La explotación del espacio escénico: el tablado en Lope de Rueda[1]

Alejandro Higashi
Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

La verdad sobre el primitivismo escénico de Rueda

Cuando se estudia la relación entre el espacio escénico (el lugar físico) y el espacio dramático (la fantasía que toma cuerpo en ese sitio), el interés suele orientarse hacia el teatro de corral, donde un generoso despliegue de espacios escénicos (dos o tres niveles, tres puertas, dos tablados laterales, un balcón de las apariencias, etc.) ofrece una riqueza igual o superior de espacios dramáticos. A esta ostentación de recursos, sin duda llamativa, debemos probablemente la desatención que ha sufrido el estudio de los espacios escénicos y dramáticos del siglo XVI.

En el tiempo en el que el teatro de Lope de Rueda consistía en "cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos y por fondo tenía una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario", según la conocida fórmula cervantina, parecería que las posibilidades del espacio escénico en el tablado se reducen frente a la riqueza del espacio en el corral. Las aparentemente limitadas condiciones de una puerta, un tablado y un nivel (excepcionalmente, un balcón que se tomaba prestado de algún dificio público) no parecerían ser estímulo suficiente para la creación de un mundo vario y diverso en cuya creación el dramaturgo habría de valerse de otros recursos como más tarde pasaría en el corral: las didascalias implícitas, la narración de acciones diegéticas en la representación, una escenografía verbal, desplazamientos escénicos inusitados, el juego con el público a partir de ciertas convenciones que podían romperse, etc. Aunque en la actualidad el teatro de Lope de Rueda puede considerarse de menor prioridad desde una perspectiva escenográfica, conviene analizar los recursos empleados, pues en su comprensión indudablemente radica su riqueza y ésta puede siempre sorprendernos.

[1]Agradezco algunas observaciones de Aurelio González y Nel Diago que sirvieron para enriquecer la perspectiva original del trabajo leído; de los errores, por supuesto, la responsabilidad es mía.

Por principio, habría que puntualizar algunos aspectos importantes sobre nuestra idea del espacio escénico donde Rueda representaba y para el que escribía, porque, como sucede en el teatro, a menudo las apariencias suelen engañar. Aunque para todos la primera imagen del tablado renacentista sea justamente el recuerdo cervantino conservado en el "Prólogo" a sus *Ocho comedias* de 1615 aunque en términos muy cercanos respecto al primitivismo escenográfico se refieren a él también Juan Rufo en 1596 y Agustín de Rojas en 1603[2], no hay que perder de vista que dicha descripción necesariamente se presenta distorsionada, por los menos, por dos factores:

a) La distancia temporal entre un Cervantes que declara haberlo visto representar como "el más viejo que allí [en la conversación de amigos a la que alude] estaba" y que "por ser muchacho" no podía hacer "juicio firme de la bondad de sus versos", (Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo: 1971, 107-108) y el de 1615 que ahora prologa su propia obra dramática. La presencia de algunas incongruencias obligan a desconfiar de su memoria: Cervantes se refiere al personaje de vizcaíno interpretado por Rueda; sabemos, por desgracia, que dicho personaje no se ha conservado en el *corpus* impreso por Timoneda. Las alusiones a lo presenciado por Cervantes son muy vagas: siguiendo la costumbre de referirse al teatro primitivo del XVI por la etiqueta generalmente aceptada de "coloquios" pastoriles (aunque en una ocasión se refiere a las "comedias"), reduce la compañía a "dos o tres pastores y alguna pastora" y la tramoya a "cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado" y a "cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos". Más que a las comedias, parece estarse refiriendo exclusivamente a los coloquios pastoriles. En todo caso, estas observaciones deben ser tomadas como lo que son: un recuerdo de carácter más o menos anecdótico que se expresa ante un público más joven que no

[2] Escribe Juan Rufo en *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, en 1596: "Quien vio, apenas ha treinta años, / de las farsas la pobreza, / de su estilo la rudeza, / y sus más humildes paños; // quien vio que Lope de Rueda, / inimitable varón, / nunca salió de un mesón, / ni alcanzó a vestir de seda; // seis pellicos y cayados, / dos flautas y un tamborino, / tres vestidos de camino / con sus fieltros jironados; // una o dos comedias solas / como camisas de pobre /la entrada a tarja de cobre, / y el teatro así a solas, // porque era un patio crüel, / fragua ardiente en el estío, / de invierno un helado río, / que aun agora tiemblan dél, // y porque estaba aún dudoso / si un oyente, siendo ilustre / y de un razonable lustre, / incurría en licencioso", en Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, (1971:123-124). Por su parte, Agustín de Rojas apunta en su *Loa de la comedia* de 1603: "digo que Lope de Rueda, / graciosos representante / y en su tiempo gran poeta, / empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena. / Porque la repartió en actos, / haciendo introito en ella, / que ahora llamamos loa, / y declaraban lo que eran. / Las marañas, los amores, / y entre los pasos de veras, / mezclados otros de risa, / que porque iban entre medias / de la farsa, los llamaron / entremeses de comedia; / y todo aquesto iba en prosa / más graciosa que discreta. / Tañían una guitarra, / y ésta nunca salía fuera, / sino adentro, y en los blancos, / muy mal templada y sin cuerdas", *idem*, p(171-172)

guarda ya ninguna memoria de Rueda y que probablemente tampoco pudo haber presenciado ninguna de sus representaciones, por lo que no sería difícil fantasear y caer en impresiones.

b) Por otro lado, no podemos olvidar el contexto polémico en el que se presentan las *Ocho comedias* y el propósito con el que se trae a colación el teatro de Rueda: el primitivismo escénico con el que se presenta restituye una Edad Dorada del teatro que Cervantes mismo rompe con mesura y sin llegar a la parafernalia que significan los tiempos modernos con "tramoyas", "desafíos de moros y cristianos" y figuras saliendo "del centro de la tierra por lo hueco del teatro". La Edad Dorada del teatro se presenta intencionadamente como la de un teatro pobre en el que "ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas" y los músicos cantaban "sin guitarra algún romance antiguo", escondidos tras "una manta vieja". En la descripción cervantina se han cargado obviamente las tintas para exaltar una escenografía primitiva –y por primitiva,_heroica– frente a su competidor lleno de recursos escénicos variados en un desarrollo cronológico[3]. Como señala con agudeza Manuel V. Diago, las ideas que el teatro de Rueda suscitó en los lectores de finales del XVI y principios del XVII solo pueden considerarse, por sus notables imprecisiones, como "recuerdos vagos, manipulaciones capciosas, intereses particulares... ", por lo que "parece evidente que estos testigos nos sirven de bien poco a la hora de intentar averiguar cómo fue el teatro de la generación de Lope de Rueda" (Diago, 1990: 52).[4]

Para valorar el servicio del tablado anterior al teatro de corral, sin embargo, habría que tener en cuenta el papel fundamental que representa dentro del camino que va del espectáculo litúrgico al teatro profesional propiamente dicho. El tablado sobrelevado imprime un nuevo tratamiento al espacio escénico al permitir, por primera vez, distinguir con límites muy concretos entre el espacio dramático y el espacio del público, lo que sin duda ayudaría, a la larga, a distinguir entre el actor improvisado en el espectáculo de corte o en el teatro religioso y el actor profesional[5]. Por lo que toca a los dos niveles principales del tea-

[3] Hay que tener en cuenta, sin embargo, la opinión de John J. Allen, para quien se trata de presentar una versión del tablado ruedesco "quizás deliberadamente primitivizada para realzar los adelantos del momento a principios del siglo XVII" (1997:15).

[4] Un cuidadoso análisis de estos testimonios y su comparación con la evidencia conservada en las páginas 50-56. *Cf. también* Canavaggio (2000: 87-99).

[5] Lo que no sucede en el teatro más primitivo, como señaló Mercedes de los Reyes (1995:243).

tro de corral (tablado y primeros balcones), muchos de los tablados callejeros contaron con estos mismos niveles y el propio Lope de Rueda echa mano a estos balcones en sus comedias; el artificio consistió en asentar el tablado callejero "arrimado a" cualquier edificio público que contase con balcones[6]; en el caso de un tablado dispuesto para representaciones privadas, aunque tenemos escasas noticias de este tipo de puestas en escena, resulta muy probable que se aprovechara un espacio arquitectónico similar[7]. Por lo que toca a las dimensiones, como ha demostrado ya John J. Allen (1997:14-15), las medidas y disposición de los tablados en los primeros corrales castellanos guardan asombrosas similitudes con los grabados que se conservan de tablados al aire libre. Por lo que toca, finalmente, al número de entradas en el escenario bajo, las propias comedias de Rueda –aunque, probablemente, no se trate de una excepción, sino de una convención aceptada– testimonian la existencia de más de una puerta practicable del vestuario al escenario (Diago, 1990:52).

Si bien faltan muchos de los elementos que habrán de caracterizar la flexibilidad del teatro de corral, como el balcón de las apariencias o los tablados laterales (que, en buena medida, pueden considerarse espacios paraescénicos en la terminología de Cantalapiedra, (1995: 277), prolongaciones del escenario), la presencia de espacios comunes entre el tablado del corral y el tablado renacentista a los que hemos aludido explican cómo a pesar de la explosión de los corrales comerciales durante el XVII, el tablado fuera del corral continuó con insospechada vitalidad un camino paralelo; José María Díez Borque recoge numerosos testimonios que confirman la puesta de tablados en 1617, 1620, 1629, 1640, 1649, 1657, etc., con una profusión que a veces parece exagerada: desde los dos en los que representan las compañías de Rosa y Pupilo, uno "arrimado a las rejas de palacio" y otro "junto a Santa María", en la *Relación verdadera en que se declara y da cuenta de la salida de su Majestad, que Dios guarde, a dar gracias a la soberana vir-*

[6] En una relación de fiestas de 1657, por ejemplo, se señala que "huuo arrimado a las rejas de Palacio hecho un tablado, y en él representado la Compañía de Rosa" (*apud* José María Díez Borque, 1996:112).

[7] Como demostró ya William H. Shoemaker a principio de la década de 1930, muchas de las obras dramáticas peninsulares preparadas para la representación privada en el XVI conservan indicios contundentes del uso de un espacio escénico por encima del propio tablado, sin que podamos explicar con base arqueológica la solución espacial que dieron los autores del periodo en la representación (especialmente, en el caso de las representaciones privadas). Como señala el propio Shoemaker (1934:316-317) la perspectiva del teatro italiano, generalmente restringida al uso de uno solo nivel en el que se colocan una o más "casas"según las doctrinas de Serlio, no termina de explicar el fenómeno y probablemente apunta a otro rasgo de independencia idiosincrásica del teatro hispánico.

gen de Atocha, por el feliz suceso de la reina nuestra señora y nacimiento del Príncipe de España de don José Félix Barreda en 1657, hasta los treinta y seis tablados callejeros que se mencionan en el *Epitalamio a las felices bodas de nuestros augustos reyes Felipe y María Ana* en 1649 (Díez Borque, 1996: 111-113).

El espacio arquitectónico del tablado de Rueda y el público abierto.

A pesar de estos datos técnicos que, en lo personal, me parecen contundentes, no hay que perder de vista que la heterogeneidad del trabajo realizado por Lope de Rueda y la variedad de públicos y circunstancias ante los cuales se representó su teatro nos obliga a considerar la probable adaptación de los textos a distintos espacios arquitectónicos y, quizá más raramente, la de los espacios arquitectónicos a la idea de espacio proyectada en el texto dramático previamente compuesto y representado en otro lugar. Aunque hasta aquí nos hemos referido a "tablado", y en general en las *Comedias* parece ser el espacio dramático dominante, hay que pensar que dicho tablado no necesariamente reproduce tal espacio arquitectónico, sino que alude al conjunto de variables tanto escenográficas como arquitectónicas que pudieron modificarse para cumplir con los requisitos del espacio dramático. Resulta importante tener en cuenta este principio de variación, pues la actividad del propio escritor, actor y autor de comedias no fue homogénea del todo. Como apunta Manuel V. Diago, la información conservada sobre su actividad teatral en la Península nos muestra a un Lope de Rueda

> (...) representado autos, farsas, comedias, entremeses, danzas... ante públicos muy diversos y siendo contratado por empresarios también muy diferentes entre sí: particulares, municipios, la Iglesia, la aristocracia, y hasta la misma casa real. Por ello mismo no creo que sea válida la afirmación que hace Salomon: "es razonable barruntar que su auditorio fue mayormente palaciego". Por supuesto que la nobleza jugó un papel muy importante en la consolidación de la práctica escénica populista, tanto antes de la aparición de los primeros teatros públicos (ahí están para demostrarlo las referencias que atañen al Duque de Medinaceli, al Conde de Benavente y, muy particularmente, al Duque de Osuna), como después (el ejemplo de Ganasa es bien significativo). Pero esto no nos autoriza a creer que "les premiers acteurs professionnels ont essentiellement exercé leur talent devant des auditoires aristocratiques, dans les palais princiers"; tesis

> que mantiene Sentaurens para demostrar que sólo tras la creación de los primeros locales públicos se puede hablar de un teatro profesional en España. Si los teatros estables surgen de manera imparable en Madrid, en Sevilla, en Valencia, a partir de los años 1565-1570 (y recordemos que ya en la década anterior Rueda está planeando levantar uno en Valladolid), es porque previamente se ha ido cimentando su necesidad, porque se ha ido creando un público amplio y difuso que, como es fácil suponer, no pudo formarse exclusivamente en los palacios, sino en las representaciones religiosas y en las fiestas municipales. Y Rueda, no lo olvidemos, también representó para la iglesia y para los municipios, además de hacerlo para los círculos de la aristocracia. (Diago, 1990: 4-48).

El público de Rueda no es un público uniforme y, si bien en la representación privada es posible ejercer un control sobre el público que accede a esa práctica escénica, en el mundo de la representación pública es donde se manifiesta más vivamente el principio de popularidad que después será una marca indeleble del espectáculo barroco. El concepto de público abierto sugiere estas múltiples posibilidades inspiradas por el propio texto dramático, con el que se desea capturar tanto al entendido en el teatro italiano como al que jamás ha tenido contacto con ésta u otra manifestación dramática, en un mismo espacio. Financiados los espectáculos de Rueda por instituciones públicas (el gremio sevillano de sederos en 1543, el municipio de Valladolid en 1551; en 1552, el Ayuntamiento vallisoletano, el municipio de Sevilla en 1559, en 1561 y en 1563) o individuos (el duque de Medinaceli en 1550, el conde de Benavente en 1554, la familia real en 1561)[8], las obras de Rueda conservan rasgos de esta misma heterogeneidad.

A ello apunta, por ejemplo, la convención escénica de representar en un espacio dramático abierto como la calle, con independencia del espacio arquitectónico (la calle, efectivamente, en el tablado callejero, con variantes escenotécnicas como el carro[9] o, en la representación privada, variantes arquitectónicas como el jardín). Para el entendido en teatro renacentista, este espacio dramático recordaría la convención plautina y terenciana, adoptada por el teatro palaciego italiano, de escenificar las acciones de la obra en el espacio de la calle que media entre dos o más casas reconstruidas en escena, aunque no queda rastro de que este artificio se haya empleado

[8] Fuentes precisas en Diago (1990:46-47) y Hermenegildo (2001:15-18).

[9] No hay que olvidar que en 1551 el municipio de Valladolid le encarga "carro y danças" para el recibimiento del príncipe Felipe, vuelto de Flandes (*cf.* nota 8).

nunca en la escena peninsular[10]. Al mismo tiempo, sin embargo, esta configuración del espacio dramático seguiría los mecanismos pragmáticos del teatro temprano –Gil Vicente, por ejemplo– al aprovechar la coincidencia entre espacio de representación y espacio representado[11], siempre que se representase en espacios públicos (la calle, la plaza). Aunque en ambos casos esta configuración del espacio dramático resultaría exitosa, sería en el tablado callejero en el que sin duda alcanzaría su mayor eficacia dramática y escénica, al unir ambas realidades: la del espacio arquitectónico y la de la fantasía dramática. Aquí, el tablado callejero se transforma durante el momento de la representación en una calle más, con lo que espacio enunciado se empalma naturalmente con el espacio preexistente de la calle en la que se lleva a cabo la representación pública. La elección de este espacio dramático no se encuentra exclusivamente en las ventajas o desventajas que brindaba el tablado callejero al autor de comedias y al hecho de encontrarse el tablado efectivamente en la calle, sino en la necesidad de establecer lazos de simpatía con un público abierto.

Se trata indudablemente de una convención del teatro cortesano que abreva en Terencio y Plauto, pero de una convención que pronto toma la forma de una estrategia muy conveniente para enfrentar a un público abierto y heterogéneo formado por todos aquellos que asisten a la fiesta. En la plaza pública, ¿qué diría el espectador popular, noble o artesano, al que se lo quisiera engañar con la fantasía de representar dentro de la rica sala de un palacio, cuando lo que se le representa es el exterior de un edificio público? ¿Se convencería con exquisitas construcciones cuyos cimientos exclusivos fuesen la palabra y se alegraría tanto de ellas, al grado de quedarse a mirar toda la obra? Y el que llegase después del prodigio verbal que son capaces de construir los actores con didascalias implícitas, ¿habría de perderse estos sutiles telones y aceptar sin más que lo que ve en escena son palacios y jardines, cuando en realidad lo que ve a media función es la plaza pública? Habría que imaginar, cuando no era moneda corriente la construcción por medio del texto dramático de un espacio enunciado, a un personaje de Rueda recitando en media plaza en quién sabe qué condiciones:

[10] Como señala Shoemaker, "the Serlio theories and practices of perspective stage settings continued this method and usually placed two or more houses down stage, facing each other across a street, which receded to the painted perspective scenery in the background. There is no evidence of such a form of staging in the early corrales nor in any theater, private or public, indoor or outdoor, which preceded them."(1934: 317).

[11] *Cf.*, por ejemplo, Camões (1995: 155-171)

CRESPO
Un pedazo es de jardín
do mi hija se divierta.
Sentaos; que el viento suave
que en las blandas hojas suena
destas parras y destas copas,
mil cláusulas lisonjeras
hace al compás de esta fuente,
cítara de pan y perlas,
porque son en trastes de oro
las guijas templadas cuerdas. (*El alcalde de Zalamea*, ed. 1998: 1085-1094).[12]

¿Cuáles parras, cuál fuente, cuáles cuerdas? En la plaza del pueblo, esto sin duda sería recibido con sorpresa o con escarnio, lo que se confirma por la total ausencia de descripciones de este tipo en las comedias de Rueda. Ante la falta de este tipo de decorado enunciado, cabe también preguntarse si las versiones conservadas por Timoneda fueron las que se representaron en el tablado callejero o si Rueda no se atrevió tampoco a jugar con la imaginación del público que asistía a la representación privada. Cuando en el texto dramático se echa mano de la construcción del espacio enunciado, lo que se busca en la mayor parte de los casos es mover con la ficción a la risa. En el famoso *Paso de las aceitunas*, por ejemplo, Toruvio planta el renuevo de aceitunas en un espacio enunciado heteroescénico[13] ("Allí junto a la higuera breval, adonde, si se os acuerda, os di un beso")[14] donde crece hasta que Mencigüela vende las aceitunas en otro espacio enunciado heteroescénico ("Mancigüela la venderá en la plaça", (180), sin que los padres se pongan de acuerdo en el precio que han de pedir por dichas aceitunas. Todo ello, para descubrir más tarde al vecino Aloxa que "no están las azeitunas aquí en casa", el espacio representado en el tablado y que corresponde al espacio enunciado de la calle, "sino en la heredad" (182), el espacio enunciado heteroescénico en el que crecen y se venden las aceitunas y que a causa de su representación exclusivamente enunciada mueve a la risa.

Parece muy probable que las comedias conservadas por Timoneda hayan sido aquellas que mayor contento proporcionaron tanto al espectador de la representación privada como al de la representación

[12] Todas las citas se realizan por esta edición.

[13] Por espacio heteroescénico me refiero al espacio enunciado como allí o allá que no coincide con el espacio del enunciado o con el de la enunciación (*cfr.* Cantalapiedra, 1995: 272-287).

[14] Cito por *Pasos*, ed. de Fernando González Ollé y Vicente Tusón (1992: 179)

pública. En el tablado callejero sería donde el principio de realismo consistente en hacer coincidir el espacio representado con el espacio de la representación tendría mayor éxito. A ello apunta, entre otros indicios[15], la laxitud del nudo dramático y, consecuentemente, la multiplicación de las fábulas. Como la comedia representada en espacios públicos debía saber contentar y atrapar al público el tiempo suficiente para llegar al final y poder considerarse exitosa, no era de extrañar que su nudo argumental resultase suficientemente laxo como para dar entrada a escenas breves capaces de cautivar y detener al auditor que llegaba a mitad de la representación. De ahí, probablemente, la fragilidad del nudo dramático y la incorporación, agradable para un público abierto que disfruta con el lance de humor de los artistas tanto como con la intriga general, de escenas cómicas ajenas a la intriga principal (a no ser por la presencia de los mismos personajes y del mismo espacio dramático). Que estas escenas no desagradan en el XVI lo comprueba el que para Timoneda merecieran un lugar al final del volumen de 1567 en una *Tabla de los passos graciosos que se pueden sacar de las presentes comedias y colloquios y poner en otras obras*[16], donde se ofrecen como un sabroso añadido a las propias virtudes de las comedias. Esto sugiere un regusto del lector por estas inserciones cómicas, quizá aprendido en la representación y luego buscado en el cauce editorial.

Con esta misma intención pudo recurrirse a la multiplicación de fábulas que se ofrece como apetitoso manjar en el Argumento de la *Comedia Medora*: "Sobre esto (se refiere a los equívocos que despierta el parecido entre Medoro y Angélica) verán, señores, graciosíssimas marañas y de qué suerte descubre la gitana cúyo hijo es Medoro, dexando aparte los amores de Acario con Estela y los de Barbarina con Casandro (cuya realización falta en la comedia), y las astucias de Gargullo, lacayo, y las necedades de Ortega, simple"[17], "astucias" que muy bien pueden estar apuntando a los pasos de "Gargullo y Estela de Logroño" y el de "la Gitana y Garbullo" y "necedades" que pueden aludir al paso de "Ortega y Perico", según la partición de Timoneda. Esta aparente heterogeneidad tiene, por supuesto, una justificación: "todas estas cosas son parte de la comedia para hazella más graciosa y servir a vuessas mercedes como todos desseamos" (*Medora*: 217).

[15] Joan Oleza (1984: 250-251) ha señalado algunos indicios en la relación de Rueda con el público que permiten distinguir entre los espectadores cortesanos de los coloquios y el público abierto de las comedias.

[16] Reproducido en Lope de Rueda (ed. 2001: 14-15).

[17] Lope de Rueda (ed. 2001: 217); en adelante, indico entre paréntesis el número de página de esta edición.

La actividad teatral de Rueda fue rica y variada, por más que los usos de la imprenta (el único testimonio con el que contamos hoy para su reconstrucción) ofrezcan una imagen fija y homogénea. Al hablar del tablado de Rueda hay que tener en cuenta que, pese a representar en tablados callejeros, carros, casas de nobles y en corte para la familia real, los testimonios conservados por el cauce editorial obligan a pensar con más simpatía en el uso del tablado (este demuestra, por lo menos, el estudio de los movimientos de los personajes), sin olvidar por ello que la variedad en la representación sería justamente lo que haría del teatro, en el siglo siguiente, uno de las expresiones artísticas más populares de la península.

La calle como espacio dramático de la comedia ruedesca.

¿Qué espacio convendría para un espectáculo dramático señalado justamente por su variedad? Cuando se rompe la intriga principal con algún cuadro cómico, éste se realiza en el mismo espacio escénico y enunciado en que ha venido teniendo lugar la fábula del drama, por lo que el espacio del enunciado debía tener cierto grado de flexibilidad. ¿Cuál espacio con mayor ductilidad que el de la propia calle? El espacio que servía como referente del espacio enunciado contaba ya con esta flexibilidad: en la calle podía circular tanto el lacayo como el señor, en la calle se podían dar los lances de amor (merced al apoyo de la casa o del balcón) y también lides de honor, a la calle puede salir la señora o la dama, con tal que vaya acompañada, o pueden platicar los lacayos.

Aunque el espacio dramático de la calle domina en las comedias de Rueda como en mucho del teatro temprano de corte, no por ello habría que concluir que el tratamiento del espacio resulta ingenuo o poco aprovechado. Respetar las convenciones de la representación y las expectativas del público tenía sus ventajas: la construcción del espacio enunciado podía obviarse la mayor parte de las veces, para pasar directamente a la acción dentro de un espacio dramático múltiple. Una revisión de las ocasiones en las que los personajes entran y salen de escena confirma esta movilidad: Alfredo Hermenegildo (1989: 169-170) señala 37 marcas de entrada/salida en la *Comedia llamada Medora*; en la *Comedia llamada Eufemia* he contabilizado alrededor de 35 marcas de entrada/salida de personajes y en la *Comedia llamada de los engañados*, poco más de 40. Para poder hacernos una idea concreta de lo dinámico que resulta este teatro frente al de sus predecesores, habría que pensar que una

comedia en cinco jornadas como la *Aquilana*, de Torres Naharro, las entradas/salidas de los personajes no superan las veinte ocurrencias.

El espacio enunciado de la calle no es, en los casos en los que se mimetizaba con el espacio arquitectónico por tratarse de una representación pública, un espacio monolítico. Al contrario, se trata de un espacio rico en el que se puede representar sin contratiempos una generosa variedad en lo que toca a los espacios dramáticos, mediando distintos recursos y quizá por influencia de espacios arquitectónicos distintos al de la propia calle. En la *Comedia llamada de los engañados*, por ejemplo, la coincidencia entre el espacio de la representación y el espacio representado, la calle, sólo es ilusoria, lo que no deja de insinuar que el original de la comedia elegido por Timoneda para la imprenta estuviese compuesto o adaptado para una representación privada. En realidad, el espacio de la representación se distancia por distintos mecanismos: primero, en el Introito dirigido al "generoso auditorio", se avisa que la acción toma lugar en un tiempo específico ("onze o doze años después que Roma fue saqueada", se refiere al saqueo de 1527) y en un espacio enunciado específico, cuyas marcas se afianzan en el espacio enunciado al señalar que Verginio "se vino a vivir aquí a Módena", pero simultáneamente apuntan al espacio de la enunciación cuando se señala "Módena, la cual ciudad representa este teatro" (167). En el desarrollo de la comedia, distintos personajes se encargarán de recordar al público la ubicación del espacio enunciado (LELIA: "viniéndose mi padre a vivir aquí a Módena", (176); FRULA: "¿Habéis estado aquí, en Módena, otra vez sin ésta? ", (193); QUINTANA: "legando ayer aquí a Módena", (208) y como "supiesse que tenía padre (...), que en Módena residía, determiné de encaminarle [a Fabricio] a esta ciudad", (213), espacio que se complementa con otras menciones a dos espacios enunciados heteroescénicos: Roma, a donde se dirige el padre para buscar a su hijo perdido, y el monasterio de Sancta Bárbara en el que deposita a Lelia en el momento de su viaje; ambos ya unidos en el "Argumento" ("Verginio, por hacer cierto camino a Roma, a su hija en un monasterio deposita", (167) y como espacios enunciados heteroescénicos a lo largo del drama[18]. Estas didascalias implícitas conformarían un cuadro de referencias mentales

[18] Por ejemplo GERARDO: "Créolo en verdad, pero dime, de gracia: ¿sabes si tu hija Lelia está en el monesterio? / VERGINIO: ¡Guárdenos Dios, señor! Pues, ¿adónde había de estar, habiéndola yo dexado por mi propria mano en compañía de otra prima mía que en el mismo monesterio ha hecho professión? Más dime, señor: ¿a qué efecto me lo preguntas?" (169-170); Marcelo indica que "quería llegarme a Santa Bárbara" (171); Lelia descubre su secreto a Candia "después que mi padre en Sancta Bárbora me dejó" (176); Verginio mandará a Pajares "al monesterio de Sancta Bárbora" para recoger a su hija (190). El espacio heteroescénico de Roma se construye de forma similar (*cf.* 176 y 186).

para el público que, en caso de representar en espacios públicos como la propia calle o la plaza, ayudarían a la construcción, en ese mismo espacio, de un espacio dramático independiente del espacio arquitectónico; tratándose de una representación privada, el mecanismo serviría para reconstruir, a los ojos de los espectadores, el espacio dramático urbano necesario para llevar a buen puerto la comedia.

En la *Comedia llamada Medora*, las alusiones toponímicas realistas se mezclan con topónimos ridículos, rompiendo con la ilusión de realismo que habría de ofrecer en un principio el topónimo reputado por cierto: la Gitana queda en verse con Medoro en "el portal de Ruçafa" (alusión a la geografía urbana de Valencia, según nota de Hermenegildo); Gargullo, por el contrario, cuando tiene que indicar dónde vive, enumera "la plaça de Pelliceros", "la placeta de las Moscas", "la calle los Asnos" y "el portal del Coxo" (*Medora*: 224 y 240).

La variedad referencial, donde una representación puede jugar a maquillar la calle que su público percibe como una calle italiana, o aludir a una calle valenciana, viene acompañada por una enorme ductilidad del espacio enunciado. La calle, en la misma *Comedia de los engañados*, es un espacio multifuncional en el que los personajes pueden desarrollar las más variadas acciones; así, la calle sirve como:

a) un lugar en el que los personajes pueden esconderse para no ser vistos por otros personajes (Lelia, escondiéndose de Marcelo, dice "¿Por qué calle me esconderé, que ya me ha visto el amo de la casa de mi padre?", (175).

b) la oportunidad de salir y entrar a escena, como quien vuelve a su casa o pasea por la calle (al final de la escena tercera y al principio de la cuarta, Clavela ve "a Lauro assomar por el cabo de la calle" y, paralelamente, Lauro la ve esconderse en casa "con tanta presteza", (183-185).

c) el lugar por el que se puede pasear en ropa de camino (Fabricio sale de su posada, todavía con ropa de camino, e indica "Por esta calle será bien atravesar", (194).

d) el espacio público en el que pueden o no arreglarse los casos de honor (Cuando Gerardo intenta vengar el abuso de Clavela, Crivelo le sugiere: "Mejor será que se quite de la calle y no dé que dezir a los vecinos" (203).

d) El lugar en el que se puede simplemente estar. Clavela dice "pues la calle está sola y no paresce nadie, de sentarm' he aquí a la puerta", (181).

Sumemos a esta versatilidad natural, la versatilidad que da el arte y permite convertir una calle de la ciudad, por medio de las didascalias implícitas, en una calle de los arrabales, como sucede cuando Viana se apresura a consultar al moro Mulién Búcar, en la *Comedia Armelina*, pasando por la casa del herrero Crespo y llegando a los arrabales en el mismo tablado:

> VIANA: "[...] por muy cierto me han avisado que de una hija de aqueste herrero que *en esta casa vive* anda sin juizio enamorado [su hijo adoptivo Justo]. Dios lo provea mejor que yo lo imagino y, con dichosa vuelta a Viana nuestra, mi cara patria, con salud y gozo nos retorne. *Soyme salido por estos arrabales, donde en una casilla de aquestas vive* un moro granadino que dizen que en muchas artes es habilíssimo, especialmente en descubrir hurtos y cosas perdidas" (148; los subrayados son míos).

En ocasiones, para dar variedad a la representación, la calle misma permitirá también la representación de espacios interiores, rompiendo con las convenciones dominantes en las comedias. En la escena quinta de la *Comedia Eufemia*, estando Eufemia y Cristina a la espera de noticias de Leonardo para que "esta casa nuestra sea contenta y alegre" (105), llega una gitana a la que Cristina tacha de importuna por haberse atrevido hasta el interior:

> GITANA: ¡Paz sea en esta casa, paz sea en esta casa!
> [...]
> CRISTINA: ¿No podéis demandar desde allá afuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente! Que en lugar de apiadarse d'ellas la persona de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades y sus ahíncos (p(105-106).

El final del cuadro, un "Entrémonos", demuestra que el espacio de la representación que ha servido para este interior no es otro que el propio tablado antes ataviado de calle.

En la *Comedia Armelina* otro tanto sucederá cuando estando Pascual Crespo y Mencieta llegue Diego de Córdoba a lamentarse por la huida de Armelina. Guadalupe, simple, aprovechará para intentar conducir fuera a Mencieta:

> GUADALUPE: Mencieta, mira que te llaman allá afuera.
> MENCIETA: ¿Y a dónde?
> GUADALUPE: A la puerta de la calle.
> MENCIETA: ¿A mí a la puerta de la calle? ¿Y quién? (155).

Las áreas escénicas de representación.

A pesar de su aparente unidad espacial, el tablado en realidad ofreció numerosas posibilidades para el desplazamiento escénico y para una disposición compleja de los personajes. Dentro de un solo tablado, con algo de ingenio, podían componerse escenas más o menos complejas, pues el dramaturgo contaba con varias áreas de representación aprovechables. (Cantalapiedra, 1995: 272-277).

Dentro de los espacios propiamente escénicos, habría que considerar, aunque pocas veces se tiene en cuenta, que la cortina del fondo del tablado debió contar con más de una puerta, lo que permitió dotar el tablado de dos o más áreas de representación, en función de las entradas y salidas de los personajes. En la escena octava de la *Comedia Eufemia*, por ejemplo, el tablado se divide en dos áreas de representación; en una están Cristina y Eufemia y en la otra saldrán Valiano y Paulo:

> CRISTINA: Señora, aquí estamos bien, porque en este lugar podrás aguardar que, al tiempo que Valiano salga, le digas lo que te parescerá.
> [...]
> EUFEMIA: Oye, que passos suenan. Gente sale, y aquel de la mano derecha, según su manera, debe de ser Valiano, señor de todas aquestas tierras (123).

La distancia debe ser suficiente como para que Valiano y Paulo tengan tiempo de intercambiar algunas líneas, hasta que Valiano señala el encuentro con "Mas, ¿qué gente es aquesta?" (124). La entrada de cada uno de los grupos tendría que darse por puertas distintas, de modo que se cree la imagen de distancia espacial necesaria entre dos extranjeras y el "señor de todas aquestas tierras".

La obligatoriedad de estas dos puertas queda muy clara en el paso de la escena tercera a la cuarta de la *Comedia de los engañados*, donde Clavela decide, "pues la calle está sola y no paresce nadie, de sentarm' he aquí a la puerta" (181), al mismo tiempo que ordena a Guiomar su almohadilla para bordar y una rueca para ella, "porque me estés aquí acompañando"; inmediatamente saldrá Julieta para hacerles compañía y reñir con Guiomar. Esta tercera escena cierra con la orden de Clavela para entrar al vestuario prontamente ante la persona de Lauro que se aproxima:

> CLAVELA: Por tu vida, Guiomar, que nos entremos de presto en el apossento. Y tú, Julieta, pornás esa almohada do sabes, que he visto a Lauro assomar por el cabo de la calle (183).

Debido a la distancia que debe existir entre los dos grupos de personajes para hacer verosímil el acto de avistarse uno y otro, y mantener al mismo tiempo la ficción de estar sentadas todas "aquí a la puerta" y de "assomar Lauro por el cabo de la calle", sería obligatorio el empleo de dos puertas, suficientemente distanciadas una de otra. La disposición dentro del espacio de la representación de dos o más puertas practicadas en el encortinado del fondo del tablado no debía ser un prodigio escenotécnico, si tenemos en cuenta que las orillas de la cortina naturalmente podrían convertirse en salidas del vestuario. De hecho, así sucede en los grabados de Jacques Callot de 1621 y en el detalle de la *Llegada del príncipe de Gales a Madrid*, de 1623, donde los actores espían (¿o salen a representar?) por los laterales de la cortina[19].

Esto podría incluso complicarse hasta el uso de tres puertas. Al final de la escena segunda de la *Comedia de los engañados*, Marcelo y Lelia deben salir por puertas opuestas en el mismo momento en el que un tercer grupo de actores se aproxima. La escena es la siguiente:

> LELIA: Todo lo podría rodear fortuna. Mas por agora perdóname, que no sé quién viene allá, que a la tarde seré en vuessa posada y hablaremos más largamente.
> MARCELO: Pues mira que no dexes d'ir. Cata que te quedo aguardando.
> LELIA: Pierde cuidado, señor, que luego doy la vuelta. Adiós (177).

En la siguiente escena se presenta Gerardo, padre de Clavela y presumiblemente el que "viene allá" al que se refería Lelia. De este modo, tenemos dos áreas de representación (Lelia y Marcelo por un lado, Gerardo aproximándose por el otro) y tres puertas, pues la despedida ritualizada "Adiós" exige que los personajes salgan por puertas distintas y el conocimiento previo que Gerardo tiene tanto de Marcelo como de Lelia implica que ninguno de los tres personajes coincida en la misma área de representación, pues serían reconocidos.

[19] Ambos grabados pueden verse en John J. Allen (1997: 24)

Las áreas paraescénicas de representación

Sobre las áreas de representación paraescénicas (Cantalapiedra, 1995: 277-281) –los espacios arquitectónicos que son prolongación del tablado y como tales reconocemos el balcón y el vestuario–, habría que advertir que no son menos vistosas en la comedia ruedesca. Del balcón, tenemos varios ejemplos que confirman la variedad que sin duda imprime la posibilidad de un espacio suspendido sobre el tablado. Siguiendo el tópico de la entrevista de amores, en la escena séptima de la *Comedia Eufemia*, Lope de Rueda presenta al personaje de Polo construyendo el espacio enunciado al pie del balcón de la negra Eulalla: "ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento, sé que duerme" (117). Eulalla lo recibe preguntando "¿Paréscete vos que so sa bon xemplos a la ventana de un dueña honradas, recogidas, coma yo, fazer aqueya cortesía a taloras?" (118) y Polo insistirá "Assómate, señora Eulalla, a essa ventana y verásme y sabrás de cierto quién soy" (118). En la *Comedia Armelina*, Rodrigo, el casamentero, acompañado del viejo Diego que pretende a Armelina, cree ver a ésta "que está a la ventana" (144). Bajo el balcón elaboran una farsa estos dos, fingiendo que Diego es caballero y Rodrigo su mozo, sin éxito por torpeza del propio Diego y porque lo que han visto en el balcón "es un paño que está puesto a la ventana a enxujar" (145). En la escena primera de la *Comedia Medora*, Estela dice a Gargullo "Yo me entro en la ventana" mientras que éste finge una pelea con Peñalba; cuando Gargullo comprueba que Estela no ha salido a la ventana ("¿Qué?, ¿no ha estado ahí a la ventana? ESTELA: No por cierto, que luego me entré", (222), exagera en su favor lo resultados de la pendencia ("Si estuvieras a la ventana, vieras correr más sangre por essa calle que el rastro que se haze entre la Puerta del Campo y Teresa Gil", (222-223). También en la *Comedia Medora*, Gargullo llama a la casa de Acario y le contesta Angélica desde el balcón, como queda claro en la distancia física que se sugiere aprovechando el juego de una mala audición y en la dirección que marca: "¿Qué dizes? ¿De qué te fatigas? ¿Quiéresme dezir algo o quieres subir?" (250); en la siguiente escena, luego que Gargullo hace confesar a Angélica que no se moverá del balcón, el personaje parece permanecer allí durante el transcurso de la escena sexta hasta que Barbarina le pide "Angélica, hija, abaxa de presto a abraçar a tu hermano" (254).

Otra forma de enriquecer el espacio de la enunciación será el uso del vestuario como prolongación del escenario, aunque ciertamente con un carácter que llamaría experimental. En la escena quinta de la

Comedia llamada Armelina, ante la aparición de Neptuno y la necesidad de un espacio marino, parece muy probable que el tablado se haya acondicionado, colocando una escenografía de apoyo detrás del encortinado en el fondo del tablado y en el espacio del vestuario, como será común en los corrales del XVII[20]. A ello apunta la insistencia con la que Armelina, saliendo a escena, señala su propósito de suicidarse e insiste en la configuración riscosa del escenario:

> me voy sin esperança alguna de vivir a los desiertos y solitarios riscos, donde las fieras de mi desdichada persona puedan hazer a sus hijos cebo y para sus crueles dientes pasto. Y si ventura tal no me quiere conceder, del más empinado lugar que encima del mar tempestuoso caiga, determino lançarme. (153)

En este caso, el espacio enunciado mueve a la piedad por su patetismo (ya desde la escena anterior se ha puesto al publico sobre aviso del inminente suicidio de Armelina) y, muy probablemente, por el apoyo de estos "riscos" que señala el personaje y a los que Neptuno se refiere como a "las muy encovadas peñas", "peñascos marinos" y "escondrijos y cavernas huecas" donde esconde a los peces a su servicio para defenderlos de Eolo (153-154). El espacio del mar se construye en este caso recurriendo a un tropo como la sinécdoque, donde el mar se representa por la parte, es decir, los apoyos escénicos que bien pudieron ser "riscos" y "peñas" tras las cortinas del fondo del escenario, dentro del vestuario.

Por lo que toca al vestuario como espacio paraescénico, no contamos por desgracia con suficiente información anterior a su uso en los teatros de corral, pero la vertiginosidad de la aparición y desaparición de este escenario marino me hacen pensar en la posibilidad de correr y descorrer la cortina del vestuario. El hecho de que dicho cuadro marino se inserte entre dos espacios de muy distinto orden (los arrabales a donde Viana consulta al moro Mulién y el interior de la casa de Pascual Crespo) y la brevedad de su duración (apenas un parlamento para Armelina y otro para Neptuno, un poco más de una treintena de líneas impresas), podría explicarse justamente por este sencillo mecanismo de abrir y cerrar el vestuario, oportunamente decorado para hacer pensar en "risco" y "peñas" y permitir la desaparición de los personajes.

[20] Cf., por ejemplo, J. M Ruano de la Haza y John J. Allen, 1994, p(404-446.

El espacio escénico en las comedias de Rueda

Como puede verse hasta aquí, ni el espacio dramático ni el espacio escénico en Rueda pueden seguir considerándose bajo las reglas del primitivismo cervantino. La variedad parece haber sido una etiqueta común para la actividad teatral de Lope de Rueda y cómo vamos a extrañarnos de ello, tratándose de un momento crucial en el largo camino del teatro hispánico hacia la profesionalización. Entre esta variedad de públicos, tramas, géneros, también habría que contar el auxilio de un tablado multifuncional que posee, más que anuncia, los recursos escenotécnicos esenciales que habrían de caracterizar más adelante el teatro de corral (un tablado, dos o tres puertas, dos niveles). Sin perder de vista las demandas de un público también variado, Rueda supo mezclar una sutil experimentación espacial con cierta contención, encarnada en el respeto a las convenciones del teatro de corte, vivificando el tablado y la representación por medio de un espacio dramático rico y sin precedentes en su tiempo. La elección de espacios urbanos para la representación, el aprovechamiento del espacio preexistente (la calle y el balcón del edificio público), su insistencia en el espacio dramático de la calle, no fueron decisiones que formasen parte de un vasallaje acrítico al teatro primitivo, sino una cortesía que se tiene al público de la plaza y de la casa noble, al que se sirve y que quizá no estaba educado todavía para aceptar los artificios que aplaudiría el corral algunos años más tarde.

Bibliografía citada

Allen, J., 1997, "Los primeros corrales de comedias: dudas, enigmas, desacuerdos", *Edad de Oro*, 16.

Calderón de la Barca, P., ed. 1998, *El alcalde de Zalamea*, ed. crítica de las dos versiones de Juan M. Escudero Baztán, Madrid - Frankfurt am Main, Universidad de Navarra - Iberoamericana

Canavaggio, J., 2000, "Juan Rufo, Agustín de Rojas, Miguel de Cervantes: el nacimiento de la comedia entre historia y mito", en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid - Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana.

Camões, J., 1995, "El espacio escénico en el teatro de Gil Vicente. Invención e integración", en *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, eds., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 155-171.

CANTALAPIEDRA, F., 1995, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger.

DE LOS REYES, M., 1995, "Teatro y parateatro en el transición de la Edad Media al Renacimiento", en *Los albores del teatro español, Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, eds., Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.

DIAGO, M.L, 1990, "Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional", *Criticón*, 50.

DÍEZ BORQUE, J. M., 1996, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.

HERMENEGILDO, A., 1989, "Los signos de la representación: la comedia *Medora* de Lope de Rueda

", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro, ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse.

————, 2001, "Introducción", en Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid Cátedra.

OLEZA, J., 1984, "La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores", en *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano* ed. Joan Oleza, Valencia, Instituto Alfons el Magnànim.

RUANO DE LA HAZA J. M. Y J. J. ALLEN, 1994, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

RUEDA, L. DE, ed. 1992, *Pasos*, ed. de Fernando González Ollé y Vicente Tusón, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. Y A. PORQUERAS MAYO, 1971, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

SHOEMAKER, W. H., 1934, "Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century", *Hispanic Review*, 2.