

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

Ana Cecilia Prenz

Universidad de Trieste

Resumen

El presente trabajo analiza los múltiples factores que llevan a la conformación de la comedia renacentista española. Por una parte, se destaca la estrecha relación que la une a la comedia renacentista italiana y a su vez a la clásica, por la otra, se intentan individualizar aquellos aspectos absolutamente innovadores que la distinguen de la misma y que nos la proponen como un objeto de estudio autónomo. Se ha tratado de especificar lo que el estudioso italiano Siro Ferrone denomina 'procedimiento sincrético' en el que convergen una multiplicidad de factores, tradicionales y/ o innovadores, como, asimismo, una serie de nuevas relaciones y contigüidades contextuales.

The following paperwork analyzes the multiple factors leading to the up-building of the Spanish Renaissance's comedy. By one side, the narrow relationship that tides it both to Italian contemporary so as to classical comedy is here underlined; by the other, it is intended to individualize those features so innovative that distinguish it from Italian comedy and present it as an autonomous research-object. It has been attempted to specify what Italian scholar Siro Ferrone names "sincrética procederé", w here converges a multiplicity of traditional and innovative factors and, at the same time, a series of textual relationships and contiguities.

Palabras clave: Comedia renacentista española; Comedia renacentista italiana; Commedia dell'arte; "Procedimiento sincrético"; Cultura popular.

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

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

Fabrizio Cruciani y Daniele Seragnoli ilustran un aspecto referente a las costumbres y a la cultura cortesana de la época que aparece como definitorio para la comprensión del significado del hecho teatral en el s. XVI. Para ellos, el teatro del renacimiento es el origen del teatro moderno, pero, más que la reconstrucción de un hecho, el objeto de una historia del teatro renacentista es la complejidad cultural de la cual el mismo es núcleo y transmisor. El banquete es el núcleo central en torno al cual se desarrolla la vida social en estos años. Este elemento cultural tan claramente definido es el que nos permite individualizar, de alguna manera, la función del acto teatral dentro de la cultura cortesana renacentista. No es un caso, según los autores mencionados, que Erasmo de Rotterdam, en el divertido diálogo intitolado *La gran cena* de sus *Colloquia familiaria* haga referencia a la comedia para exponer los elementos necesarios para el éxito seguro de una buena cena. (Cruciani, 1987: 9-10)

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

La orden del libro, pues, que ha de ser pasto espiritual, me pareció que se debía ordenar a la usanza de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor sujeto, como son las comedias; y por pospaso así mesmo algunas cosillas, como veréis. Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que debo daros cuenta de lo que cerca de ellas me parece, no con presunción de maestro, mas solamente para servirlos con mi parecer, tanto que venga otro mejor. (Sánchez Escribano - Porqueras Mayo, 1972: 63)

Y quizás esta analogía entre comedia y comer ("comedia-comer" es el subtítulo utilizado por los autores mencionados) no resulte del todo impropia. El banquete renacentista, como subrayan estos críticos, es la situación cultural, antropológica y social

de más amplia difusión en la época, además de ser un lugar privilegiado para el desarrollo de las artes del entretenimiento. Escriben Cruciani y Seragnoli (1987: 11):

El estado actual de los estudios nos permite sólo pocas y pequeñas certezas: el teatro del Renacimiento es el "origen" del teatro moderno, lo que significa que en este teatro se coagulan elementos preexistentes y experimentaciones y tensiones hacia posibilidades, pero con algo más que podríamos llamar un salto cualitativo: el Renacimiento "inventa" el teatro en sentido moderno, y por lo tanto el Teatro no está, en este momento preciso, todavía definido. El teatro del Renacimiento no nace del teatro sino del encuentro dialéctico y complejo entre una idea-forma que ha sido elaborada y las prácticas: y es teatro epífito, que se nutre de la cultura de la cual forma parte y a su vez la expresa. El objeto específico de una historia del teatro renacentista es quizás, más que la reconstrucción de un acontecimiento, la complejidad cultural de la cual el mismo es coágulo y transmisor. En otras palabras, si Torres Naharro nos dice que "comedia" deriva de "comer", no resulta de ello un error de etimología, sino que encontramos allí el problema y la indicación de la contigüidad y de las intersecciones entre banquete y comedia.(1)

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

Es verdad que las afinidades existentes entre ambas creaciones son muchas, como también lo son los estudios que hacen derivar el nacimiento de la comedia española de la italiana. Sin embargo, es siempre arriesgado adoptar modelos sin haber antes individualizado la multiplicidad de elementos de los cuales los mismos se nutren. Si la comedia italiana fue un modelo para la comedia española, es necesario subrayar, de antemano, que de modelo heterogéneo se trataba. Que la comedia latina de Plauto y Terencio haya sido la fuente de inspiración de los dramaturgos italianos es algo de lo cual, de hecho, no debemos discutir, pero, sí, cabe destacar que otros lenguajes, no necesariamente intrínsecos al arte literario, concurren a la creación de la misma. No es un hecho menor que, en Italia y en aquellos años, toman cuerpo y cobran identidad propia otros elementos que hacen al arte teatral. Por una parte, nace el concepto de escenografía en el sentido moderno de la palabra y comienza a definirse el sentido arquitectónico del espacio teatral y, por la otra, vemos el surgir de una teoría del teatro sobre la base de los comentarios de los antiguos. Confluyen, por lo tanto, en la creación de la misma, lenguajes distintos, que presentan de por sí problemáticas autónomas, pero que indefectiblemente condicionan su desarrollo.

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

Si observamos el conjunto de textos con supuesta función representativa que se nos presenta dentro del marco de la literatura dramática renacentista, nos damos cuenta de que no nos encontramos frente a un corpus homogéneo. Al contrario, se puede observar que todo texto que presenta una estructura dialógica es llamado comedia. Y bajo este mismo título de comedia vemos representados diálogos, églogas, tragicomedias, novelas.

G. Ulysse, citando al historiógrafo veneciano Marin Sanudo(2), anota que:

Junto a los textos teatrales, escritos para ser recitados, M. Sañudo indica, bajo el título de comedia, églogas rústicas, farsas, y hasta composiciones dialogadas que pueden al máximo prestarse a una lectura animada, por no hablar de los "strambotti" de Notturmo Napoletano, o de obras que tienen un carácter narrativo todavía más acentuado. La extensión de estos textos varía al infinito: algunas comedias siguen el ejemplo latino y están divididas en cinco actos, otras en un acto, sin división de escenas. Se tendía a llamar comedia a todo texto en prosa o en verso que tuviese una estructura dialogada. (Cruciani, 1987:93)

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

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

Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada. (Sánchez Escribano - Porqueras Mato, 1972: 63-64)

De estas palabras debemos destacar algunos aspectos fundamentales para el posterior desarrollo de la producción y teoría dramática españolas. En primer lugar, la definida distancia que el autor toma de la preceptiva dramática clásica. Es importante subrayar las frases "todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír. Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho". Parece evidente la exigencia que siente Naharro de alejarse de todo aquel corpus programático que había encontrado su origen en la *Poética* de Aristóteles. Y en este sentido el autor no nos habla de comedia en relación a su opuesto, que sería la tragedia. Al contrario la eleva a un primer plano donde la vemos como un género dignificado en el cual encontramos a un "artificio ingenioso, de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado". Aquí debemos observar que los adjetivos '*ingenioso*' y '*notables*' son más propiamente afines y aplicables a la definición de tragedia que no a la de comedia. En este sentido, el paso hecho por Naharro inicia un proceso de redefinición del género que encontrará su florecimiento no sólo en la producción teatral de los autores del siglo XVI y XVII sino también en las mismas obras de los preceptistas teatrales que se ocuparán de reformularla. Este autor, no sólo toma distancias de la preceptiva dramática clásica, sino que también presenta nuevos aspectos que modificarán la futura composición de la comedia. La clásica división en cinco actos, será estructurada por él en el marco de jornadas. El mismo dice "yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada". (Sánchez Escribano - Porqueras Mayo, 1972: 64) Por otra parte, propone un número limitado de personajes, entre seis y doce, cosa que además él mismo respetó en la composición de

sus comedias, excepto en la *Tinellaria* en la cual encontramos a veinte personajes. Las personas de la comedia, según él, "no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión". (Sánchez Escribano -Porqueras Mayo, 1972: 64) El decoro representa para este autor uno de los aspectos más importantes de respetar en la comedia. Pretende un adecuado comportamiento de las distintas figuras dramáticas y en el ambiente general de la obra.

El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et converso". (Sánchez Escribano - Porqueras Mayo, 1972: 64)

Es interesante notar que Torres Naharro no introduce restricciones con respecto a la extracción social de los personajes y, asimismo, se anticipa a otros refiriéndose al decoro como uno de los principios básicos que influenciarán la comedia del Siglo de Oro. Una de las más interesantes propuestas de Naharro es la división que hace entre "comedias a noticia" y "comedias a fantasía".

Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana, comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...], a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea". (Sánchez Escribano - Porqueras Mayo, 1972: 64)

Y es así como se presentan divididas sus comedias en *Propalladia*. Por último considera que la comedia debe tener dos partes que son el 'introito' y el 'argumento'.

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

Comedia es imitación activa hecha para limpiar al ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa. (Sánchez Escribano - Porqueras Mayo, 1972: 97)

Aquí encontramos el mismo principio catártico aristotélico aplicado a este género. El autor utiliza una categoría estética, la de limpiar el ánimo de las pasiones propia de la tragedia eliminando aquel concepto de bajeza que hasta ese entonces había acompañado a la comedia. Más tarde la preceptiva dramática española se ocupará de reflexionar y definir, por decirlo con Ricardo de Turia (1616), ese "mixto formado de lo cómico y lo trágico" que es el que determina la identidad del teatro español desde sus orígenes hasta los momentos de su mayor gloria.

Si volvemos, sin embargo, a la cita que Ulysse nos refiere sobre Sañudo, sin querer entrar en el problema de la definición de comedia en el momento de esplendor de este género en España, nos parece interesante señalar la indicación de este estudioso en el sentido de que toda obra que presentara una estructura de tipo dialogada era pasible de

la denominación de comedia. Y si hacemos un repaso rápido de los textos con que tropezamos en las primeras décadas del s. XVI en lengua castellana, reparamos en la existencia también de églogas, diálogos, autos, comedias y novelas y que los límites de demarcación de diferencias y similitudes entre ellos mismos son difíciles de determinar. Un ejemplo pueden ser todas aquellas obras de 'derivación' celestinesca que en algunos casos las encontramos bajo el título de comedia, pero también de auto, diálogo o novela. Uno de los casos más conocidos es, quizás, el de la obra *La Lozana andaluza*, sobre la cual todavía la crítica discute en qué 'ámbito' literario colocarla. Utilizamos la palabra ámbito porque queremos evitar los términos género, tendencia u otros. Estudiosos que se han dedicado a profundizar el análisis de este texto individualizan, por una parte, no sólo parecidos con la estructura celestinesca sino también elementos propios del género picaresco y, por la otra, encuentran parentescos con las anónimas comedias *Thebayda* y *Serafina* (3) y no dudan en enmarcarla dentro de un contexto en directa relación con el teatro, poniendo de relieve el diálogo dramático con el cual está compuesta. Todo esto nos indicaría, en términos normativos y convencionales, una cierta fragilidad, pero nos desnuda, en términos más serios, la complejidad real del problema en cuestión y nos muestra la imposibilidad de enfocar el mismo a partir de presupuestos excluyentes.

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

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

G. Ferracuti (1997-98: 2) recuerda un ejemplo, a nuestro parecer, muy significativo y que destaca un paralelismo revelador de las relaciones, no unívocas, entre las producciones de la época. El personaje femenino Pasquella, en la comedia *Gl'ingannati*, producida colectivamente por la Accademia degli Intronati y publicada en 1537, dice la siguiente frase: "*Che fa lo mió amor ch'egli non viene? L'amor d'un'altra donna me lo*

tiene"acto IV, escena 6). Ferracuti individualiza en estas palabras la traducción de unos versos de *La Celestina*. Melibea, en el acto XIX de esta obra canta la siguiente canción mientras está esperando a Calisto: "La media noche es pasada, I y no viene; I sabedme si hay otra amada I que le detiene". Este es uno de los ejemplos que nos permite revertir la formulación del enfoque planteado. Más que de Influencias' podríamos hablar de 'encuentros' autónomos en la creación de un mismo objeto literario: la comedia renacentista. Cabe agregar que, a su vez, Lope de Rueda, escribe la comedia *Los engaños* en la cual es imposible negar la circularidad de los 'encuentros', dado que el texto de los Intronati funciona como modelo de referencia.

Resulta difícil hablar de teatro o de literatura española justamente refiriéndonos a un momento histórico en el cual, dentro de un inmenso imperio, circulan las ideas de ilustres pensadores y aspectos literarios se presentan en las distintas áreas con características semejantes. Es un hecho difundido que la literatura española de la primera mitad del s. XVI hecha sus raíces en la literatura humanista y renacentista italiana. Nadie puede negar la autoridad y repercusión de la obra de Petrarca. Sin embargo es conocida también la circulación que tuvo la *Celestina* en la época, y sus varias traducciones, así mismo ¿cómo olvidar que Torres Naharro escribe su *Propalladia* en Italia o que las comedias de Ariosto se representaban en España? Una suerte de interacción cultural, que encuentra también su expresión en el teatro, era factible en esta época, con vigencia también de las ideas avanzadas de los erasmistas. Estamos, además, hablando de una época que tuvo sus auges y sus esperanzas, pero también sus fragilidades, como nos lo hace notar Carmelo Samoná:

Efectivamente, en los pocos años que transcurren entre la elección de Carlos V como rey de España (1516) y la muerte de Garcilaso de la Vega y de Erasmo (1536), nace y se consume en la península todo aquello que se asemeja a una ilusión de humanismo liberal y cristiano. En aquellos veinte años sucede todo: se encienden esperanzas y rebeliones y se experimenta a su vez la fragilidad de las mismas ó directamente se decreta su fin. (Samoná, 1993:8)

Hemos puesto en evidencia este aspecto de intercambio e interrelación cultural entre España e Italia, destacando que, con respecto a la comedia renacentista, nos encontramos frente a un producto literario heterogéneo y múltiple. Los prejuicios hipotéticos de una "pureza" artística, segura, canónica, por lo que se refiere a los géneros, sucumben a la realidad del hecho artístico marcado por las condiciones históricas, que no pueden no dejar sus huellas, no sólo en los aspectos contenidistas, sino también en los formales. Las prácticas artísticas no renuncian, no pueden hacerlo - tampoco en términos de procedimientos literarios- a reflejar y a constituirse en un cierto funcionamiento del mundo.

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

Nos encontramos, por lo tanto, en el año 1545(4) como fecha aproximativa. Anteriormente había sido la literatura la que le había ofrecido hospitalidad a los autores. Las composiciones de Pietro Aretino, de Macchiavelli, de Ariosto, de Ruzante, habían aplicado por primera vez los cánones retóricos de la comedia a una materia derivada de la sociedad contemporánea. La comedia era una de las tantas formas restauradas de la arqueología humanística. Lo que se suele llamar "invención", o restauración, del Teatro que se produjo entre los siglos XV y XVI contempló, junto con el restablecimiento del lugar teatral homologado por Vitruvio, también la reorganización de la dramaturgia trágica, cómica y pastoral. Dentro de una misma casa intitulada "comedia" habían sido reunidas las más diversas expresiones de la cultura romance. Fue un procedimiento sincrético que tenía como comprobación figurativa, por lo menos si miramos las portadas de las ediciones plautinas de Melchiorre Sessa y Pietro de'Ravani (1518), la difícil intrusión de las 'mansiones' medievales en la escena prospectiva de derivación clásica. Así, en la literatura dramática propiciada por la reforma de los humanistas, se habían introducido, sin provocar escándalo, los bufones, los juglares, los cómicos solitarios de la tradición medieval y municipal; ellos habían llevado sobre los hombros los enseres de su repertorio: las voces monologantes y cantantes, la habilidad física, los contrastes en rima, las pantomimas juglarescas, un trozo de historia capaz de mantenerlas unidas. (Ferrone, 1985: 7)

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

Por lo tanto, dentro de este recipiente, como nos indica Ferrone, vemos introducirse un nuevo elemento, que encuentra sus orígenes en los bufones, juglares y cómicos solitarios de la tradición medieval y municipal, es decir, en el mundo de lo 'popular'. Y cuando

utilizamos esta palabra, 'popular' , quizás deberíamos detenernos e intentar trazar algunas líneas conductoras que nos permitieran la mayor comprensión y delimitación de este concepto en el ámbito literario. En dos textos fundamentales para la comprensión del mismo, nos referimos a la obra de Mijaíl Bajtín, *L 'opera di Rabelais e la cultura popolare* y a la obra del histórico Peter Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, nos encontramos con una definición que nos lleva a poner dos términos en oposición: cultura popular versus cultura oficial.

Con respecto a la cultura popular, quizás por ahora sea preferible limitarse a una definición negativa, como de cultura no oficial, propia de aquellos que no forman parte de una élite, es decir propia de las "clases subordinadas", por decirlo con Gramsci. (Burke, 1980: 1)

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

El mundo infinito de las formas y de las manifestaciones cómicas se oponía a la cultura oficial y al tono serio de la iglesia y del mundo feudal. En toda su variedad, estas formas y fenómenos: entretenimientos de plaza de tipo carnavalesco, ritos y cultos cómicos particulares, bufones y estultos, gigantes, enanos y monstruos, juglares de naturaleza varia y de distinto nivel, una literatura paródica desmesurada y de todo tipo, etc, todas estas formas pues, poseían una unidad de estilo y eran parte y partículas de la cultura cómica popular, de la cultura carnavalesca, única e indivisible. (Bajtín 1979: 6):

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

Sin conocer esta lengua no es posible comprender a fondo y en todos sus aspectos la literatura del Renacimiento y del periodo barroco. Y no sólo la literatura, sino también todas las utopías del Renacimiento y la misma concepción renacentista del mundo estaban profundamente invadidas por la percepción carnavalesca del mundo y a menudo asumían las formas y los símbolos. (Bajtín 1979: 6):

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

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

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

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

Dios mantenga y remantenga
mía fe, a cuantos aquí estáis
Y tanto pracer os venga
Corno creo que deseáis
¿Qué hacéis?
Aposta que más de seis
Estáis el ojo tan luengo,
y entiendo que no sabréis
adevinar a qué vengo. (Hermenegildo, 1990: 167-68)

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

Por probar,
ora os quiero preguntar:
¿Quién duerme más satisfecho,
yo de noche en un pajar,
o el Papa en su rico lecho?
Yo diría
Qu'él no duerme todavía,
con mil cuidados y enojos,
yo recuerdo a medio día
y aún no puedo abrir los ojos.
Más verán
Que dais al Papa un faisán y no come d'él dos granos,

yo, tras los ajos y el pan,
me quiero engullir las manos.
Todo cabe;
mas aunque el Papa me alabe
sus vinos de gran natío,
menos cuesta y mejor sabe
el agua del dulce río. (Hermenegildo, 1990: 169)

Y aquí el objetivo de sus ataques es el Papa. El individualiza los aspectos positivos de su vida contraponiéndolos a los del Papa. El pastor duerme mejor en su lecho de paja que el Papa, come con más ganas, bebe el agua del río y fundamentalmente vive "como cristiano" trabajando con sus manos. A través de esta relación dialéctica con el público el pastor se sitúa socialmente y hace resaltar aquellas que son las virtudes de la vida sencilla en contraposición a la vida de los poderosos.

Yo, villano,
vivo más tiempo, y más sano
y alegre todos mis días,
y vivo como cristiano,
por aquestas manos mías.
Vos, señores,
vivís en muchos dolores
y sois ricos de más penas,
y coméis de los sudores
de pobres manos ajenas.
Y anfenitos
Que tenéis los apetitos
Tan buenos como palabras,
no comeríedes cabritos
si yo no criase cabras. (Hermenegildo, 1990: 169-70)

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

Ora ver
quién me sabrá responder
d' estos que chupan el mosto:

¿En qué mes suele caer

Sancta María de agosto? (Hermenegildo, 1990: 168)

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

La fiesta oficial, no obstante sus intenciones convalidaba la estabilidad, la inmutabilidad y la eternidad del orden existente: la jerarquía, los valores, las normas y los tabú religiosos, políticos y morales en vigor. La fiesta era el triunfo de la verdad ya dada, victoriosa, dominante, que asumía el aspecto de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Es por este motivo que el tono de la fiesta oficial no podía sino ser serio y monolítico, y además ajeno al principio cómico. Es sobre todo por este motivo que la fiesta humana, la desnaturalizaba. Pero esta festividad auténtica era indestructible; y es por esto que fue necesario tolerarla y hasta legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta oficial, era el triunfo de una especie de liberación temporánea de la verdad dominante y del régimen existente, la abolición provisoria de todas las relaciones jerárquicas, de los privilegios, de las reglas y de los tabú. Era la auténtica fiesta del tiempo, del devenir, de las alternaciones y de la renovación. Se oponía a todo fin. Dirigía la mirada al porvenir incumplido. (Bajtín, 1979: 12, 13)

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

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

El Carnaval, por ejemplo, era una fiesta de todos: en Ferrara, a finales del 1400, el duque se unía al entretenimiento general, paseaba disfrazado por la calles y entraba en las casas de privados para bailar con las damas; en Florencia,

Lorenzo de'Medici y Niccolò Macchiavelli, participaban en el Carnaval; en París, en el 1583, Enrique III y su séquito "andan por las calles disfrazados, van de una casa a la otra y se permiten mil insolencias", durante los carnavales de Nuremberg, al comienzo del 1500, las familias patricias tenían un rol de primer plano. Los nobles dominaban los círculos que organizaban las fiestas, como la Abadía de Conards de Rouen o la Compagnie de la Mere Folie de Dijon y sin embargo se exhibían por las calles para el entretenimiento general. En las Calendas de Mayo, Enrique VIII, como todos los otros jóvenes jugaba a la mancha, mientras que el emperador Carlos V participaba, durante las fiestas, a las luchas de toros y el bisnieto Felipe IV amaba presenciar a los mismos. (Burke, 1980: 28)

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

Y sin embargo, si observamos los tres siglos de los cuales se ha hablado en este libro, vemos que el cambio de las actitudes en los hombres de cultura fue verdaderamente considerable: en el s. XVI, efectivamente, ellos despreciaban a la gente del pueblo pero compartían su cultura, en el s. XVIII, en cambio, sus descendientes habían dejado de participar espontáneamente en la cultura popular, pero llegaban al punto de descubrirla nuevamente como algo exótico y, por lo tanto, interesante. Es más, ellos comenzaban a admirar a aquel mismo "pueblo", del cual esta cultura profundamente distinta tomaba origen. (Burke, 1980: 277)

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

A fin de precisar nuestra tesis, consideramos que la cultura española y la cultura

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

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

Notas

1. Las traducciones del italiano pertenecen a Ana Cecilia Prenz.
2. Marín Sañudo (Venecia 1466-1536), historiógrafo veneciano. Compuso varias obras históricas y los *Diarii*, 58 vols: son narraciones detalladas de hechos políticos, militares, económicos y de costumbre de la vida veneciana desde 1496 al 1533.
3. Las comedias *Thebayda*, *Ypólita* y *Seraphina* aparecen publicadas en Valencia, 1521.
4. Fecha simbólica en la cual se encuentra por primera vez registrada frente a un escribano la constitución de una compañía de cómicos profesionales en Italia.

Bibliografía

1. BAJTÍN, M., 1979. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
2. BURKE, P., 1980. *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori.
3. CRUCIANI, F. y F. SERAGNOU (eds.), 1987. *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino.
4. FERRACUTI, G., 1997-1998. "Opera buffa: teatro e cultura popolare nella letteratura spagnola del rinascimento", *Corso monográfico di Lingua e Letteratura Spagnola*, 1997-1998. Università di Trieste (Inédito).
5. FERRONE, S., 1985. *Commedie dell'Arte*, Milano, Mursia.
6. HERMENEGILDO, A. (ed.), 1990. *Teatro Renacentista*. Madrid, Espasa Calpe.
7. SAMONÁ, C., G. MAN CINI, F. GUAZZELLI y A. MARTINENGO, 1993. *La letteratura spagnola. I Secoli d'Oro*, Milano, BUR.

8. SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y A. PORQUERAS MAYO, 1972. *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Madrid: Gredos.
9. TURIA, Ricardo de, 1616. *Apologético de las comedias españolas*, citado por Sánchez Escribano y porqueras Mayo, 1972, p. 177.