maquiavelo, «mudo» a la fuerza por obra del tribunal de la inquisición, o al licenciado Aretino. En todo caso, es evidente que si un hombre tan ilustrado como Tárrega compara a *Il Mucio* con escritores de la talla de Ariosto, Petrarca, etc., es porque éste no es un simple actor de la *commedia dell'arte*⁵⁴

Aquí vuelven a presentarse argumentaciones curiosas y a veces fantasiosas, que parecen producirse por falta de conocimiento de grafía y pronunciación italianas, y de hábitos teatrales italianos. Primero: pura fantasía la referencia a Maquiavelo o Aretino; no hay que olvidar que en italiano Muto, es decir «mudo», exhibe una dental, mientras que Muzio, aunque se escriba Mutio, se pronuncia con una alveolar africada sorda: son realidades gráficas, fonéticas, semánticas, completamente distintas.

Segundo: me parece que aquí funciona otra vez el lugar común que considera a cualquier hombre de teatro italiano un «actor de la comedia del arte», mientras habría que valorar la actividad de los actores académicos. Y el nombre «Mutio», en efecto, tiene aspecto no tanto de pseudónimo genérico, sino justo de apellido académico: recuerdo, por ejemplo el Mutio que firma una lírica petrarquista, señalada por Falconieri⁵⁵. Y «Amigo Mutio» se suscribe un anónimo contrafactor de Andrea Calmo; es un dato muy interesante que Lucia Lazzerini ha aportado en 1988, pero que ninguno hasta hoy ha recogido y puesto en relación con nuestro Mutio de paso por Sevilla. El soneto paródico manuscrito, «de mano tardocinquecentesca», se halla en el *recto* de la segunda hoja de resguardo de una edición de las *Lettere* de Calmo que se encuentra en la Biblioteca degli Ardeni de Viterbo⁵⁶; son todos

⁵².- *Ivi*, p.70.

⁵³.- Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 17.

⁵⁴.- Diago, «Lope de Rueda...», cit., p.45, nota 20.

⁵⁵.- John V. Falconieri, «Historia de la *Commedia dell'Arte* en España», en *Revista de Literatura*, XI, 1957, pp. 3-37 y XII, pp. 69-90 (p.10): la lírica se encuentra en un códice de la Nacional de Firenze.

⁵⁶.- Lucia Lazzerini, «Un 'contrafactum' calmiano», en *Studi di filologia italiana*, XLVI, 1988, pp. 253-263; el ejemplar de Viterbo de las *Lettere* del Calmo reúne dos distintas ediciones: los primeros tres libros son de 1563, el cuarto s.a. La nota manuscrita será por lo tanto posterior a 1563.

rastros que nos hacen suponer que este «Amigo Mutio» probablemente pertenecía al ambiente académico, del cual también Calmo formaba parte; y tenía que haber estado en contacto con el mundo español, ya que se firma no «Amico Mutio», sino «Amigo».

Argumento, pues, que Tárrega bien puede incluir un tal Mucio, escritor y actor académico, entre Bembo y Tasso, a lo mejor porque lo había conocido, y la presencia a veces es más fuerte que la efectiva grandeza.

6. LA OFERTA PÚBLICA DEL TEATRO

Yo creo que los italianos enseñan no sólo técnicas de actuación y técnicas escenográficas, no sólo proponen textos literarios (todo esto está bien documentado, como se sabe: Lope de Rueda utilizará, traducidos y arreglados, textos de los mismos Académicos Intronati y de Giancarli), sino que exportan a Italia una manera nueva de «vender» teatro por parte de los profesionales; venderlo a los nobles, a la Corte, a la Iglesia. Todo esto los cómicos españoles lo van a aprender perfectamente.

Así, el sobrino de Diego Sánchez de Badajoz, Juan de Figueroa, organiza «carros» durante el Corpus de 1561⁵⁷; y al mismo tiempo organiza algunas representaciones de Lope de Rueda, ya que éste, en su testamento declara que tiene que cobrar 59 ducados de los 96 que Juan de Figueroa le debía por los doce días durante los cuales el actor había representado «en una casa una farsa, a ocho ducados cada día»⁵⁸.

El espectáculo se venderá antes en varios lugares, pensando en un destinatario acomodado, del cual los profesionales pueden recaudar buenas entradas:

Este teatro va dirigido, ante todo, hacia las clases pudientes de la burguesía, de los círculos eruditos y universitarios y de la nobleza, público lo suficientemente amplio en la mitad del siglo para que estos representantes vivan con cierto decoro su nueva actividad laboral⁵⁹.

Diago reúne algunos testimonios significativos acerca de la costumbre del ofrecer espectáculos en «casas» particulares:

y con relativa frecuencia; el público, numeroso, abarcaba un amplio espectro, desde la «turba», que no era bien vista por el anfitrión, hasta ciertas 'personas de calidad', que no eran apreciadas por los recitantes a causa de sus juicios artísticos elitistas⁶⁰.

⁵⁷.- López Prudencio, *Diego Sánchez de Badajoz*, cit., p. 80.

⁵⁸.- Apud Sito Alba, *El teatro en el siglo XVI*, cit., p. 384.

⁵⁹.- Canet Vallés, «Algunas puntualizaciones», cit., p. 89.

⁶⁰.- Diago, «Lope de Rueda...», cit., pp. 49-50. Veo cierta contradicción en el artículo Diago, quizá debido al corte problemático, y a veces polémico. En la 46 afirma: «difícilmente puede hablarse antes de la década de 1540 de una actividad teatral profesionalizada; pero es evidente que sí se dieron representaciones aisladas bajo el patrocinio de la Iglesia, de la aristocracia y, probablemente, de los municipios». Pero en la p. 49 mantiene en cambio que una intensa vida teatral se desarrollaba justo en aquellos años: «ello no quiere decir que la práctica teatral fuera algo esporádico o marginal. Todo lo contrario: si se construyen salas estables es porque, como ya hemos dicho, se ha creado previamente su necesidad». Entonces: ¿«representaciones aisladas» o todo lo contrario de prácticas teatrales «esporádicas y marginales»?

Lo que nos trae a la memoria las «stanze» de la comedia del arte italiana. «Casas» - «corrales»: como se sabe la dicción del lugar donde la comedia se va a «vender» es oscilante en la península, aunque la segunda dicción llegará a hacerse más corriente; pero si en Sevilla o Madrid se habla de *corral de comedias*, en Valencia, Burgos, León, Pamplona, Córdoba, Andújar, Martos, etc. en cambio se le llama *casa* o *patio de comedias*⁶¹.

En otro momento nos dedicaremos a borrar los varios lugares comunes acerca de la pobreza de los antiguos corrales y de los actores profesionales. Ahora contentémonos con pensar en las grandes masas urbanas, ricas como las de Valencia y Sevilla (o como las de Venezia), un público con ganas de diversiones y entretenimientos, para los cuales está dispuesto a pagar. El nacimiento del teatro implica el nacimiento de un nuevo espacio de venta: no la corte elitaria, ni la plaza o la iglesia demasiado masivas, sino un lugar cerrado, al cual se accede pagando una entrada. En 1565 se funda en Madrid la Cofradía de la Pasión y Sangre de Jesús Cristo y muere en Córbova Lope de Rueda; una fecha tope, que propongo se utilice para marcar una importante partición de la Historia del Teatro en España: se cierra una época de experimentaciones teatrales y se abre otro período; el teatro ha nacido ya.

⁶¹.- Ignacio Javier de Miguel, «El patio de comedias de Burgos», en *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Cuadernos de Teatro Clásico, 6, 1991, pp. 249-264; Nicolás Miñambres Sánchez, «El patio de comedias de León», en *Teatros del Siglo de Oro*, cit., pp. 213-236; María Teresa Pascual Bonis, «La casa y patio de las comedias de Pamplona de 1608 a 1664», en *Teatros del Siglo de Oro*, cit., p. 158; Angel Maria García Gómez, «La casa de las comedias de Córbova (1602-1694)», en *Teatros del Siglo de Oro*, cit., p. 177; Luis Coronas Tejada, «Casas de Comedias del Reino de Jaén a través de la documentación en archivos», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, ed. L. García Lorenzo y J.E. Varey, London, Tamesis Books, 1991, pp. 137-148; Manuel López Molina, «Documentos sobre la fundación de la Casa de Comedias de Martos», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro*, cit., pp. 149-153. Por lo tanto sólo a documentación insuficiente se debe la afirmación de Jean Mouyen («Las casas de comedias de Valencia», en *Teatros del Siglo de Oro*, cit., p. 97) según la cual la estructura arquitectónica valenciana es peculiar, y por esto al edificio se le llama «casa».