

INVENCION Y FUENTES DE LOS PASOS DE LOPE DE RUEDA.

Para idear el argumento de los pasos y trazar la personalidad de sus protagonistas no precisaba Lope de Rueda de improbos esfuerzos inventivos; bastaba con tomar uno y otros de las comedias italianas, las mismas a las que había recurrido como fuente de inspiración para montar sus espectáculos. A veces, pocas, las escenas cómicas con las que enriquecía la representación eran las mismas del original italiano que le había servido de modelo para su comedia; pero lo predominante en su producción es que lleve a las tablas personajes y asuntos que le llegaban a través de una tradición literaria y folclórica popular, muy difundida y apreciada en su época¹.

En el teatro ruedano se aprecia junto a una acción principal de carácter idealista, de indudable raíz italiana, unos cuadros cómicos, insolidarios con la anterior, procedentes muchas veces de relatos y facecias tradicionales. Lope de Rueda, al igual que otros escritores renacentistas, imitó la literatura italiana, al tiempo que incorporó la literatura oral autóctona, manifestada en forma de cuentecillos y frases proverbiales.

El apego a lo tradicional fue una curiosa característica del Renacimiento español. Como ha constatado el profesor Chevalier, los cuentos folclóricos invadieron la literatura española del Siglo de Oro, con una presencia desconocida en épocas anteriores, debido a que fueron los propios intelectuales los que se sintieron atraídos por lo popular y quienes llevaron los cuentecillos a sus refraneros, diccionarios —en donde servían para aclarar frases de significado oscuro—, colecciones de relatos, misceláneas, diálogos, tratados didácticos, entremeses, comedias, novelas; esto es, a todo tipo de obras de entretenimiento. Evidentemente se habían puesto de moda los cuentos y los dichos proverbiales². El cuento, que predominantemente había pervivido en la tradición oral, se incorporó de este modo a la literatura escrita.

Los personajes que el batihoja subió a las tablas reunían en la tradición folcló-

1 Vid. los estudios de M. Chevalier, que han aportado en los últimos años mucha luz sobre este tema: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1976; *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978; «Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del Siglo de Oro», en las *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 5-11; *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Edi-6, 1982; *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

2 Cfr. D. Ynduráin, «Cuento risible, folklore y literatura en el Siglo de Oro», en *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XXXIV, (1978), pp. 109-36.

rica un haz de rasgos que los había convertido en máscaras estereotipadas y tópicas, sin que Rueda las modificase en modo alguno; por el contrario, aprovechó todo ese caudal de protagonistas de dichos e historietas tradicionales perfectamente conocidas por su público. Lope de Rueda no subió al tablado a criados reales ni a verdaderas esclavas negras ni a estudiantes ni a médicos auténticos, sino a los tipos que protagonizaban los dichos de la época o los relatos con que se salpicaba cualquier conversación cotidiana. El trazado de los personajes entremesiles responde a lo que eran los vejetes, labradores, pícaros, estudiantes, negras, bobos, médicos, protagonistas del folclore, perfilados de antemano por cientos de cuentecillos tradicionales³.

Por otra parte, todo ese material, además de servir como recurso para el entretenimiento del espectador, era inductor del realismo en un espectáculo tan idealista e inverosímil como de hecho era la comedia pastoril y amorosa de Lope de Rueda; el público caía en la trampa de la credibilidad de unos lances imposibles, provocados y conducidos por el azar más sorprendente y caprichoso, porque se le seducía con el señuelo de la verosimilitud de unas escenas cómicas ocurridas en pueblos conocidos en un tiempo cercano y protagonizadas por personajes familiares, con diálogos que reflejaban lugares comunes y hábitos mentales de nuestro pueblo, de modo que el espectador se reconocía a sí mismo en lo que escuchaba y aceptaba como real lo que no era otra cosa que ficción y literatura⁴. La credibilidad propia de la escena cómica se irradiaba a la recepción de todo el espectáculo.

Por consiguiente, conviene distinguir en la obra ruedana los préstamos procedentes de Italia de aquellos otros que tienen sus raíces en la tradición, cuando no sucede que la fuente responde a repertorios folclóricos universales, con manifestaciones tanto en Italia como en España. No obstante, hay que advertir que Rueda reelaboró los materiales que le llegaron por una u otra vía y los adaptó a la realidad española, nacionalizando aquellas historias⁵ y a sus protagonistas y convirtiendo en vida española, en estampas reales, lo que no tenía más entidad que la puramente ficción de la literatura o los clichés idiomáticos.

Las fuentes italianas. Se ha apuntado que el teatro italiano, con sus *commedie alla villanesca*, los *intermezzi* y la *Commedia dell'Arte*, pudo servir como modelo

3 Compárense los protagonistas de los entremeses con los personajes folclóricos estudiados por Chevalier en *Tipos cómicos y folklore*, ya citado, y en «El aldeano cómico en la comedia lopesca», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, Eds. du CNRS, 1981, pp. 197-207; véase igualmente «Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: El Estudiante», en *Seis lecciones sobre la España de los siglos de oro (Literatura e Historia)*. Homenaje a Marcel Bataillon, ed. de P.M. Piñero y R. Reyes Cano, Sevilla, III, 1981, pp. 41-58.

4 F. Lázaro Carreter ha planteado recientemente cómo la comedia nueva se servía de la figura del donaire para causar en el espectador esos mismos efectos. Próximamente se publicará su conferencia *El gracioso en la comedia de Lope* pronunciada en el Teatro Español de Madrid, en enero de 1986, en el Seminario sobre *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*.

5 Vid. W.S. Jack, *The early entremés in Spain: The rise of a dramatic form*, Filadelfia, Publications of the University of Pennsylvania, 1923, p. 92.

para crear el género del entremés⁶; también se ha señalado que obras de la Academia de los *Intronati* de Siena⁷ y *lazzi* de la *Commedia dell'Arte* inspiraron algunas historias ruedanas⁸. La *Commedia dell'Arte*, como teatro que era improvisado sobre el escenario en el momento de la representación, funcionaba a base de *scenari* o *soggetti*, esbozos o apuntes muy esquemáticos de la acción que se iba a representar, a los que se añadían los *lazzi*, unos breves cuadros cómicos que se empleaban en diversos espectáculos; estos últimos bien pudieron ayudar a Lope de Rueda en la creación de sus pasos cómicos; sin embargo, no debe menospreciarse el antecedente en el propio teatro español de combinar una acción seria con otras incidentales y heterogéneas de carácter cómico.

Aparte del teatro italiano, otros géneros también pudieron servir al batihoja, lo mismo que a otros narradores y dramaturgos españoles, para componer sus historias; así, por ejemplo, las colecciones de *novelle*, con sus repertorios de cuentos y fabelas, traídas por libreros y comerciantes a nuestro país durante la primera mitad del siglo XVI⁹, lo mismo que el *Decamerón*, del que circularon numerosas ediciones en España, antes de que se prohibiera en el *Índice* del inquisidor Valdés, en 1559¹⁰, inspiraron alguna obrilla a nuestro dramaturgo.

Lope de Rueda tomó los materiales con que construyó sus comedias largas de otras italianas, a las que sometió a las modificaciones precisas para apropiárselas a la mentalidad española, adaptarlas a espectáculos realmente populares y adecuarlas a las exigencias de su dramaturgia y a los condicionamientos de su modesta compañía de cómicos. Habitualmente respetó el número y nombre de los protagonistas de las comedias italianas tomadas como modelos, aunque introdujo algunos nuevos o suprimió otros para acomodarse a las necesidades de su reducida compañía; hizo suya la acción dramática, pero simplificó su desarrollo y la enriqueció con mayor número de secuencias regocijantes del que existía en el modelo, hasta el punto de que sus comedias y coloquios se convierten en disparates dramáticos de los que hoy sólo tienen relativo interés los episodios cómicos; tomó las situaciones y recursos de comicidad del original, aunque los adoptó a los gustos del

6 A. L. Stiefel, en «Lope de Rueda und das italienische Lustspiel», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, XV, (1891), pp. 183-216 y 318-43, emparenta los pasos con la *commedia alla villanesca* y con las obritas de la Accademia d'Rozi; C. Vian, a su vez, en *Il teatro «chico» spagnolo*, Milán, 1957, y en la *Storia della letteratura spagnola*, Milán, 1979, defiende la tesis de que los pasos proceden de los *lazzi*.

7 De la Academia procedía Antonio Vignali, que representó obras entre 1556 y 1559 en la corte de Felipe II.

8 Cfr. O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969; E. Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971 y R.W. Listerman, «La *commedia dell'arte*: fuente técnica y artística en la dramaturgia de Lope de Rueda» en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 464-6.

9 Arróniz, *op. cit.*, pp. 66 y sigs.

10 El *Índice* de 1559 testimonia la difusión que tuvieron en España las traducciones de libros italianos. En la relación aparecen citados entre otros *Il Sergio* de Ludovico Fenarolo y *La Ramnusia* de Aurelio Schioppi.

público español; muchas veces reprodujo hasta el mismo diálogo de la fuente. No puede sorprender, por tanto, que algunas de las escenas cómicas de *Medora* (comedia basada en *La Cingana* de Gigio Artemio Giancarli), *Los engañados* (inspirada en *Gl'Ingannati*, creación de la Academia de los *Intronati*, atribuida a Piccolomini, que a su vez se basó, según parece, en las *novelle* de Bandello), *Armelina* (que debe no poco a *Il Servigiale* de Juan María Cecchi y a *L'Altilia* de Antón Francesco Raineri) y *Eufemia* (cuyo enredo arranca de la historia de Bernabò de Génova del *Decamerón*, Gior. II, nov. 9^a) se hayan tomado de esas fuentes, lo mismo que se hizo con la acción principal.

La gitana ladrona, un paso que contiene la comedia *Medora*, se ha tomado de *La Cingana*, en cuyo acto cuarto la cingara tima a Spingarda empleando los mismos recursos que en el entremés español; entremés y comedia coinciden incluso en unas mismas réplicas vertidas en el diálogo. Sin embargo, en la comedia italiana figuraban otros episodios cómicos que el bathoja no ha querido aprovechar, como son las discusiones entre el villano Garbuglio y Martín porque aquél le vendió el caballo que éste todavía no ha pagado, o la mayoría de las secuencias regocijantes protagonizadas por el vejete Acario.

Por otra parte, en *Medora* aparecen algunos pasos inexistentes en la comedia italiana, como los titulados *El valentón* y *Tantico pan*. Algo semejante sucede en *Los engañados*, en cuya fuente tampoco aparece la escena en que Pajares sale ridículamente vestido de mujer por haberse ensuciado sus prendas; tampoco la Escena Tercera de la obra ruedana, en la que interviene la negra Guiomar pertenece a *Gl'Ingannati*, ni el cuadro cómico de la Quinta Escena en la que participan Verginio, Gerardo y Pajares; en *Gl'Ingannati* existían secuencias que Rueda ha desaprovechado tales como las de los actos segundo, cuarto y quinto, protagonizadas por Giglio, un rufián español que corteja a Pasquella o la escena en que Agiato y Frulla se disputan a los viajeros de la acción principal, que acaban de llegar a la ciudad.

Normalmente las modificaciones introducidas por Rueda en el espectáculo inspirado en otro italiano consisten en la incorporación de simples, negras y lacayos fanfarrones, esto es, justamente los protagonistas de los pasos, y ello supone aumentar los componentes hilarantes de la comedia, en detrimento de la unidad de la acción principal.

Algunos de los pasos que nos han llegado como exentos en *El Deleitoso* también parecen tener origen o, cuanto menos, precedente italiano; tal es el caso de *La tierra de Jauja* y *Cornudo y contento*. La acción del primero coincide con un *lazzo* de la *Commedia dell'Arte*¹¹ y con un episodio del *Decamerón*¹², aunque también se

11 «Buratt. viene con un cesto pieno di robbe mangiativue, dice uoler mangiar quattro bocconi prima che entrar' nell'Osteria e si pone à sedere in mezo la scena à mangiare, in quello Duo Fur. lo salutano e lo metono in mezo; vno di lor si pone à raccontar' a Buratt. esser del paese di Cuccagna, e mentre gli ua narrando il grassissimo uiuere di quel paese, il suo compagno và mangiando, finito poi di mangiare à dire del castigo che si dà a quelli che vogliono laouare, e in tanto l'altro compagno mangia anch'egli, e fra tutti duo li mangiano ogni cosa e uia, Buratt. s'auuede della burla piangendo entra in casa, e finisce l'atto primo». (K. M. Lea, *Italian Popular Comedy. A Study of the Commedia dell'arte, 1560-1620*, Oxford, 1934, y V. Pandolfi, *La Commedia dell'arte*, Florencia, Sansoni Antiquariato, 1957, V, p. 11).

12 R. W. Listerman, «Lope de Rueda's: *La tierra de Jauja*: Boccaccio inspired?», *LQ*, XIV, (1975), pp. 16-22.

le han señalado antecedentes folclóricos. La descripción de una tierra maravillosa en la que la vida es holganza y la comida más exquisita está al alcance de la mano es un tema que está tratado en muchas obras literarias desde que en la Edad Media apareciese como motivo de una conseja medieval, la de la tierra de Cucaña. Posteriormente, con el descubrimiento de Jauja, el mito se reelaboró en diversas coplas que aparecieron en la literatura de cordel¹³ y, más tarde, lo encontramos tratado dramáticamente por Lope de Rueda, en este paso, y por los cómicos italianos en el *lazzo* citado. Por la misma época, el paso cuarto de *La Turiana* trata de un tema semejante; luego, apareció reelaborado en el entremés de Quiñones de Benavente titulado *El talego niño*, en el que se intenta arrebatar al simple un talego, refiriéndole las maravillas de la tierra de Taugía¹⁴; también aparece en los entremeses titulados *Los buñuelos*, *Los matachines* y *Las brujas fingidas*¹⁵. Como se ve, la anécdota tuvo amplio desarrollo en la literatura entremesil.

Cornudo y contento, según observó Crovetto¹⁶, guarda similitudes con *Il Novellino* de M. Salernitano y *Le Cené* de G. Grazzini (Lasca). Ya en Boccaccio se encuentra la historia semejante de un adúltero que es introducido en la alcoba matrimonial con el pretexto del parentesco que guarda con la esposa o de sus conocimientos para poder curar a la supuesta enferma. Posteriormente encontramos semejantes ardidés en *Cornelia* de Timoneda, en *Amigo verdadero* de Antonio Gil Enríquez, en *Del gañán*, obra impresa en 1658, en la que son ya cuatro los galanes que afirman ser hermanos de la dama, y, finalmente, en el *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza*¹⁷, pieza que guarda estrechos contactos con la de Lope de Rueda, como apuntó Bonilla¹⁸. Uno de los componentes principales de la acción del paso del batihaja se basa en la estupidez del marido que interpreta literalmente la frase bíblica de que hombre y mujer son una misma carne, en lo que coincide con ciertos relatos folclóricos, como los reseñados por Thompson¹⁹, en los que «el tonto frecuentemente sigue las intrucciones tan al pie de la letra que las obedece aun en las situaciones más inapropiadas»²⁰.

Y con esta relación de los entremeses con los cuentos folclóricos entramos en la otra gran fuente de Rueda.

Las fuentes folclóricas. La literatura española, sobre todo el ciclo de *La Celestina*, también fue utilizada a veces como fuente de inspiración en ciertos aspectos de la producción ruedana como ocurre, por ejemplo, en lo que afecta al personaje del

13 Asensio, *op. cit.*, p. 47.

14 Véase su análisis en H.E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972, p. 35.

15 Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, Madrid, 1911, p. CXXVI.

16 P.L. Crovetto, «Convenzionalità e originalità nel *Deleitoso* di Lope de Rueda», en *Cultura Neolatina*, XXXIV, fasc. 1, (1974), p. 93.

17 En la *Colección de entremeses* de Cotarelo aparece con el número 14.

18 En *Las Bacantes o el origen del teatro*, Madrid, Sucs. de Rivadeneyra, 1921.

19 En *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

20 *Ibid.*, p. 262.

lacayo fanfarrón. Pero, como decíamos antes, probablemente fuera la literatura oral la que en forma de refranes, consejas, chascarrillos, cuentos, facecias, patrañas, anécdotas, burlas, chistes, etc., actuó como principal estímulo creador²¹. A partir de conocidos dichos graciosos o peripecias ingeniosas o burlas igualmente familiares, Lope de Rueda *inventa* la acción dramática de una piececilla o *crea* una situación o un pasaje de sus pasos, cuando no se limita a escenificar un cuento tradicional, conocido de antemano por el público, como sucede, por ejemplo, en *Las aceitunas* o *El convidado*. En ocasiones lo que llega al entremés no es un relato completo o perfectamente desarrollado sino un esbozo o un esquema del mismo, una situación, el desenlace o unas frases en formas próximas al refrán, que inspiran al entremesista para inventar los elementos que faltan o la acción capaz de confirmar la validez de lo establecido por el proverbio tradicional²². Otros son simples cuadro que reafirman la imagen folclórica de médicos matasanos y avarientos, bobos ingenuos o redomados o bachilleres y estudiantes tramposos.

A veces no es todo el paso el que responde a fuentes folclóricas sino algunos componentes parciales de su argumento o situaciones como ocurre en algunos pasos en los que el bobo intenta describir torpemente una dirección o un lugar, situación que también se encuentra en *El mercader de Venecia*, por ejemplo²³.

Las aceitunas, el más conocido paso de Lope de Rueda, arranca de un cuento tradicional, a juzgar por los contactos temáticos que mantiene con las historias referidas en *El Corbacho*²⁴, el de doña Truhana en *El Conde Lucanor*²⁵ y el de la fábula de *La lechera*, relatos en los que unas ilusiones sin fundamento se ven rápidamente defraudadas. Por eso desde Cotarelo²⁶ se ha sospechado que este paso había tomado

21 El cuento, tanto el literario como el tradicional, actuó como fuente de diversos entremeses, tal como señaló Cotarelo (*Colección de entremeses*, p. CXLVI) y luego han demostrado, entre otros, los estudios de Asensio (*op. cit.*), Bataillon («Ulenspiegel y *El retablo de las maravillas*», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 260-7), Chevalier (obras ya citadas), Fichter («*La cueva de Salamanca* de Cervantes y un cuento de Bandello», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1960, I, pp. 525-8), Recoules («Cervantes, Timoneda y los entremeses del siglo XVII», en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, (1972) y en *Les intermèdes des collections imprimées*, Lille, 1973) y Zimic («Bandello y *El viejo celoso de Cervantes*», en *Hispanófila*, XXXI, (1967), pp. 29-41).

22 Hay que tener en cuenta que tanto el cuento como el entremés y el refrán se nutren de una misma materia folclórica, por lo que habrá entremeses y cuentos que deriven de refranes y frases proverbiales y también refranes y frases producidos por los primeros. Dichos como «el olivar de Lope de Rueda», «la flema de Pero Hernández», «¿cabrá sido mi marido?» se han generado a partir de temas, argumentos o situaciones de diversos entremeses. (Cfr. Recoules, «Refranero y Entremés», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LII, (1976), pp. 135-53). Los tres géneros se interrelacionan de modo que una réplica final de un cuento o un entremés se ha convertido en una frase proverbial o bien un dicho se amplifica, se desarrolla y acaba siendo un cuento.

23 Jack, *op. cit.*, p. 86.

24 Segunda Parte, Cap. I, ed. de J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 124-5.

25 Exemplo VII.º Ed. de J.M. Bleuca, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, pp. 83-5.

26 *Obras de Lope de Rueda*, Madrid, RAE, 1908, p. LXXXIII.

su argumento de algún cuento popular que asimismo habría producido el proverbio con que termina. También Eugenio Asensio señalaba la raigambre folclórica del paso y atribuía el origen de su argumento a una conseja tradicional en la que se manifestaría la insensatez del hombre al disputar por cosas inexistentes. M. Chevalier²⁷ coincide con esa hipótesis: son muchos los relatos de casados tontos que riñen por proyectos apenas esbozados; todos estos relatos respetan un mismo esquema, o bien se configuran como una riña sobre el precio de un producto, la cría de un animal o la posesión de un objeto, o bien se configuran como una riña sobre la carrera que ha de seguir el hijo o el nieto que todavía no ha nacido. La primera variedad aparece en forma de discusión sobre el precio a que se venderán las aceitunas de un olivar que no está plantado o acaba de serlo (Lope de Rueda, López Pinciano²⁸, Correas²⁹ y el entremés titulado *La respondona*³⁰), o cómo guardar un cabrito cuando la cabra está por comprar (Juan de Mal Lara³¹) o quién guardará la llave de la bodega, cuando el viñedo con el que se ha de hacer el vino aún no se ha plantado³². La segunda variedad, la de la riña sobre la carrera que ha de seguir el hijo o el nieto todavía no nacido también aparece en otros relatos folclóricos³³. (Eugenio Asensio, por otra parte, aduce como precedente de este paso ciertos ejercicios escolásticos practicados en las escuelas de retórica tales como los de «pleito imposible» o «pleito por cosas inexistentes»³⁴).

Otros pasos también tuvieron inspiración folclórica como se infiere del hecho de que coincida su acción con el de algunos cuentos existentes en diversas culturas. Así, por ejemplo, S. Thompson³⁵ refiere diversos relatos que se corresponden con entremeses ruedanos; aparte del ya aludido *Cornudo y contento* (recuérdese que su

27 En *Folklore y literatura...*, pp. 48-9, y en *Risa y sociedad...*, p. 206, n. 4.

28 *Philosophía antigua poética*, III, p. 45. Cfr. J. Fradejas, «Los cuentos de Alonso López Pinciano», *Revista de Literatura*, XII, (1957), pp. 111-2.

29 *Vocabulario de refranes*, p. 87. El comentario de Correas a la frase «el olivar de Lopé de Rueda» refiere unos lances que no coinciden exactamente con los existentes en el paso del batihoja, por lo que H. Recoules, en «Refranero y Entremés», pp. 138-9, sugiere que Rueda pudiera haber escrito una segunda versión sobre el mismo asunto o bien que el lexicógrafo aluda a un entremés derivado del paso ruedano y no al original. «Puede suponerse que existieran otros entremeses derivados de *Las aceitunas* y entre ellos uno que desarrollaba el motivo con los pormenores precisados por Correas en su comentario. Como otros muchos entremeses de los siglos XVI y XVII se perdió esta pieza que tal vez había servido de puente entre el paso de Lope y *La respondona*» (*ibid.*). En cualquier caso, Crawford, en *Spanish Drama before Lope de Vega*, Greenwood Press, 1975, p. 112, interpreta el testimonio de Correas como una prueba inequívoca de la popularidad de que gozó la piecicita.

30 En la *Colección de entremeses* de Cotarelo, pp. CXXXV-CXXXVI.

31 *Filosofía Vulgar*, III, pp. 115-6.

32 Lo recoge Luis Galindo, *Setencias filosóficas*, IV, fol. 17 v., citado como los anteriores por Chevalier, en *Folklore y Literatura*, p. 48.

33 Correas, en su *Vocabulario de refranes*, recoge un relato folclórico para explicar la frase «Caerá la azuela y matará a Garcigüela», el mismo que se escenifica en *Todo es dar una cosa* de Tirso de Molina.

34 *Itinerario*, pp. 45-6.

35 *Op. cit.*

acción se basa en la interpretación literaria de una metáfora bíblica), algunos pasos coinciden con aspectos temáticos de los cuentos en los que los remedios son mucho peores que las enfermedades que pretenden curar³⁶ (vagamente coinciden con *El ensalmo* ruedano), o los de un bobo que, tras el sueño, llega a desconocerse a sí mismo porque le han afeitado la barba o le han cambiado las ropas³⁷ (como en *El olvidado de sí mismo*, paso incluido en *Tymbria*, en donde el simple descubre, al despertar de un prolongado sueño, la desaparición de su asno y se sorprende de que sea él mismo quien porta los aparejos del animal, por lo que duda si en realidad es la misma persona que concilió el sueño o es el burro, por lo que recurre al disparatado recurso de que otra persona lo llame por su nombre para ver si responde adecuadamente). Tampoco resultan desconocidas en Rueda las situaciones frecuentes en los relatos folclóricos en las que diversos impostores suplantán identidades tales como los burladores disfrazados o los que simulan ser extranjeros³⁸.

La tierra de Jauja, por su parte, cuenta con antecedentes varios, entre los que se señalaron anteriormente los italianos; un segundo componente argumental se presenta en este paso que también tiene carácter tradicional; se trata de la esperanza del bobo en conseguir una recompensa desproporcionada para unos méritos insignificantes. Mendrugo espera recibir nada menos que un obispado con el que obtendrá grandes riquezas. Esta recompensa desproporcionada había aparecido con anterioridad en la literatura dramática anterior³⁹, tanto en *Tinellaria*, de Torres Naharro, en donde se hace aparecer a Moñiz, un escudero que lamenta no haber sido promovido a cardenal, lo cual creía seguro; su criado, Manchado, ha venido a Roma con el propósito de alcanzar un beneficio del Papa. Lo mismo se encuentra en Sebastián de Horozco. Después de en Lope de Rueda, lo encontramos en Cervantes; en *La guarda cuidadosa*, el sacristán Pasillas está dispuesto por amor a renunciar a una capellanía que iba a fundar su abuela; también en el *Quijote* aparece el tema en las expectativas de Sancho de gobernar una insula.

Para cerrar la relación de pasos que guardan similitudes con relatos folclóricos y tradicionales hay que citar *El convidado*, coincidente con cuentos de *El crotalón* y *El escolástico*⁴⁰, que le sirvieron como inspiración. Bataillon, por su parte, señaló que el paso y los cuentos de Villalón recogían motivos folclóricos⁴¹.

36 *Ibid.*, p. 260.

37 *Ibid.*, p. 259. Thompson refiere concretamente el cuento de origen oriental en el que un ladrón «roba un caballo de la carreta mientras su dueño duerme. El ladrón se engancha a la carreta y al día siguiente convence al dueño de que él es realmente el caballo, que durante la noche se ha transformado en hombre».

38 *Ibid.*, p. 276.

39 F. Márquez Villanueva, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 66-8.

40 Sobre el proceso de cómo pudo llegar el cuento a Lope de Rueda, véase el artículo de C.B. Johnson, «Lope de Rueda's *Paso del Convidado* and Cristóbal de Villalón», en *Bulletin of the Comediantes*, XXI, 1, (1969), pp. 1-6. Esa misma tesis fue defendida por Crawford, *op. cit.*, p. 112.

41 *Erasmus y España*, México, 1966, p. 661.

La labor de Rueda en estos pasos de raigambre folclórica ha consistido en convertir historietas tradicionales en farsas hilarantes, en llevar a las tablas el mundo cultural de su pueblo, el sistema de valores que conforma el pensamiento colectivo y popular, manifestado en refranes, cuentecillos y lugares comunes. Para encarnarlo en personajes recurrió a los mismos que tenía en el folclore o a sus típicos protagonistas de pasos, esto es, al bobo, a la negra, al lacayo fanfarrón, al bachiller. Asensió apuntó con agudeza la capacidad de Lope de Rueda para «rejuvenecer el folklore arquetípico presentado *sub specie actualitis*»⁴², de modo que actualizó consejas tradicionales, al proyectarlas sobre fondos españoles.

JUAN M.ª MARÍN MARTÍNEZ

42 *Itinerario*, p. 45.