

JUEGOS DE IDENTIDAD Y TRAMA TEATRAL EN LAS COMEDIAS DE LOPE DE RUEDA

LAURA MIER PÉREZ

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

laura.mier@unican.es

RESUMEN:

Una de las primeras cuestiones que llama la atención de quien lee las cuatro comedias de Rueda es su homogeneidad, a pesar de tener fuentes distintas. La trama, en las cuatro comedias, está construida sobre una confusión de identidad y pone en pie una cadena de engaños que generan la peripecia. Esta identidad oculta abre la puerta, a su vez, al mundo de los personajes más marginales, como son los pertenecientes al servicio y a los habitantes de la ciudad no señoriales y rescata un motivo fundamental de técnica teatral de principios del XVI, como es la anagnórisis como solución al conflicto dramático amoroso. Y es precisamente por esta homogeneidad por la que creemos conveniente realizar una mirada de conjunto. La confusión de identidad sobre la que se asienta la trama, como señalábamos, genera de manera directa el uso de tres motivos teatrales de gran eficacia escénica y dramática como son el uso de disfraz, los juegos de identidad como potencial cómico y la anagnórisis, que Rueda explota de forma sistemática en estos textos. Este artículo estudia, pues cómo se articula la trama basada en los juegos de identidad y cómo, en este sentido, se relaciona la dramaturgia de Rueda con la tradición teatral anterior.

Palabras claves: anagnórisis, primer teatro clásico, juegos de identidad.

IDENTITY GAMES AND THEATRICAL PLOT IN LOPE DE RUEDA'S COMEDIES

ABSTRACT:

One of the first things calling the attention of the modern reader of Lope de Rueda's four comedies is their homogeneity, despite each one using a different source. The plot in this text is based on identity confusion. This confusion is the starting point of a series of wiles that triggers the peripecteia. The hidden identity opens the door to marginal characters, such as those from lower social classes. Also, the identity conflict rescues the anagnorisis as the solution to the theatrical conflict, in imitation of some of the most important playwrights of the beginning of the century. Since all four comedies follow this similar structure, in this paper we implement a global analysis. To do so we take into consideration the use of three motives that depend on the general identity conflict: 1) the use of a custom, 2) identity games as a comic device, and 3) the anagnorisis that Rueda exploits in his text. From this perspective we believe we can learn how Rueda establishes his relationships with his declared sources and previous Spanish theatre.

Keywords: Anagnorisis, First Classical Theatre, Identity games.





E

n este trabajo buscamos ahondar en la comprensión de las obras de Lope de Rueda¹. En concreto, queremos analizar la conformación de la trama teatral teniendo en cuenta tres motivos principales: el disfraz, los juegos de identidad y la anagnórisis. Con este análisis perseguimos un doble objetivo, por un lado, comprender mejor la técnica dramática de nuestro autor y su relación con el público y, por otro lado, a través del uso de estos motivos, ver la relación con las fuentes previas y el teatro inmediatamente anterior que Rueda pudo haber mantenido. El estudio se lleva a cabo en las cuatro comedias, dejando de lado, al menos por ahora, los demás textos teatrales.

Antes de emprender el camino hacia nuestro objetivo es necesario hacer unas breves puntualizaciones sobre dos aspectos fundamentales en la tradición crítica de Lope de Rueda. La primera de ellas, y que mencionan casi todos los trabajos serios sobre la obra de nuestro autor, tiene que ver con las condiciones en las que nos ha llegado su palabra. Se ha reiterado que Lope de Rueda carecía de interés en imprimir sus propias piezas y que veía el texto como un pretexto vivo para hacer espectáculo, no como un objetivo derivado de su condición de dramaturgo. De ahí, que, su primer editor, recalcará este aspecto y la necesidad de «enmienda» que los testimonios precisaban:

Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el desseo y afectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la provechosa y artificial emprenta. Por do me dispuse, con toda la vigilancia que fue possible, ponellas en orden y sometellas baxo la corrección de la Santa Madre Iglesia. De las cuales, por este respecto, se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope habrán oído. Por tanto, miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva. *Et vale*².

Es, esta intervención, un margen de incertidumbre que siempre hay que tener en cuenta al analizar la palabra ruedesca. Según el estudio de González Ollé, el mayor número de catalanismos en las partes serias frente a las cómicas indica que la intervención de Timoneda fue mucho mayor en las serias, lo que lleva al estudioso a concluir que es

¹ Este trabajo ha sido desarrollado dentro del proyecto «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI)» (PID2021-124900NB-I00).

² Lope de RUEDA, *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001. Todas las citas se hacen por esta edición, con lo que procedemos a indicar solamente la página 21.



precisamente en las partes cómicas en las que más «errores» se encontraron, porque estaban más vinculadas al talento natural del actor en el momento de la representación, es decir, eran las más expuestas a la improvisación y la propia *performance*. Lo que coincide, además, con la fama que Rueda tuvo como atestiguan los primeros testimonios que conservamos sobre la apreciación de su teatro, como señala, entre otros, Cervantes (incluimos la cita más adelante). Parece, pues, que el uso del texto que hacía Rueda tenía más que ver con la naturaleza de un «cuaderno de dirección» que con unos textos literariamente perfectos pensados para la lectura, como fue la forma final que le dio Timoneda³.

Esta desconexión entre el espectáculo y el texto conservado está muy imbricada con la relación de Rueda con sus fuentes literarias, asunto que ha suscitado un gran interés por parte de la crítica y segunda de las cuestiones que hay que tener en cuenta para profundizar en su dramaturgia. Desde los estudios de Menéndez Pelayo, pasando por la afirmación de Cotarelo «nada tiene Rueda en cuanto a la invención de sus comedias»⁴ que ha sido sostenida por la crítica más tradicional, parece haberse relegado el mérito teatral de Rueda más a su interpretación, como declaraba Cervantes⁵, que a su dramaturgia. Sin embargo, precisamente las tendencias críticas más recientes del teatro como espectáculo y no como literatura dramática llevan las obras de Rueda a una percepción muy diferente en nuestra Historia:

No menos compleja es la tradición textual de la que parten estos actores-autores. Desde Menéndez Pelayo hasta Othón Arróniz la crítica ha puesto especial énfasis en remarcar la influencia italiana en los orígenes del teatro español [...] pero con frecuencia se ha omitido un aspecto básico: la propia tradición española en el nacimiento de la comedia⁶.

³ Alfredo HERMENEGILDO, «Los signos de la representación de la *Comedia Medora* de Lope de Rueda, en *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, coord. José Ruano de la Haza, Ottawa, Devehouse Editions Canada, 1989, pp. 161-176.

⁴ Emilio COTARELO Y MORI, *Obras de Lope de Rueda*, 1908, Madrid, Real Academia Española, I, p. LV.

⁵ «Las comedias eran vnos coloquios como églogas entre dos o tres pastores y alguna pastora; adereçauanlas y dilatauanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufian, ya de bobo ya de vizcaino: que todas estas quatro figuras y otras muchas hazia el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse», *apud* HERMENEGILDO, *op. cit.*, p. 19.

⁶ Manuel V. DIAGO, «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Crítico*, 50, 1990, p. 53.



El seminal trabajo de Arróniz⁷ sitúa el influjo italiano en la comedia española en dos olas separadas en el tiempo y con un impacto diferente en la manera de hacer teatro en la Península. Sin embargo, cada vez son más las voces que cuestionan la influencia de la *commedia dell'arte* como explicación a las novedades teatrales que tienen lugar a partir de los años 40 y ponen en duda el calado de esta posible influencia. Bajo nuestro punto de vista, Canet⁸ zanja esta discusión. Denuncia y documenta la importancia que se le ha dado al planteamiento de Sánchez Arjona⁹ sobre los autores actores como creadores del «profesionalismo teatral a imitación de los italianos»¹⁰. La crítica ha continuado la idea de que los representantes de *Il Mutio* pudieron ser vistos por Lope de Rueda e incluso colaborar juntos tan pronto como en 1538. Sin embargo, Canet cuestiona tanto este dato, que considera una errata, ampliando de esta manera las investigaciones de Sentaurens¹¹ y Diago, como los testimonios de los autores inmediatamente posteriores que, en su opinión, defienden más un proyecto teatral propio que la correcta valoración del teatro anterior, basándose también en el trabajo de Blecua¹². Además, Canet reconstruye la vida teatral de Rueda, lo que le lleva a concluir que la actividad dramática en la Península en los años 30 y 40 es lo suficientemente activa como para justificar una tradición dramática al margen de la posible importación de modelos de representación italiana y muy cercana a un público que ya sí asistía a las representaciones en sus diversos formatos y auditorio. Del mismo modo, la profesionalidad de Rueda, siguiendo aún a Canet, está justificada por su valor económico asentado también en la tradición previa, idea que elabora teniendo en cuenta a Salomon y Sentaurens¹³. En este sentido, el estudioso incide en el concepto

⁷ Othon ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

⁸ Véase «Algunas puntualizaciones sobre orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, coords. Teresa Ferrer y Nel Diago, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 79-90.

⁹ José SÁNCHEZ ARJONA, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de E. Alonso, 1887.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 79.

¹¹ Jean SENTAURENS, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos, Presses Universitaires, 1984.

¹² Blecua lee las conocidas citas de Rufo, Rojas Villandrando, Lope de Vega y Cervantes sobre el dramaturgo como una muestra de la fama que disfrutó la obra y la persona de Lope de Rueda, no tanto como una valoración teatral pertinente en «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58:2, 1978, pp. 403-434. Del mismo modo, lee Oleza las referencias de Lope de Vega hacia Lope de Rueda en «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 2011, 27:1, pp. 144-160. Para ampliar los datos sobre este tema, que obviamente excede los límites de este trabajo, remitimos a la bibliografía que cita el propio Canet, *op. cit.*

¹³ Jean SENTAURENS, *Op. cit.* Noël SALOMON, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.



que ya había destacado Oleza¹⁴, y que se sitúa en el centro de la consideración de la evolución del primer teatro clásico¹⁵ desde una mirada mucho más teatral, lo que lleva a desarrollar la noción de práctica escénica, en concreto, la práctica escénica popular:

A partir de la práctica escénica del teatro religioso, y de la tradición textual derivada de Torres Naharro, esto es, a partir de un teatro que nada tiene de popular en sus orígenes, se conforma un conglomerado de temas, esquemas conflictivos, personajes y situaciones-tipo, de gran aceptación popular, al que habían de permanecer fieles los actores-autores españoles (pruebas las hay abundantes, pero basta la constatación de la utilización por parte de Lope de Rueda y Timoneda de personajes, situaciones y conflictos del teatro religioso y la tradición de Torres Naharro), y desde el que adoptarían, y por tanto transformarían, la propuesta teatral de las compañías italianas.

Del mismo modo, la riqueza teatral de la península queda reflejada en los diferentes testimonios que nos quedan de esta práctica escénica múltiple y su relación con la sociedad del momento: coloquios pastoriles, nobleza; comedias, ciudadanos; representaciones religiosas, y los pasos, como principal vinculación a la práctica popular.

Finalmente, la tesis doctoral de Ruggieri, centrada exclusivamente en el estudio de las fuentes italianas de *Los engañados* y la *Eufemia* corrobora esta tendencia crítica en la que se pone en valor el sustrato italiano, especialmente en cuanto a la trama se refiere, pero se hace visible también tanto la originalidad ruedesca, como la deuda contraída con la tradición teatral española. Ruggieri valora especialmente el mundo cómico de Rueda e insiste en la idea de adaptación:

La intención de Lope de Rueda era de entretener y divertir: con él, el teatro adquiere dinamismo, rapidez, viveza en los diálogos; su principal mérito reside en haber sabido aprovechar la cultura renacentista italiana fusionándola con la tradición cómica española¹⁶.

¹⁴ Joan OLEZA SIMÓ, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institut Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.

¹⁵ Nos apropiamos aquí de la terminología propuesta por Julio VÉLEZ-SAINZ, ed., *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019.

¹⁶ Lorenza RUGGIERI, *El influjo italiano en las comedias Los engañados y Eufemia de Lope de Rueda. Estudio lingüístico y literario*, Universidad de Granada, 2014, tesis doctoral inédita, p. 29.



Una vez establecidas las coordenadas de abordaje tradicionales a la obra de Rueda nos vemos en condiciones de comenzar el análisis de lo que verdaderamente perseguimos en este trabajo: desentrañar cómo funcionan los juegos de identidad como base estructural y argumental en las cuatro comedias.

Una de las primeras cuestiones que llama la atención de quien lee estos textos es su homogeneidad, a pesar de tener fuentes distintas. La misma idea ha expresado Canet a propósito de los pasos, destacando su estructura fija¹⁷. La trama, en las cuatro comedias, está construida sobre una confusión de identidad y pone en pie una cadena de engaños que genera la peripecia. Esta identidad oculta abre la puerta, a su vez, al mundo de los personajes más marginales, como son los pertenecientes al servicio y a los habitantes de la ciudad no señoriales. Y es precisamente por esta homogeneidad por la que creemos conveniente realizar una mirada de conjunto a estas comedias y excluir de este análisis, al menos de momento, el resto de la producción dramática de Rueda.

La confusión de identidad sobre la que se asienta la trama, como señalábamos, forja de manera directa el uso de tres motivos teatrales de gran eficacia escénica y dramática como son el uso de disfraz, los juegos de identidad como potencial cómico y la anagnórisis, que Rueda explota de forma sistemática en las comedias. El disfraz se trata de un recurso consolidado en la tradición teatral española, como se ha constatado en trabajos anteriores¹⁸. Así las cosas, alcanzará un gran desarrollo con la comedia nueva por su potencial ficcional y las posibilidades que abre:

En efecto, aunque no pasen de veinte y tantos en todo el teatro del Siglo de Oro, no hay comediógrafo importante en cuyo caudal dramático no se compruebe, al menos una vez, la presencia de algún disfrazado: introducidos desde el Renacimiento por Torres Naharro y Lope de Rueda, vuelven a encontrarse en Cervantes, Lope, Tirso, Alarcón, Monroy, Calderón, Moreto, siendo en verdad muy pocos los que no pasan de ser meros comparsas¹⁹.

¹⁷ José Luis CANET VALLÉS, «La interlocución en loa *Pasos* de Lope de Rueda», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 59-70.

¹⁸ Véanse, entre otros, Laura MIER PÉREZ, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2017 y Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER, «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 75-93.

¹⁹ Jean CANAVAGGIO, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, CNRS, 1979, p. 135. Véanse, además, entre otros: Maxime CHEVALIER, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, CNRS, 1979, pp. 132-152; José María Díez BORQUE, «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la



Es evidente, siguiendo la línea de análisis de Canet, que Rueda es conocedor de la tradición teatral española y, por ello, podemos ver cómo integra este motivo en sus obras. Sin embargo, es posible, al mismo tiempo, constatar la evolución desde el primer teatro clásico. En las primeras obras teatrales en castellano, no se trata de un motivo muy frecuente, pero sí está presente. Así, como ya se ha estudiado, es un recurso muy vinculado al proceso de recuesta y llevado a cabo por personajes masculinos para acercarse a la dama que, en estricta tradición cortesana, no puede ser alcanzada fácilmente. Este uso se da en personajes de clase social elevada, amos, que se convierten en criados, así lo vemos, por ejemplo, en el Escudero convertido en Gil de la *Égloga en recuesta de unos amores* de Encina o el Don Duardos de Gil Vicente. Adquiere también tintes esencialmente cómicos en textos como la anónima *Serafina* o la *Comedia Calamita* de Torres Naharro. Y es precisamente en Naharro, como ha señalado Oleza donde podemos encontrar el referente más directo de Rueda.

Suscribimos, en parte, las palabras de García-Bermejo, cuando valora la evolución del motivo de la máscara, especialmente como elemento generador de intriga, como estamos viendo²⁰:

En un segundo momento, con Lope de Rueda, el disfraz se reduce a un mecanismo de la intriga, carente del valor social añadido que había tenido hasta entonces, para, en un tercer momento casi contemporáneo, pero ligeramente posterior, recuperarlo en ocasiones, aunque no en otras, en el mundo de la dramaturgia valenciana, nacido del muy cortesano ambiente de la capital del Turia.

Son dos las comedias en las que Rueda trata con detalle el motivo del disfraz. En la *Comedia de los Engañados*, el cambio de identidades es el corazón de la trama. El conflicto se pone en pie por el trasunto de Lelia en Fabio, criado de Lauro, para poder seguir al lado de quien ama. Lelia pertenece, pues, al conjunto de personajes femeninos que se disfrazan de hombre y que cada vez lo harán con más frecuencia a medida que el

comedia», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Visor 2011, pp. 21-36 y Marjorie GARBET, «The Logic of the Transvestite», en *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 221-234.

²⁰ *Op. cit.*, p. 78.

teatro camina hacia la comedia nueva²¹. Asimismo, se incluye en la categoría definida como «disfraz social» por Huerta Calvo, puesto que su nueva identidad rebaja su clase social, dotándola de una libertad que no permitía la propia²².

El público conoce desde el principio la verdadera identidad de Lelia porque el argumento, dirigido al «generoso auditorio así lo revela» (es la única comedia que no está precedida por un «introito»), lo que crea la complicidad de la ficción y entronca con la esencia misma del teatro representado. Cuando los espectadores ven por primera vez a Lelia, esta se encuentra ya disfrazada de Fabio. El auditorio ha aprendido, del mismo modo, las intenciones de su padre de casarla por conveniencia económica cuando asiste a su primera intervención como Fabio, en la escena segunda:

MARCELO: Mas, ¿qué digo?, ¿qu'es lo que veo? En verdad si Lelia no estuviera en el monesterio, que jurara que ésta que aquí viene en hábito de hombre. Pero, ¿qué digo? Que no es otra, por mi fe. [...]

LELIA: Señor amo, a quien con más razón debería yo llamar padre, no os debéis de maravillar verme en el hábito que me veis, que, sabida, por vos la ocasión, bien cierta estoy que no seré culpante de mi atrevimiento.

MARCELO: No me digas tal, que temblándome están las carnes, si el viejo alcançase a saber esto, por estar como estamos en víspera de darte un marido muy hornado. Por tu vida, ¿no me dirás qué locura ha sido aquesta? [...]

LELIA: Pues viniéndose mi padre a vivir aquí a Módena, yo, por mi mal, vi a Lauro, gentilhombre d'esta ciudad, el cual, conversando la casa de mi padre, de mí se enamoró. Y quiso Dios y mi suerte que con la misma moneda le pagasse, rescibiendo de mí todos aquellos honestos favores que a mi recogimiento fueron lícitos. [...] Y por depositarme mi padre en el monesterio con intención de ausentarse, pensando en Roma cobrar algo de su perdida ropa, nunca Lauro de mí tuvo acuerdo, antes he visto que de Clavela, hija de Gerardo, donzella hermosa y rica, excessivamente se ha enamorado. [...] No tuve más remedio, después que mi padre en Sancta Bárbara me dexó, sino descubrirme a Candia, la monja tía mía, el grande afán que por la ausencia de Lauro yo pasaba. [...] Acaesció, pues, un día que, de habérsele muerto un paje

²¹ Véase el trabajo clásico de Carmen BRAVO VILLASANTE, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, así como algunas actualizaciones en Lola GONZÁLEZ, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coords. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Burgos-La Rioja, Vervuert, 2004, pp. 905-916.

²² Javier HUERTA CALVO, «Disfraz», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, comps. Frank Paul Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 107-109.



suyo, venía el más afligido hombre del mundo y decía que, si Dios otro tal le deparase, que no se trocaría por otro de mayor estado. Y en verdad os digo que, sin otra consideración, inferí salirme del monesterio y serville de paje en el hábito que me veis, en el cual he procurado agradalle con cuanto extremo he podido y le sirvo de cada día²³.

Evidentemente toda esta escena sirve para contextualizar al espectador, en este teatro de palabra, en las cuestiones que habían quedado fuera del argumento inicial. La caracterización de Lelia parece completa en la cuarta escena, cuando mantiene un diálogo con Lauro que da en su desmayo, ante la confesión de amor por ella. Es necesario recordar, en este sentido, el fuerte carácter sensual que probablemente este momento tendría viendo a dos personajes vestidos de hombre, socorriendo uno a otro, con el desmayo de uno y con la certeza del público de que uno de ellos es una mujer. Es fácil relacionar la sensualidad y el carácter profundamente performativo de la escena con Melibea e, incluso, Plácida.

El trasunto de identidades alcanza su apogeo cuando Lelia, disfrazada de hombre, es confundida con su hermano Fabricio —indudablemente la similitud de nombres Fabio-Fabricio favorece el malentendido—, recién llegado a la ciudad. Será el personaje sobre el que gire la anagnórisis que dé con el final feliz de la comedia, como veremos a continuación. De momento, veamos el potencial cómico que Rueda explota en este trasunto de personalidades:

FABRICIO: Por esta calle será bien atravesar. ¡Oh, qué bonita moça! A mí viene encaminada.

JULIETA: ¿Qué's esto? ¿Andas de camino, Fabio? ¿Qué hábito es aquesse? ¿Qué's de tu señor?

Fabricio: ¿Mi señor? ¡Donosa está la pregunta! (¿Si nos vido anoche llegar de camino y piensa que es mi señor mase Pedro Quintana? No me maravillo, que aun el huésped pensó que era mi padre.)

JULIETA. ¿No me respondes?

FABRICIO: Durmiendo queda en el mesón. ¿Por qué lo dizes?

JULIETA: Mesonero es el tiempo. ¿Cómo andas así? Medrado parece que has. ¿Hate dado tu amo essa capa?

²³ *Comedia de los Engañados*, pp. 175-177.



FABRICIO: ¿Mi amo? Mi amo es mi buen dinero

JULIETA: ¿Ya mandáis dineros, Fabio?

Fabricio: (¡Otro Fabio! Errado me ha el nombre.) ¿Eres tú, por ventura, moça de Frula, mi huésped? ¿De dónde me conoces tú a mí?

JULIETA: Ganosico vienes de burlas. Anda, ya, ya, mala landre me mate después de muerta, para mí, que, como dicen, soy de Córdoba y nascí en el Potro. Mira que te ha menester mi señora. Ven presto²⁴.

Esto continúa en la escena séptima cuando Fabricio, por mandado de Julieta, acude a casa de Verginio (padre de Lelia):

VERGINIO: ¿Qué es aqesso, hija Lelia? ¿Qué pasos son estos en que andas? ¿Qué devaneo ha sido aqueste? ¿Qué ropa es essa? ¿Por qué no me hablas? Bien sé yo que sabes hablar.

FABRICIO: ¿Dezís a mí, hombre honrado?

VERGINIO: ¡Donosa está la respuesta! Dí, ¿búrlaste conmigo?

FABRICIO: No tengo yo por costumbre burla[r]me con nadie, especialmente con quien no conozco²⁵.

Esta escena continúa ante la creciente confusión de Fabricio. Hasta que deriva en motivo comiquísimo:

VERGINIO: No murmuréis, hija, sino andada acá conmigo a la possada y dad al diablo andar en devaneos ni servir nadie. Basta que sirávis aquí a vuestro marido.

FABRICIO: ¡Por dios, si no tuviesse respeto a las canas honradas, que yo os enseñasse de hablar de otra manera! ¿Qué cosa es marido? ¿Estáis en vuestro juicio?²⁶.

La solución a la «locura» de Lelia (que es Fabricio en realidad) se arregla con la idea de Gerardo, «pues mi casa es tan cerca, la arrebatemos y la metamos en mi aposento. Y yo haré a mi hija Clavela que se vea con ella, que, quizá por ser muger como ella l[a] hará venir a lo bueno y le dará cuenta de toda su mudança»²⁷. Evidentemente, el público sabe que está encerrando a dos personas de distinto sexo en la misma habitación, con las implicaciones performativas y sociales que esto tendría. Por ello, se provoca la furia de

²⁴ *Ibíd.*, pp. 193-194.

²⁵ *Ibíd.*, p. 198.

²⁶ *Ibíd.*, p. 199.

²⁷ *Ibíd.*



Gerardo, cuando Julieta le dice que en realidad Fabricio sí es un hombre y que está a solas con Clavela, con lo que decide vengarse de Verginio. El enredo continúa cuando Crivelo encuentra a Gerardo y Verginio peleando en casa de Clavela y se lo cuenta a Lauro: «Sobre que oí decir a Gerardo que había hallado a Fabio abrazado con su hija Clavela»²⁸. La escena novena añade aún más confusión al malentendido de identidades cuando Salamanca toma a Lelia por Fabricio:

LELIA: ¿Qué moço es este que me está llamando?

QUINANA: ¿Qué moço es este? ¡Ah, Fabricio! ¡Vergüença, vergüença! ¿Qué's del manteo?

LELIA: Hombre honrado ¿conocéisme vos a mí?

QUINTANA: Sí que te conozco.

LELIA: ¿Tú sabes con quién hablas?

SALAMANCA: Bien sé con quien hablo. Con Fabricio hablo²⁹.

Finalmente, se revela la verdadera identidad, después de que Lauro prometa que, tras contarle Marcelo lo que ha hecho Lelia para estar a su lado, él se casaría con una mujer que amara de esa manera, al mismo tiempo que se revela la verdadera identidad de Fabricio, el hijo perdido de Verginio en el Saco de Roma y hermano de Lelia, lo que explica su similitud física.

El cambio de identidad de Lelia es, sin duda, el desarrollo principal de la máscara en esta comedia y de los más completos que realiza Rueda. De hecho, el auténtico embrollo teatral está causado por toda esta confusión. Sin embargo, no es el único uso que Rueda lleva a cabo en su texto. Encontramos un tratamiento secundario de este motivo, en lo que Pavis ha denominado «disfraz lúdico»³⁰. En la primera escena, Pajares, el simple, aprovecha que Lelia ha sido enviada al convento para ponerse su ropa, con el mero objetivo de provocar la risa:

VERGINIO: ¿Qué's aquesto, Pajares? ¿Cómo sales así? ¿Qué ropas son esas?

PAJARES: Las basquiñas de la señora Lelia.

VERGINIO: ¿Quién te las vistió?

²⁸ *Ibíd.*, p. 204.

²⁹ *Ibíd.*, p. 205.

³⁰ Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, pp. 144-145.

PAJARES: Yo me las vestí
 VERGINIO: ¿Para qué?
 PAJARES: Estaba lavando mi sayo.
 VERGINIO: ¿Para qué se lava tu sayo?
 PAJARES: Embarréme anoche [...] ³¹.

Por último, hay un tercer tipo de disfraz que tiene que ver tanto con la comicidad como con las relaciones sociales de los personajes. De ahí, por ejemplo, que cuando Julieta encuentra a Fabricio, como hemos visto con anterioridad, recalca su cambio de vestuario al llevar capa, lo que significa un cambio social de su oficio de paje. Del mismo modo Verginio le pide a Pajares que se ponga correctamente una capa, lo que genera, de nuevo, un malentendido cómico entre los usos de uno y de otro:

VERGINIO: ¡Oh, mal año te dé Dios, que no te has de saber cubrir una capa! Mira, cuando te la mandaren cubrir, así la has de poner.
 PAJARES: ¿Ansí? Ya, ya. ¿Está bien cubierta? Guarde, ¿qué dize?
 VERGINIO: Agora sí. Toma este sombrero.
 PAJARES: ¿Quién lo ha de tomar?
 VERGINIO: ¿Diz que quién? Tú lo has de tomar.
 PAJARES: ¿A porpósito búrlase comigo? ¡Hame liado como a costal de arriero y «toma el sobrero»! ¿Con qué mano lo había de tomar? Sé que no tiene maneras ni sacabuches ni capa como balandrán de arcediano? [...] Bastián de Pajares me llaman, señor, para cuanto mandare ³².

La *Comedia Medora* también sustenta su trama en la confusión de identidades. Así, desde el principio, en el introito, tenemos noticia de cómo Medoro, que ha sido robado de bebé de sus padres, Acario y Barbarina, es disfrazado de mujer por su madre adoptiva, el personaje de la Gitana:

GITANA: Ves aquí, hijo Armelio, el pueblo tan deseado por nosotros [...] Y tú, hijo mío, te mantengas en este hábito discretamente hasta que los nuestros negocios vengan a un fin próspero y agradable.

³¹ *Ibíd.*, p. 170.

³² *Ibíd.*, pp. 189-190.

MEDORO: Madre, así se haga como lo mandáis. Y entre tanto que buscas la vida, si me concedes licencia, quiero ir a dar vuelta por este pueblo, donde me habéis dicho que soy, que tan grande alegría siento en sólo vello³³.

Será, una vez más, la similitud entre Medoro y su hermana, Angélica, la causa de los mayores conflictos cómicos, al confundirse Casandro y Falisco (su criado) en la escena tercera:

FALISCO: Señor, la vista o la imaginación me engaña, o es aquella vuestra muy querida Angélica.

CASANDRO: Gran cosa sería si la imaginación no te engañase. Antes yo te lo quería decir. Pero estoy asombrado y maravillado que una tan honesta y recogida donzella vaya así sola fuera de su casa³⁴.

De manera similar, en la escena tercera, Casandro se dirige a quien cree que es Angélica:

CASANDRO: Gentil donzella, merced con la cual yo vivo, y si es lícito a un humilísimo criado vuestro saber la ocasión de haberos salido assí sola de vuestra casa, ruégoos por aquel dios que me atravessó el pecho el mismo día que os dí y entregué mi voluntad que de mí no lo escondáis, pues sois cierta que antes moriré por respeto vuestro, habiendo ocasión, que vivir por otro.

MEDORO: Gentilhombre, vos mostráis en el hábito y manera ser cortés y bien acostumbrado, mas vuestras palabras son al contrario. No es usança de personas nobles dar fastidio a ninguno, especialmente a mugeres. Y assí os ruego, si en vos hay centella de cortesía, os querías ir vuestro viage.

CASANDRO: Y, ¿cómo, señora, sería aquesta respuesta el premio de tanto amor que siempre os he tenido y vo me habéis manifestado?

MEDORO: Señor no seáis tan descortés, por amor de Dios. Id en buenahora, pues os lo ruego³⁵.

Este malentendido continúa también con la llegada de Águeda, lo que da en otro enfrentamiento entre la Gitana y Águeda. Será este personaje el encargado de explotar la

³³ *Comedia Medora*, pp. 223-224.

³⁴ *Ibíd.*, p. 231.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 232-233.

comicidad al extremo del motivo, forzando la complicidad de Casandro mediante la promesa de matrimonio con Angélica:

ÁGUEDA: Que si a vuessa merced le paresce, Gargullo saque a su amo de casa por tres o cuatro horas. Y haré que Barbarina cumpla un cierto romiage que tiene que hazer y, entre tanto, sacar de casa a Angélica y, por si acaso el padre viniere, poner en su lugar a este hijo de la gitana que tanto le semaja, por causa de veinte y cinco ducados que le he prometido³⁶.

El momento álgido de la confusión de identidades se produce en la escena sexta cuando coinciden Angélica y Medoro, ambos en hábitos femeninos, y los demás personajes son incapaces de distinguirlos:

ACARIO: Que no sé si es espíritu o si es Angélica.

MEDORO: Dexadme ya. ¿N'os lo he dicho, viejos endiablados?

ACARIO: Ven aca. ¿Tú quién eres?

BARBARINA: No sé qué me diga, que aquella me paresce a mí Angélica.

BARBARINA: Y a mí aquesta ¿Y a ti Gargullo?

GARGULLO: A mí aquesta y aquella.

ACARIO: Anda, vete, loco. ¿Cómo puede ser aquesta y aquella? Pero dexémoslas a ambas y traigamos algún conjurador, que si alguna d'estas es espíritu, no será tan importuno que no se vaya.

GITANA: Buenos días, buenos días. Ven acá, rapaza, ¿Adónde te has escondido?

MEDORO: ¡Ay, amada madre!

ACARIO: ¿Cuál madre o cuál diablo?

GITANA: Madre soy de aquesta mochacha. Dexadnos en paz, que aquesta es mi hija.

ACARIO: ¿Cuál hija?³⁷

Al igual que en *Los Engañados*, Rueda explota el recurso del disfraz más allá de la trama principal y encontramos pinceladas secundarias a lo largo de la obra. En la segunda escena Gargullo propone a su amo que se disfrace para la recuesta con Estela:

¡Oh, mal fuego abrase! Dios me perdone. Un moço tan descuidado como es aqueste Gargullo hame hecho vestir con aquel leñador y m'atusar la barba para parecer otro

³⁶ *Ibíd.*, p. 238.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 251-252.

de lo que soy, y también por ir como debo para hablar con aquella caríssima de más que querubín de yeso y más blanca que la misma leche de las vericundas lechigas sale cuando...³⁸

Asimismo, Águeda disfraza a Barbarina de «disciplinante» cuando la envía al cementerio a coger tierra de difuntos para hacer afeites, provocando la confusión de Gargullo y Acario³⁹. Vemos, pues, en estas dos obras un tratamiento muy homogéneo del motivo. Difiere de este guion la *Comedia Eufemia*. En este caso, el cambio de identidad también desencadena la acción, puesto que, aquí, es Leonardo, «determinado de ver tierras extrañas»⁴⁰ quien pasa al servicio de Valiano, señor de baronías. Pero no se produce la anagnórisis, simplemente hay un cambio geográfico y social que tiene más que ver con el uso de la máscara y poco con la agnición⁴¹.

El uso del disfraz en estas dos comedias, como hemos señalado, constituye el pilar principal de la peripecia dramática y está estrechamente relacionado con el proceso de construcción y revelación de la identidad en cada pieza. Estamos, pues, ante el tercer tipo de disfraz, según la tipología de Ferroni, aquel en el que participa también el público. Si bien es cierto que formalmente Rueda revela la identidad desde el principio y anticipa la resolución del conflicto dramático a través del introito.

La máscara tiene que ser valorada, entonces, en la dimensión en la que Rueda la plantea, es decir, desde el punto de vista escénico, puesto que incluye la ficción dentro de la ficción y «otorga a esta, frente al espectador, la ilusoria apariencia de realidad, dentro de la cual se introducía la ficción del teatro»⁴². Ferroni, de nuevo, apunta a la importancia del espectador en este proceso:

³⁸ *Ibíd.*, p. 227.

³⁹ *Ibíd.*, p. 248.

⁴⁰ *Comedia Eufemia*, p. 75, introito.

⁴¹ Ahondan en el estudio de la máscara Miguel GARCÍA-BERMEJO, *op. cit.*; María Luisa LOBATO, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, 3, 2009, pp. 241-255, la compilación de estudios de María Luisa LOBATO, ed., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Visor, 2011, especialmente en el primer capítulo; además del clásico trabajo de José María Díez BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

⁴² Rosa Ana ESCALONILLA LÓPEZ, «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», *Signa*, 9, 2000, pp. 479-480. Esta idea es desarrollada también en «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63, 2001, pp. 39-88. Es de obligatoria consulta el clásico trabajo de PAVIS, *op. cit.*

Dell'ottica dello spettatore, el suo sguardo esterno alla scena, l'illusione data dalle figure del doppio deve essere compresa e riconosciuta appunto come 'illusione': lo spettatore partecipa all'illusione dei personaggi e ne viene catturato solo se è in grado di capire che, appunto, si tratta di illusione⁴³.

Díez Borque insiste en esta idea⁴⁴:

Este «pacto» con el público, con todo lo que supone de doble significado: de guiños al receptor, utilizando la «superioridad» de que él conoce la verdad; de recursos teatrales como apartes, equívocos, monólogos, explicaciones, es decir, «pura teatralidad» en la colisión de realidad y apariencia.

Este autor ha incidido precisamente en el desacuerdo entre realidad y apariencia como apoyo de la estructura argumental de la pieza, siempre con el conocimiento del auditorio. En este tipo de obras:

La angustia-placer de espectador, que ha venido viendo a unos personajes que creían lo que no eran y actuaban en consecuencia, exige un desenlace tranquilizador que, contra el «engaño» que ha funcionado hasta el momento final, instituya la *verdad* de los hechos, coronándose así el placer proporcionado por la representación⁴⁵.

Matiza, además, que el peso de la tradición y unas circunstancias sociales determinadas pueden llevar al éxito de este recurso en épocas concretas. Hemos de recordar en este momento cómo el recurso del disfraz va adquiriendo una importancia significativa a medida que avanza la centuria y podemos afirmar que Rueda es de los primeros autores que hace un uso sistemático del mismo. Así las cosas, se puede constatar una evolución desde los primeros intentos en la *Égloga representada en recuesta de unos amores*, la *Comedia o quasi comedia de Pravos y el Soldado*, las piezas de Gil Vicente: *Comedia del Viudo*, *Tragicomedia de Don Duardos* o la *Comedia Calamita* de Torres Naharro hasta Rueda, donde vemos cómo ya se encamina hacia el uso que apuntaba

⁴³ Giulio FERRONI, «Tecniche del raddoppiamento nella commedia del cinquecento», *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 44.

⁴⁴ José María DÍEZ BORQUE, *art. cit.*, p. 32.

⁴⁵ José María DÍEZ BORQUE, «Antes que todo es mi dama o el placer del mecanismo», en *Antes que todo es mi dama de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 4-5.

Cannavagio⁴⁶ y hacia la popularidad que este motivo adquirirá con la comedia nueva. Es Rueda, pues, en este sentido, un eslabón fundamental en la transmisión de un motivo teatral, que lo convierte en esencialmente escénico.

Pero volvamos sobre la visión del disfraz como elemento básico de la anagnórisis, porque este último recurso es primordial en las obras de Rueda. Continuando las ideas de Ferroni vemos en Rueda cómo el motivo del disfraz, aquel que denominábamos disfraz social, está imbricado en el propio proceso de agnición. Son las dos piezas anteriormente diseccionadas las que presentan una relación más estrecha entre la anagnórisis y la identidad camuflada.

En la *Comedia de los engañados*, aprendemos desde el introito que Verginio ha perdido a uno de sus mellizos en el saco de Roma, quedándose solo con Lelia y trasladándose a vivir a Módena. Así las cosas, sabemos que Fabricio es el hijo perdido y que llega a esta misma ciudad, donde va a tener lugar la acción. Es Crivelo, lacayo, el personaje encargado de revelar esta situación:

VERGINIO: Pues tené por entendido que no lo haré hasta en tanto que me dé mi hija tan sana y tan buena como se la entregué.

CRIVELLO: Señor Verginio, ¿cómo os puede dar vuestra hija no tiniéndola? Pues, ¿qué cuenta me da la de la moça que yo le dexé en su poder?

CRIVELLO: ¿Moça? Yo digo qu'es moço.

QUINTANA: Señor, lo que yo tengo entendido d'este negocio es que Lelia está en tu casa con toda la honra del mundo y desposada con un gentilhomme que se llama Lauro [...].

VERGINIO: ¿Que mi hija es desposada con Lauro? Dichoso sería yo si tal fuese. [...] Y pues el que tanto le semaja que está en casa de Gerardo, ¿quién ha de ser?

QUINTANA: Tu hijo, señor. [...] tú has de saber que el día de la revuelta que fue saqueada Roma, quiso su buena dicha o ventura que vino en poder tu hijo de un capitán español, dicho Fabricio. Y por quererle tanto, me lo dio que le enseñasse toda criança, llamándole de su proprio nombre. Y al punto que falleció, lo dexo heredero de su hazienda [...]. Yo, como por tu hijo y mi criado supiesse que tenía padre que se llamaba Verginio, y por información de algunos extranjeros, que en Módena residía, determiné de encaminarle a esta ciudad y traelle en tu presencia⁴⁷.

⁴⁶ *Op. cit.*

⁴⁷ *Comedia de los engañados*, pp. 212-213.

La solución perfecta de la obra lleva a la doble boda de los personajes cuya identidad ha sido trastocada: Clavela se casa con Fabricio, y Leila con Lauro.

En la *Comedia Medora*, la estructura es similar. El introito revela que Medoro ha sido robado de su cuna por una gitana y reemplazado por otro bebé que murió a los pocos días, dejando a su hermana Angélica. Toda la familia cree que ese bebé muerto es Medoro hasta que en la última escena la misma gitana que lo robó revela su verdadera identidad, una vez se ha asegurado de recibir el perdón por sus actos:

Agora, señores, yo os veo a todos en gran confusión. Y si me perdonásedes un hurto que en algún tiempo se os hubiese hecho, yo os declararía a vista de los ojos, clara y distintamente, cuál de aquestas es vuestra hija [...] Yo soy aquella que os robó vuestro hijo Medoro, el cual es este. Y el que se os murió era un gitanico, hijo mío⁴⁸.

De las tres piezas de Rueda en las que la agnición determina la resolución de la obra, esta es la única en la que es necesaria una comprobación de la identidad original: «Acario: ¡Santa María! Señora, hermana, enséñamelo, que si él es, ha de tener un lunar en la frente baxo el cabello». Se trata del primer tipo de agnición que recoge Aristóteles en su *Poética*, como veremos más abajo. La obra acaba con la boda de Angélica con Casandro.

Por último, en la *Comedia Armelina* encontramos en la anagnórisis, una vez más, la resolución al conflicto. Según aprendemos del introito, Florentina, hija de Viana, fue sustraída de la casa de su padre porque su madrastra la trataba muy mal. Finalmente, fue vendida como esclava al hermano de Pascual Crespo, quien la dejó libre y con dote para ser casada por el herrero: «Esta es, señores, la maraña de nuestra comedia, y entended que Armelina es Florentina, como se declara a la fin de nuestra poética representación» (p. 131). En la escena sexta se produce la anagnórisis, que es revelada por Neptuno a Armelina/Florentina:

Como en aquella era tú tuviesses madrastra y no madre legítima, un pariente tuyo te hurtó de noche, viendo que la malvada muger de tu padre procuraba por todas vías tu mal tratamiento. Y así, huyendo la presencia de la patria donde tú naciste, otra mayor desgracia le sucedió, que habiendo por su desventura peregrinado y llegado que fue contigo a la isla de Cerdeña, fue salteado de cossarios, donde tú cupiste en suerte a

⁴⁸ *Comedia Medora*, p. 253.

uno d'ellos, el cual te traxo a vender, fingiendo que eras su esclava, en España. Y en un puerto de mar harto conocido y arado de los ligeros vasos, assí del remo como de la vela, en Cartagena fusite vendida⁴⁹.

Aunque la agnición de la identidad final, aún tarda un poco más en llegar:

NEPTUNO: Por esso tú, Pascual Crespo, no seas tan cruel, desata a tu hijo llamado Justo, el cual ya perdido pensabas tener.

PASCUAL: ¿Qué éste es mi hijo, el que tuve, siendo moço, con mi amiga Cristalina?

NEPTUNO: Este, sin duda, que, sirviendo a un capitán por paje en la guerra que tuvo el rey de Hungría con el potentísimo turco, por sus buenos servicios le dexó encomentando en el paso de la muerte con hartas riquezas y joyas, como a tutor y padre, a este señor que llaman Viana[...]

Y más tú, honradísimo viejo, en extremo gradote goza. Y tú, Pascual Crespo, te regozija, que aquella por Armelina tenías, Florentina se llama, hija natural d'este atribulado y anciano viejo dicho Viana⁵⁰.

La obra acaba con las bodas de los dos hijos recuperados entre ellos. Estas tres anagnórisis pertenecen a la agnición más eficaz según recoge Aristóteles en el capítulo XIV de su *Poética*. El reconocimiento de un personaje puede darse a través de signos (tanto de nacimiento como adquiridos por el tiempo), por la invención libre del poeta, a través de la memoria y los recuerdos del pasado y el que sucede por razonamiento, es decir, aquel que está directamente relacionado con los acontecimientos, considerando esta última la anagnórisis más eficaz, especialmente si va acompañada de peripecia o cambio de fortuna⁵¹. Así sucede en las tres piezas, puesto que el reconocimiento pasa a facilitar las bodas y con ellas, el final feliz. Sin embargo, en los tres casos se trata de una agnición imperfecta porque el espectador es cómplice de la verdadera identidad desde el principio de la obra. De nuevo hay que situar los antecedentes de Rueda en Naharro, especialmente

⁴⁹ *Comedia Armelina*, p. 160.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 162.

⁵¹ Roger W. HERZEL, «“Anagnorisis” and “Peripeteia” in Comedy», *Educational Theatre Journal*, 26, 1974, pp. 495-505 y John MACFARLANE, «Aristotle's Definition of Anagnorisis», *The American Journal of Philology*, 121, 2000, pp. 367-368. Para el caso que nos ocupa siguen siendo de obligada consulta los trabajos de Patricia GARRIDO CAMACHO, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del siglo XVII: Góngora y Quevedo», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro I*, eds. M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, pp. 661-668 y su fundamental monografía sobre este tema: Patricia GARRIDO CAMACHO, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Londres, Tamesis, 1999.

en sus comedias *Calamita* y *Aquilana*, donde también aprende el uso del disfraz, y en fuentes clásicas e italianas⁵². Durante el siglo XVI convergen los fenómenos del conocimiento de la tratadística clásica y de los textos clásicos con la propia exégesis renacentista⁵³. El uso del disfraz y su relación con la anagnórisis son dos motivos que adquieren relevancia en la construcción teatral de Rueda y nos permiten ver cómo el bagaje teatral de la tradición española anterior al autor juega un papel fundamental en la construcción de su dramaturgia. No son, estos dos motivos, bajo ningún concepto los únicos que Rueda retoma de la tradición teatral hispana. Como han señalado quienes se han adentrado en el estudio profundo de las fuentes de nuestro autor podríamos tener en cuenta, sin salir de la temática impuesta por los límites de este artículo, el uso de la carta, la presencia de la magia, la importancia del matrimonio... Creemos, sin embargo, que ninguno alcanza la importancia estructural de los juegos de identidad, ni funciona de bisagra entre la tradición pasada y el desarrollo posterior como el que hemos intentado comprender en las páginas anteriores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARRÓNIZ, Othon, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- BLECUA PERDICES, Luis Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», *Boletín de la Real Academia Española*, 58:2, 1978, pp. 403-434.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- CANAVAGGIO, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, CNRS, 1979, pp. 132-152.

⁵² No es lugar de entrar en pormenores sobre la influencia clásica en las obras de Torres Naharro, tema que ha sido ampliamente estudiado desde los clásicos trabajos de Croce y Mazzei, aunque es un asunto de cierta importancia en el tema que tratamos. Remitimos a Laura MIER PÉREZ, *El amor a escena (1520-1535)*, Kassel, Reichenberger, 2019, donde da cuenta de esta situación en el primer capítulo.

⁵³ Giorgio Valla traduce la *Poética* en 1498; Villalobos traduce el *Anfitrión* de Plauto en 1517 y las exégesis de la obra de Aristóteles abundan a partir del comentario de Robortello de 1548, *In Librum Aristotelis De Arte Potica Explicationes. Paraphrasis in Librum Horatii, qui Vulgo De Arte Poética ad Pisones Inscribitur*.



- CANET VALLÉS, José Luis, «Algunas puntualizaciones es sobre orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*, coords. Teresa Ferrer y Nel Diago, Valencia, Universitat de València, 1991, pp.79-90.
- CANET VALLÉS, José Luis, «La interlocución en loa *Pasos* de Lope de Rueda», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 59-70.
- CHEVALIER, Maxime, «Los disfrazados de mujer en la comedia», *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Toulouse, CNRS, 1979, pp. 132-152.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Obras de Lope de Rueda*, 1908, Madrid, Real Academia Española.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DÍEZ BORQUE, José María, «*Antes que todo es mi dama* o el placer del mecanismo», en *Antes que todo es mi dama de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 3-20.
- DÍEZ BORQUE, José María, «El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Visor, 2011, pp. 21-36.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, «Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca», *Signa*, 9, 2000, pp. 477-508.
- ESCALONILLA LÓPEZ, Rosa Ana, «Mujer y travestismo en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, 63, 2001, pp. 39-88.
- FERRONI, Giulio, «Tecniche del raddoppiamento nella commedia del cinquecento», *Il testo e la scena: saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 43-64.
- GARBER, Marjorie, «The Logic of the Transvestite», en *Staging the Renaissance: Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 221-234.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., «Disfraz, máscara e identidad en el primer teatro prelopesco (de Encina a Torres Naharro)», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 75-93.



- GARRIDO CAMACHO, Patricia, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del siglo XVII: Góngora y Quevedo», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro I*, eds. M.^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, pp. 661-668.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Londres, Tamesis, 1999.
- GONZÁLEZ, Lola, «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coords. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Burgos-La Rioja, Vervuert, 2004, pp. 905-916.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 681-692.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Los signos de la representación de la *Comedia Medora* de Lope de Rueda», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, coord. José Ruano de la Haza, Ottawa, Devehouse Editions Canada, 1989, pp. 161-176.
- HERZEL, Roger W, «“Anagnorisis” and “Peripeteia” in Comedy», *Educational Theatre Journal*, 26, 1974, pp. 495-505.
- HUERTA CALVO, Javier, «Disfraz», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, comps. Frank Paul Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002.
- LOBATO, María Luisa, «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón», *Teatro de Palabras: Revista sobre Teatro Áureo*, 3, 2009, pp. 241-255.
- LOBATO, María Luisa, ed., *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Visor, 2011.
- MACFARLANE, John, «Aristotle’s Definition of Anagnorisis», *The American Journal of Philology*, 121, 2000, pp. 367-383.
- MIER PÉREZ, Laura, *Motivos amorosos del teatro renacentista: la «Égloga de Plácida y Vitoriano» de Juan del Encina y la anónima «Comedia Serafina»*, Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, 2017.
- MIER PÉREZ, Laura, *El amor a escena (1520-1535)*, Kassel, Reichenberger, 2019.



- OLEZA SIMÓ, Joan, «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): coloquios y señores», en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 243-257.
- OLEZA SIMÓ, Joan, «De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego», *Rilce*, 27:1, 2011, pp. 144-160.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980.
- RUEDA, Lope de, *Las cuatro comedias*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001.
- RUGGIERI, Lorenza, *El influjo italiano en las comedias Los engañados y Eufemia de Lope de Rueda. Estudio lingüístico y literario*, Universidad de Granada, 2014, tesis doctoral inédita.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1985.
- SENTAURENS, Jean, *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age à la fin du XVII^e siècle*, Burdeos, Presses Universitaires, 1984.
- SÁNCHEZ ARJONA, José, *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Establecimiento tipográfico de E. Alonso, 1887.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, ed., *Hacia un primer teatro clásico. El teatro del Renacimiento en su laberinto*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2019.



<https://doi.org/10.14643/112C>

RECIBIDO: MAYO 2023
APROBADO: SEPTIEMBRE 2023

