

## CATALANISMOS E INTERVENCIÓN DE TIMONEDA EN LAS COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA

1. En la transmisión textual de las comedias de Lope de Rueda jugó un papel decisivo, como se sabe, el escritor y editor valenciano Juan Timoneda. «Como su autor no pensasse imprimirlas» (*Epístola de Joan Timoneda al considerado lector*, en *Las segundas dos comedias de... Lope de Rueda*), lo hizo Timoneda en 1567, ya muerto aquél: «Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el deseo y la afectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la provechosa y artificial emprenta» (*Epístola satisfactoria de Joan Timoneda al prudente lector*, en *Las primeras dos elegantes y graciosas comedias de... Lope de Rueda*).

Esta solicitud por los textos del dramaturgo sevillano, a la que hay que atribuir su conservación, no fue acompañada por el respeto hacia la integridad de los mismos. El propio Timoneda lo confiesa — únicamente por él puede saberse—, procurando justificar su conducta: «mi buena intención es la que me salva». El caso es que al editar las comedias, decidió «con toda la vigilancia que fue posible, ponellas en orden y somerellas bajo la corrección de la Santa Madre Iglesia», para lo cual «se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes que algunos, en vida de Lope, habrán oído» (*Epístola satisfactoria...*).

Más aún. Timoneda pondera la magnitud del trabajo que se tomó: «No te des a entender que ha sido uno, sino muy muchos y de harto quilate. El primero fue escrebir cada una dellas dos vezes», tarea en la que «por hallar algunos descuidos, o gracias, por mejor decir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos vezes en alguna dellas y poner otros en su lugar» (*Epístola... al considerado lector...*).

2. Las anteriores afirmaciones de Timoneda, no siempre atendidas como debieran, ni siquiera tenidas en cuenta a veces, han recibido diverso alcance por parte de los críticos y aun distintas interpretaciones.

La primera que conozco, por orden de antigüedad, es la de Gayangos y Vedia<sup>1</sup>, para quien «Juan de Timoneda introdujo sin duda correcciones

---

<sup>1</sup> P. DE GAYANGOS y E. DE VEDIA, *Adiciones* [1851] a J. Ticknor, *Historia de la literatura española*. Buenos Aires, 1948, III, p. 471.

y enmiendas de consideración en las obras de su amigo». La misma actitud se encuentra en el importante trabajo de Stiefel<sup>2</sup> sobre las fuentes de Lope de Rueda: «Las afirmaciones de Timoneda no permiten dudar de que él había introducido cambios profundos en los inéditos de Rueda. Los manuscritos a disposición del librero estaban más o menos completos, mejor o peor conservados. ¿Acaso actuó por piedad? ¿Quién podría decirlo? Timoneda mismo era escritor, ¡qué atrayente debía de ser para él la ocasión de modificarlos según su gusto, rellenar sus lagunas con elementos propios, etc.!» Stiefel se plantea la cuestión para saber si «en tales circunstancias estamos autorizados a un juicio definitivo sobre los aciertos de Rueda». Es decir, centra la cuestión en el problema de la originalidad de Lope de Rueda.

Abunda en las ideas hasta aquí expuestas Pfandl<sup>3</sup>: «La confianza que su texto pueda inspirarnos es problemática, ya que su primer editor, el emprendedor librero valenciano Juan de Timoneda [...] confesó haberse atrevido a toda suerte de supresiones y correcciones, sobre cuya extensión nos faltan por completo indicaciones exactas.» Es Shergold<sup>4</sup> el que confiere la máxima efectividad a la intervención de Timoneda; a propósito de la doble reescritura de cada obra, comenta: «La primera vez se puede suponer que fue para obtener una copia limpia del manuscrito de Lope de Rueda, probablemente el que usaba la compañía, en mal estado por el frecuente manejo. La segunda, para dar su propia versión.»

Con Cotarelo<sup>5</sup> parece iniciarse una corriente de signo opuesto a la examinada: «Lo mismo que ha llegado a nosotros no es enteramente puro, porque Timoneda introdujo varias correcciones, si bien puede suponerse que fuesen de escasa monta, por el gran respeto que Rueda le imponía.» Claro está que Cotarelo no se ocupa de probar sus afirmaciones y así no resulta posible saber en qué se basa para asegurar lo de «el gran respeto». Esta última opinión reaparece en Juliá<sup>6</sup>: «Conoció Timoneda personalmente al antiguo batihoja sevillano [...] Las correcciones que se permitió introducir en el texto no debieron ser de gran monta,

<sup>2</sup> A. L. STIEFEL., *Lope de Rueda und das italienische Lustspiel* ZRPh, 1981, 15, p. 337.

<sup>3</sup> L. PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro* [1928]. Barcelona, 1952, 117.

<sup>4</sup> N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage*. Oxford, 1967, 158n5. «The first time was presumably to have a clearer copy than Lope de Rueda's manuscript, which was probably a working text, and in dirty condition from much handling. The second, to do his own editing.»

<sup>5</sup> E. COTARELO, *Prólogo a Obras de Lope de Rueda*. Madrid, 1908, I, LIII.

<sup>6</sup> E. JULIÁ, *Observaciones preliminares a Obras de Juan de Timoneda*. Madrid, 1947, I, XII y XIII. No hay que señalar queda patente en el texto el desconocimiento por parte de Juliá de la crítica anterior a él.

dato el respeto que siempre demostró el valenciano hacia Rueda, y así ha sido reconocido siempre por la crítica.» Y más adelante: «El respeto y admiración que sentía hacia Lope de Rueda se prueba de modo fehaciente recordando que...» Y refiere que Timoneda publicó las obras de Alonso de la Vega, lo cual, valga decirlo, no pueba nada. Del mismo modo que quedan sin justificar las anteriores afirmaciones, especialmente la amistad, que no pasa de ser una suposición verosímil, ya expuesta muchos años antes por Merimée<sup>7</sup> y recordada ahora por Alborg<sup>8</sup>. Por su autoridad en el conocimiento del teatro contemporáneo, no debe omitirse la opinión de Crawford<sup>9</sup>, en exceso cautelosa e insegura: «Somos incapaces de determinar si Timoneda se limitó a cambios de poca importancia o si realmente intentó reescribir las obras.» En cierta manera se sitúa en la misma línea Alborg<sup>10</sup>, que llega, sin embargo, a una actitud más definida: «No sabemos en qué medida tuvo que retocar Timoneda los textos de Rueda, pero si le dieron tantos trabajos, los ajustes y arreglos no serían leves.»

3. Sorprende la discrepancia que se observa entre las opiniones expuestas, que, sin grave riesgo de errar, pueden considerarse las únicas formuladas sobre la cuestión. Sorprende, sobre todo, la actitud de quienes apenas conceden importancia a la labor de Timoneda, y la incertidumbre de otros. Pero, en cualquier caso, se trata sólo de comentarios discursivos, más o menos rigurosos y acertados, sin que nunca se haya intentado comprobar de modo directo, analítico, la verdad y el alcance de las afirmaciones de Timoneda. Esta tarea constituye precisamente el objeto del presente estudio.

Partiendo del hecho básico de que Timoneda, según su propio testimonio, reescribió en alguna medida las comedias de Rueda, se ofrecen varias vías de examen comprobatorio de tal operación.

En primer lugar, el cotejo entre el estilo de ambos escritores, considerándolo en su más amplio ámbito, como índice de la personalidad

<sup>7</sup> H. MERIMÉE, *L'art dramatique à Valencia*. Toulouse, 1913, 145, cree que Rueda y Timoneda se conocieron y trataron el año 1560, en que aquél casó con Rafaela Trilles, a quien conoció por intermedio de Timoneda y de sus hijos, dada la coincidencia de oficios de éstos con la familia de aquélla. Igualmente asegura que Lope de Rueda y Alonso de la Vega empujaron a Timoneda a escribir teatro. Pero todo esto no pasa de suposiciones más o menos fundadas.

<sup>8</sup> J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1966, I, p. 565.

<sup>9</sup> J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, 1937, 114. «We are unable to determine whether Timoneda limited himself to changes of minor importance or whether he actually attempted to rewrite the plays.»

<sup>10</sup> J. L. ALBORG, *Historia...*, 570, n. 1.

literaria. Habría, según esto, que examinar desde el estilo de los diversos niveles lingüísticos hasta la concepción dramática, arquitectura de las obras, etc. Pero la utilización de este camino resultaría, en mi opinión, prematura. No se encuentra bien estudiada la dramaturgia de Timoneda y esta deficiencia se acusa precisamente de modo muy agudo en un aspecto básico para la finalidad aquí perseguida: su originalidad. Como es sabido, no resulta posible todavía distinguir, en muchas obras ligadas de algún modo al nombre de Timoneda, si éste es autor o refundidor o editor<sup>11</sup>.

4. El valencianismo de Lope de Rueda, entendiendo por tal las referencias urbanas de esa condición contenidas en sus obras, objeto ya de algún estudio<sup>12</sup>, ofrece varias manifestaciones claras, especialmente nombres de calles en *Medora*. Pero de este dato, nada seguro puede concluirse, en mi opinión, en cuanto a autoría literaria. El propio Rueda, como cualquier autor en sus circunstancias, adaptaría los pasajes con referencias locativas a la realidad topográfica de los lugares en que representaba, para así fomentar la ilusión dramática de realidad, potenciar la comicidad, etc., ante un público ingenuo.

Como manifestación de valencianismo de otro orden puede considerarse el hecho de que en los *pasos* de Rueda aparezcan un par de frases en valenciano<sup>13</sup>. Nada similar se encuentra en las comedias. En cualquier caso, una manifestación así tampoco serviría como criterio de autoría, pues su función sería igualmente la de contribuir a crear color local de modo intencionado y, por tanto, deberse a la voluntad reflexiva del propio Rueda.

Más interés ofrecería, para el fin propuesto, encontrar manifestaciones espontáneas, no deliberadas, es decir, carentes de artificiosidad dramática, del habla valenciana. Pues bien, como intentaré probar, tal rasgo está presente en las comedias de Rueda. Aunque se ha afirmado al estudiar el valencianismo de Lope de Rueda que «ni en las comedias incluso en *Medora*, que refleja —como ya vimos— algo de la topografía ciudadana.

<sup>11</sup> Aquí hay que mencionar, no obstante, por basarse de algún modo en el criterio expuesto, la opinión de J. A. MEREDITH («Introito» and «loa» in the Spanish Drama of the Sixteenth Century», Filadelfia, 1928, 93) de que los *introitos* de las comedias de Rueda se deben a la pluma de Timoneda. Así llama éste a los prólogos de sus propias obras, bajo el influjo de Torres Naharro, al cual se debería también la fórmula de despedida, con *valete*, como en *Trofea*, *Tinellaria*, etc.

<sup>12</sup> F. DE CARRERAS Y DE CALATAYUD, *Lope de Rueda y Valencia*. Anales del Centro de Cultura Valenciana, 1946, 7, pp. 128-38.

<sup>13</sup> Además del artículo citado en la nota anterior, se han ocupado de su estudio R. C. STEPHENSON, *A note on Lope de Rueda's «Paso sexto»*, HR, 1938, 6, 265-8, y P. RUSSELL-GEBBETT, *Valencian in the sixth «Paso» of Lope de Rueda's Deleitoso*. HR, 1953, 21, 215-8.

ni en los coloquios, ni casi en los pasos, aparecen rastros lingüísticos valencianos»<sup>14</sup>, tal afirmación no se ajusta a la realidad de los textos.

5. Antes de iniciar la búsqueda de rasgos lingüísticos valencianos en los textos de Rueda, será conveniente consignar algunas precisiones sobre la configuración del habla de Valencia en aquella época. Bajo tal denominación se apunta fundamentalmente a la variedad dialectal catalana de la localidad, pero también a los rasgos aragoneses que, por su historia, habría de presentar el castellano de Valencia. Este segundo elemento caracterizador se hallaría incrementado en el idiolecto de Timoneda, toda vez que era aragonés en su inmediata ascendencia<sup>15</sup>, si no, incluso, de nacimiento. En cualquier caso, el propio Timoneda, en la *Epístola al amantísimo lector* que encabeza *El patrañuelo*, declara así su filiación lingüística: «Semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana rondalles.» También en el cuento LXI de *El buen aviso* se consigna: «Respondió el autor en lengua valenciana, por ser natural suya.»

Conocidas estas circunstancias, no resultará difícil suponer que en el castellano de Timoneda se deslicen inconscientemente rasgos de su habla valenciana. Más raro sería que esto le ocurriese a Lope de Rueda, aunque hubiese visitado varias veces la ciudad, Por tanto, la aparición de valencianismos en sus comedias bien puede ser imputada a Timoneda, esto es, considerada como huella de su actividad correctora. De ahí el interés de detectar tales huellas para poder precisar la intervención de Timoneda en las comedias de Rueda.

6. Con esa finalidad recojo a continuación todas las palabras de las cuatro comedias de Rueda que interesan a efectos del presente estudio. Tras cada palabra consigno el tipo dramático de personaje que la usa, si coincide con alguno de los mencionados por Timoneda en la epístola (cfr. § 1) que indica las alteraciones introducidas.

Para *Eufemia* y *Armelinea* cito por la edición de ambas comedias<sup>16</sup>, con referencia a la numeración de las notas del texto, salvo un caso en que consigno la página, por carecer de anotación la palabra correspondiente. Para *Los engañados* y *Medora* también utilizo mi edición, aún no publicada; por eso, la referencia es únicamente a escena. Me veo obli-

<sup>14</sup> F. DE CARRERAS, *Lope de Rueda*,... p. 136.

<sup>15</sup> F. MARTÍ GRAJALES, *Ensayo de un diccionario biográfico*... Madrid, 1927, s.a. *Timoneda*.

<sup>16</sup> LOPE DE RUEDA, *Eufemia. Armelinea*. Edt., ed. y notas de F. González Ollé. Salamanca, 1967.

gado a proceder de ese modo porque el cotejo con la primera edición de cada una de esas comedias ha descubierto no pocos defectos textuales en las ediciones aseguibles actualmente.

*Eufemia:*

*borracha* (6). De esta palabra dice Covarrubias: «En Valencia y todo el Reino de Aragón y en Italia llaman borracha al cuerecito pequeño con su brocal que en Castilla llaman bota.»\*

*bochin* (12) 'verdugo'; en castellano procede, según Corominas, del catalán, donde es de uso general.

— *matalafes* (27, criada) 'colchones'; es un valencianismo.

— *emburulladas* (41, lacayo) 'mezcladas confusamente'; corresponde al castellano *emburujadas*. El único testimonio de esta voz que recoge el *Diccionari Català-valencià-balear* de Alcover y Moll pertenece a un autor valenciano, **Jaume Roig**.

*sotacòmito* (62, lacayo), que las ediciones modernas de *Eufemia* sustituyen erróneamente por la forma usual castellana, *sotacómitre*, es adaptación del catalán *sotacòmit*. Por otra parte, los testimonios castellanos de *sotacómitre* hoy conocidos son todos posteriores a Lope de Rueda.

— *burullada* (64, lacayo), como *emburulladas*, antes examinado.

— *escurribanda* (66, lacayo), es el catalán *escorribanda* 'escapada', 'carrera rápida y breve'. Una de las tres localizaciones de esta palabra en el *Diccionari* de Alcover y Moll es Valencia. En castellano no aparece, según la información de Corominas, hasta 1615 (Villaviciosa, *Mosquea*).

— *fornida* (70, lacayo), palabra de origen catalán, frecuente en aragonés desde el siglo XIV, mientras que en castellano no se documenta, según Corominas, hasta 1609.

— *pidió* (83, criada), 'preguntó'; no es necesariamente un catalanismo, aunque la acepción presente sea más frecuente en catalán que en castellano.

— *culolete* (88, negra); es el catalán *culolet*, 'burla'. Sólo así se entiende el pasaje correspondiente, que en las ediciones anteriores a la mía quedaba inexplicado.

— *rosegados* (95, negra); 'roidos', catalanismo usado en aragonés.

*Armelina:*

— *tabaque* (14), 'cestillo'. La documentación de este arabismo se localiza preferentemente en el este peninsular. Corominas señala que la forma *tahac* se emplea sobre todo en Valencia.

- *caladiza* (26, simple), *puerta caladiza*, no documentada en castellano, corresponde al catalán *porta caladissa*, 'puerta abatible'.
- *aborrecer* (27, simple), 'molestar'. Con este significado es aragonesismo. Hasta un siglo después (Moreto) no vuelve a documentarse en un texto castellano.
- *devantal* (36), 'delantal', es de origen catalán y no se documenta en castellano antes de Lope de Rueda.
- *argamandel* (37), 'andrajo', procede del árabe vulgar, según Corominas, y se documenta en el *Vocabulista in arabico* de R. Martí, cuya procedencia es levantina. La primera autoridad romance es la que aquí se registra.
- *trinchete* (pág. 133, figurón), forma cuya más antigua documentación es la presente, resulta una adaptación del catalán *trinchet*. La forma castiza castellana es *tranchete*.
- *plantufo* (58, figurón), 'pantuflo' corresponde al catalán *plantofa*, que es la forma recogida en el *Diccionario valenciano-castellano*, de Sanelo.
- *escarpia* (82, simple), es de probable origen catalán. No encuentro testimonios castellanos anteriores al presente.
- *alzadc* (85, simple). El contexto postula el significado de 'robo', que es el que tiene en aragonés.
- *en jólite* (86, simple), 'inmovilidad de calma chicha'; es de procedencia catalana y éste su primer testimonio castellano. Covarrubias registra *en jólito*.

*Los engañados:*

- *pides* (III, negra), 'preguntas', ya comentado anteriormente.
- *monqueta* (III, negra), 'mosqueta', 'especie de rosa, de delicado olor semejante al almizcle' es palabra catalana, cuya primera documentación castellana, según Corominas, es la *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega.
- *mequero* (III, negra), es un derivado del catalán *mesc*, 'almizcle'. La síncopa de *s* se explica por estar la palabra en boca de negra, que incurre ordinariamente en esa alteración.
- *movadilla* (III, dos veces, negra), 'almohadilla', hace pensar en la -v- antihiática del aragonés. En boca de la protagonista no se produce, en cambio, la epéntesis.
- *párago* (III, criada), 'especie de pez marino', que corresponde al castellano *pargo*, *pagro*, es un probable valencianismo, pues como tal atestigua Corominas *págara*.
- *disfrezado* (V, simple), cfr. más adelante *disfrez*.

*Medora:*

- *micer* es la forma aragonesa del catalán *misser*. Figura en el *introito* que, como ya se ha dicho, puede asegurarse que está redactado por Timoneda.
- *gesto*, 'rostro', también en el *introito*, así se define *gest* en el *Diccionario* de Sanelo.
- *disfrez* (I), 'disfraz' es forma catalana, aunque aparece en otros autores contemporáneos no catalanes, como Sánchez de Badajoz.
- *soy estada* (I), pudiera ser un aragonesismo o italianismo sintáctico.
- *farfante* (I, lacayo), 'burlador', 'parlero'. Probable catalanismo. En cualquier caso, este testimonio anticipa medio siglo a los conocidos hasta ahora en castellano.
- *vericundas* (II, figurón), 'vergonzosas'. Resulta importante saber que los testimonios de *verecund*, *verecunda* del *Diccionari català*, de Alcover y Moll, pertenecen todos al ámbito valenciano.
- *iracundes* (II, figurón) puede ser una falsa castellanización de *iracunds*.
- *cercol* (II, figurón), 'circulo', es claro catalanismo.
- *capa* (escena II, figurón). Si se interpreta como 'prenda de abrigo', resulta ininteligible el pasaje; lo que no ocurre si se toma como una castellanización, con finalidad humorística, del catalán *cap*, 'cabeza'
- *centella* (escena III), 'porción mínima'. Con este significado, la palabra está bien documentada en catalán, no en castellano.
- *brega* (escena III, criado), 'pendencia', 'alboroto' es de uso más antiguo y extendido en aragonés y en catalán que en castellano.
- *cualque* (escena IV, figurón), 'alguna', pronombre arraigado en aragonés medieval. No hay por qué suponer que se trate, como suele afirmarse a propósito de otros textos, de un italianismo.
- *romiaje* (escena IV, figurón), 'romería', es un claro catalanismo.
- *finiestra* (escena IV, lacayo), 'ventana'. Aunque el castellano ha conservado *hiniestra* hasta entrado el siglo XVI, la presencia de *f-* parece apuntar a que la forma presente sea considerada como catalanismo; por otra parte, la existencia de diptongación la inclina hacia el castellano. La discrepancia se resuelve considerándola forma aragonesa, así se justifican perfectamente ambos fenómenos. Esta última atribución cuenta además a su favor con la conservación del diptongo en un contexto fonético en que el castellano lo pierde más fácilmente.
- *merchante* (escena IV, lacayo), 'mercader', debe de ser un valencianismo.
- *vuelta* (escena IV, figurón), 'vez', es un catalanismo semántico.



- *salsufragia* (escena V, criada), 'saxífraga', planta medicinal, corresponde a la forma catalana *salsufragi*.
- *saldragas* (escena V, simple), 'chismes', 'minucias'. Palabra no atestiguada fuera del presente texto, que se ha de relacionar con el aragonés *aldragas*, del mismo significado. No ha de extrañar la *s-* protética, pues en el mismo pasaje figuran otras palabras deformadas caprichosamente de modo intencional.
- *alborote* (escena V), probablemente de origen catalán.
- *llegar* (escena V), 'juntar', 'reunir', significado no desconocido en castellano, pero mucho más frecuente en aragonés (*plegar*) y catalán (*plegar*).

No he tomado en consideración, a lós efectos del presente examen, casos como *ad aquestos (Eufemia, 11)*, *ad aquellas (Eufemia, 15)*, *ad aquel (Armélina, 83)*, interesantes por presentar la forma característicamente aragonesa de la **preposición a**, pues no puede excluirse que se deban a influjo de la imprenta. Sabido es cómo la imprenta zaragozana, durante el siglo XVI, contagió los textos salidos de ella de aragonesismos que, en modo alguno pueden atribuirse a sus autores, a juzgar por su origen y por otras ediciones de las mismas obras. Algo semejante ocurriría en Valencia. Con más probabilidad de acierto hay que descartar, por la misma razón apuntada, formas como *boix*, *oixte*, etc., cuyas grafías responden, en mi opinión, a un uso rutinario de los impresores.

7. La primera consecuencia que se deduce de la anterior relación es que sobre un total de 46 palabras (prescindo de las pertenecientes a un *introito*), se encuentran 35, es decir, un número muy elevado proporcionalmente<sup>17</sup> en boca de «simples, negras o lacayos» o de otros personajes de similar contextura dramática, o sea, en aquellos pasajes que Timoneda, según su propia declaración que acabo de condensar, hubo de modificar (cfr. § 1).

Pese al escepticismo hipercrítico de algunos estudiosos, existen pruebas claras de la labor realizada por Timoneda, como también de su ámbito dentro de cada obra, pues se puede comprobar cómo las presumibles huellas lingüísticas del corrector se localizan en los pasajes citados gené-

<sup>17</sup> Sin forzar los hechos, podría aumentarse la proporción, pero he preferido ceñirme estrictamente a los parlamentos de personajes burlescos. Así, la dos primeras palabras registradas, en boca de un *caballero*, ocurren en diálogo cómico con el *bobo* y a instancias de éste que pregunta expresamente por la denominación que da ocasión al catalanismo correspondiente.

ricamente por él y casi exclusivamente en ellos. Más difícil resulta precisar la extensión real de las modificaciones, puesto que pueden ser numerosos los pasajes alterados sin haber dejado en ellos ninguna impresión. A mi parecer, como el número de valencianismos resulta muy elevado tratándose de obras que se dan a la imprenta para su difusión por toda España; como Timoneda, aunque sólo fuera por esta última circunstancia, trataría de evitarlos, estimo que han tenido que ser muchos los pasajes refundidos para que se hayan introducido tantas voces ajenas a Lope de Rueda.

Al comprobar, en el aspecto positivo, la veracidad de las declaraciones de Timoneda (las modificaciones se produjeron en los parlamentos de personajes burlescos), habría que admitir, sin más testimonios, que los restantes parlamentos no fueron alterados. Pero también queda prueba implícita de ese hecho al observar que en ellos la presencia de valencianismos resulta insignificante (a lo sumo 11 para las cuatro comedias).

Por lo mismo, tampoco hay motivos para suponer que Timoneda modifique el plan de cada comedia. Era, por otra parte, lo que mejor recordarían aquellos antiguos espectadores de Rueda que, según el propio Timoneda, deseaban verlas impresas. Tal circunstancia, en pluma del autor, de cualquier autor, pudiera interpretarse como una suposición vanidosa; tratándose del editor, resulta más verosímil, pues no iba a meterse en un negocio comercial de incierto beneficio económico. Aunque no hubiera otro motivo de fidelidad a las obras de Rueda, la popularidad de éstas (Cervantes conservaba versos enteros de ellas en su memoria) constituía suficiente motivo para no alterarlas.

8. El hecho de que Timoneda variase los pasajes cómicos y no los restantes —valga esta formulación esquemática de su labor— no concluye en iluminar la transmisión textual de las obras estudiadas, sino que arroja nueva luz sobre la personalidad dramática de Rueda, como intentaré mostrar.

En otro lugar<sup>18</sup> he comentado ya las lamentaciones de los críticos ante las dudas que suscita la autenticidad textual de las comedias de Rueda. Con ser lamentable, en efecto, esa situación, creía exagerada la inseguridad suscitada, pues aun prescindiendo de la noticia de que Rueda no pensaba imprimir sus obras, ¿se ha reflexionado hasta qué punto, dadas las costumbres escénicas contemporáneas, resulta idóneo hablar del auténtico o verdadero texto de Rueda? ¿Tendría éste un texto *establecido* para los

<sup>18</sup> Estudio preliminar a mi citada edición de *Eufemia* y *Armélina*, pp. 22-3.

pasos? ¿Los representaría siempre según ese texto? Me inclinaba entonces por una solución negativa a tales interrogantes. En cuyo caso, para que se conservasen aquellas obras, alguien tenía que hacer la operación de fijar sus textos, ya que el autor no la iba a realizar. Resultaba así inevitable la manipulación de los manuscritos, como en efecto ocurrió. Y concluía haciendo ver que Timoneda era uno de los más capacitados para llevar a cabo tal labor.

Ahora, estas consideraciones pueden enriquecerse notablemente con lo averiguado sobre la intervención de Timoneda. Recuérdese que los pasajes modificados por él son aquellos en que intervienen «simples, negras o lacayos». Pues bien, éstos eran los papeles representados por el gran comediante sevillano, según el testimonio cervantino<sup>19</sup>: «...Ya de negra. ya de rufián. ya de bobo y ya de vizcaíno. que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad.» En esto, como en tantos otros aspectos, Rueda no hacía sino seguir las costumbres escénicas contemporáneas, tan distintas de las posteriores; más concretamente de las compañías de cómicos italianos, cuyo primer actor desempeñaba los papeles burlescos. Basta recordar las actuaciones de Ganassa en figuras de *zanni*<sup>20</sup>.

Pues bien, si en las partes dramáticas representadas por Rueda personalmente hay repeticiones y descuidos, es porque en esos pasajes el texto está menos fijado que en el resto de cada obra; queda encomendado a la inventiva cómica del actor capaz de improvisar según los estados de ánimo y reacciones de su auditorio. En concreto, las repeticiones constituyen, en determinadas condiciones, un elemento universal de comicidad; de igual modo que las alusiones locales, por su misma naturaleza, han de variarse para que cumplan su finalidad, según los lugares de la representación escénica.

Podría, por tanto, concluirse que la parte más espontánea y original del teatro de Lope de Rueda estaba sin fijar, encomendada a su capacidad, como autor y actor, de improvisación. Es esta una característica muy propia de un teatro popular, muy vivo (como se revela también por otros aspectos), destinado exclusivamente a la representación. En él, por consiguiente, como en mi estudio sobre *Los engañados y Medora* hago notar, interesa más el espectáculo que la literatura. Una vez más, la vinculación con la *Commedia dell'Arte*.

<sup>19</sup> Prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses*.

<sup>20</sup> N. D. SHERGOLD, *Ganassa and the «Comedia dell'Arte» in Sixteenth Century Spain*, MLR, 1956, 51, pp. 359-68.

Es así como se ilumina, gracias a la labor de Timoneda, un aspecto de la dramaturgia —creación y representación— de Lope de Rueda.

Me complace consignar que a un resultado análogo al obtenido por el razonamiento sobre la peripecia textual, había llegado Alborg<sup>21</sup> como hipótesis verosímil. A propósito de los *pasos*, escribe: «Son poco menos que nada sin la participación del cómico que les daba vida; de hecho son el sucinto guión escrito sobre el que se apoyaba la personalísima actuación viva del escritor-actor.» Y continúa poco después: «La ausencia de toda preocupación literaria en el batihoja es evidente: no sólo no pensaba en imprimir sus comedias, sino que no le importaban las imperfecciones y las reiteraciones de un mismo chiste o gracia, porque esto que, escrito, hacía resaltar su fallo, podía servir todavía en la representación para acrecentar la comicidad; y hasta puede presumirse que el actor modificaría las palabras según la vena del momento y aun cargaría la mano allí donde sabía que sus gracias eran de efecto seguro.»

9. Estas características de la improvisación dramática —repeticiones, descuidos— han de desaparecer cuando se quiere convertir a las representaciones que no pretenden superar su condición efímera, en teatro impreso. Entonces se concede la primacía a lo literario sobre lo dramático. Timoneda no eliminó las libertades que Lope de Rueda se tomó respecto de sus modelos italianos; en el texto conservado de sus comedias predominan las carreras, riñas, golpes, etc., sobre el arte de la palabra. Pero, en términos de literatura renacentista, podría definirse la labor realizada por él como la transformación del teatro popular, representado en las plazas, en los carros, apenas aún en los corrales, en teatro para ser leído, en teatro libresco, según la tendencia humanística. Esa transformación no pasó de ser parcial, simplemente se produjo un ligero cambio de orientación, de acuerdo con un aspecto de la estética renacentista, el afán de perfección y perennidad, que nunca llegó a triunfar del todo en el teatro español del Siglo de Oro.

Como final, no puedo por menos de recordar a Cervantes, ufanándose al dedicar sus comedias y entremeses al conde de Lemos, de que «si alguna cosa llevan razonable es que no van manoseadas ni han salido al teatro». La impresión bibliográfica como consuelo a la carencia de representación escénica. Por el contrario, Lope de Rueda, satisfecho con esta última,

<sup>21</sup> J. L. ALBORG, *Historia...*, 570 y 570, n. 21. He corregido, por creer que se trata de una errata, la última palabra de la primera cita: *autor* por *actor*. Probablemente también habría que corregir *menos* por *más*.