

## La interlocución en los Pasos de Lope de Rueda

José Luis Canet

Universitat de València

Una simple lectura de los pasos de Lope de Rueda nos podría hacer pensar que éstos se concibieron con una estructura prácticamente fija, característica de un género teatral bien definido. Pero las cosas no son tan simples como se podría inicialmente imaginar, y la razón es que los entremeses ruedescos, si bien participan de una acción cómica que los agrupa, sin embargo no todos ellos están concebidos con una misma finalidad a la hora de incluirse en una obra de mayor envergadura. Estamos en los inicios de la profesionalización actuarial en España, lo que conlleva muchas veces dubitaciones en cuanto a la conciencia de un género teatral y sus propuestas representativas, retomando continuamente elementos ya probados en las prácticas escénicas del teatro escolar y/o universitario, cortesano y religioso<sup>1</sup>.

El análisis de la interlocución en los pasos de Lope de Rueda nos dará más luz sobre la evolución del teatro cómico a lo largo del siglo XVI, y nos permitirá extraer una serie de características que se irán modificando y configurando progresivamente hasta su definitiva consolidación en el entremés del siglo XVII. Empezaré este análisis con los monólogos y soliloquios, las formas dialógicas que corresponden a un emisor único, y que han ido cayendo en desuso a lo largo del tiempo, siendo muy poco utilizadas en el teatro moderno y contemporáneo (salvo raras excepciones, caso del teatro vanguardista, en donde se ha llegado a escenificar monólogos como único recurso de la representación). Un 56% de los pasos de Lope de Rueda se inician mediante un

<sup>1</sup> Vid. José Luis Canet, «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda», en *Comedias y Comediantes: estudio sobre el teatro clásico español*, València, Universitat, 1991, pp. 79-91.

soliloquio que suple los antecedentes de la acción o que muestra el estado emocional del personaje, sus preocupaciones e intereses; soliloquio recitado normalmente cuando el personaje va de camino, y suele finalizar al topar con otro personaje, con quien se desarrollará inmediatamente un diálogo, construido éste mediante frases interrogativas o admirativas. Dicho monólogo suple en una inmensa mayoría de las veces las didascalias o notas del autor. Este sería el parecer de Jurí Veltrusky, cuando comenta que:

Aunque la construcción semántica del drama proviene del diálogo, el drama puede tomar prestado de la literatura de monólogo cualquier componente que se proponga utilizar como un medio auxiliar para destacar los rasgos característicos del diálogo. Dichos componentes pueden ser introducidos incluso en los discursos directos mismos... Éste es el caso de los pasajes meramente informativos sobre la situación psicológica o material, que se pueden insertar dentro de dichos discursos directos en pro de la unificación semántica del diálogo... Aunque su subordinación no es tan pronunciada como las notas del autor, se le aproxima mucho en casos extremos...<sup>2</sup>

Veamos algunos casos concretos. En el «Paso Tercero» del *Deleytoso*, conocido bajo el título de *Cornudo y contento*, el médico Lucio irrumpe en escena quejándose de su mala fortuna al no haber recetado nada en todo el día, e inmediatamente después informa a los espectadores de la situación que se va a desarrollar al ponernos en antecedentes sobre el nuevo personaje que aparecerá en escena:

LUCIO. ¡O, miserabelis Doctor, quanta pena paciuntur propter miseriam! ¿Qué fortuna es ésta, que no haya receptado en todo el día de hoy recepta ninguna? Pues mirad quién assoma para mitigar mi pena; éste es un animal que le ha hecho encreyente su muger qu'está enferma, y ella házelo por darse el buen tiempo con un estudiante. Y él es tan importuno que no lo haze con dos ni tres vesitas al día. Pero venga, qu'en tanto que los pollos en el corral le turaren, nunca su muger estará sin fiebre.<sup>3</sup>

E inmediatamente después saludará al recién llegado Martín de Villalba con quien entablará un diálogo, y a través de él tendremos conocimiento de la última burla que le han hecho su mujer y el Estudiante.

En este monólogo inicial hallamos las dos posibilidades que hemos venido nombrando de monólogo y soliloquio, pues en la primera parte es el propio personaje quien habla consigo mismo, para posteriormente expresar una autoreflexión sin un destinatario concreto, y es bajo esta perspectiva como los ha diferenciado Anne Ubersfeld:

On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle du spectateur à celui, justement, de «voyeur». Mais peut-être n'y a-t-il jamais de vrai soliloque au théâtre...

<sup>2</sup> Jurí Veltrusky, *El Drama como literatura*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, p. 71.

<sup>3</sup> Lope de Rueda, *Pasos*, ed. de José Luis Canet, Madrid, Castalia, 1992, p. 132. Siempre citaremos por esta edición.

Le monologue peut être adressé à un Autre absent, mort, disparu, imaginaire... [II] peut aussi s'adresser à ce qu'on aime... [II] peut être, et c'est un cas très fréquent, adressé à telle instance du *moi*, un *moi* passé, ou un autre désir, ou un *moi* en devenir.<sup>4</sup>

Unos pocos pasos terminan también con un monólogo que cierra la acción desarrollada. Este sería el caso del «Paso Quinto» del *Deleytoso*, conocido como *La tierra de Jauja*. Después de la burla que le hacen los ladrones Honziguera y Panarizo al simple Mendrugo contándole las maravillas del país de Jauja para poder comerse la olla que éste llevaba a su mujer, el pobre personaje al quedarse solo se da cuenta de que ha desaparecido toda su comida, finalizando la acción cómica mediante un monólogo donde se queja de ambos ladrones:

MENDRUGO. ¡Válalos el diablo! ¡Dios les guarde! ¿Y qué s'an hecho estos mis contadores de la tierra de Xauxa? ¡Offrescidos seáys a cinquenta abiones! ¿Y qué's de mi caçuela? ¡Juro a mí que ha sido vellaquíssimamente hecho! .... ¡Pues yo juro a mí, que juro a bueno, que tengo d'embiar tras ellos quatro o cinco dineros de hermandades para que los traygan a su costa! Pero primero quiero dezir a vuessas mercedes lo que m'an encomendado. (pp. 152-153)

Si nos damos cuenta, dicho monólogo termina con un aparte *ad spectatores* que rompe el juego de la ficción, insertándose el personaje en la realidad del público para informarles de algo que no tiene nada que ver con la acción representada. Dicho aparte al espectador era usual en los prólogos y epílogos de las comedias españolas de la primera mitad del XVI, como propuse en mis conclusiones sobre la «comedia urbana» anterior a 1559:

Gran parte de las comedias parecen estar pensadas para fiestas de desposorios. En la mayoría de los «introitos» ... el pastor (se dirigirá al auditorio) e introducirá el argumento o la petición de silencio, o ambas a la vez, antes de abandonar la escena y dejar paso a la comedia. Lo mismo sucederá al finalizar el texto, cuando algún personaje informa a los asistentes de la boda que se realizará al día siguiente y les cita para la celebración, o cuando se pide al público que acompañen a los desposados al banquete, etc.

Es posiblemente este aspecto lúdico de la fiesta privada uno de los elementos básicos a tener en cuenta dentro del nacimiento del profesionalismo teatral que se da en España por los años 30-50...<sup>5</sup>

La comedia española los había retomado a su vez de la tradición cómica latina, en donde algunas veces el personaje *Prologus* exponía el tema de la comedia que se iba a representar y pedía la atención de los espectadores, para dar paso posteriormente a la comedia. No nos debe, pues, extrañar que en los inicios del profesionalismo del teatro

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, París, Belin, 1996, pp. 22-23. Otra posible diferenciación entre soliloquio y monólogo nos la da Kurt Spang: «El monólogo es un diálogo con emisor único. Ahora bien, ¿es imprescindible que este emisor esté solo en el escenario para que se produzca monólogo? ... Se puede utilizar el término soliloquio para la intervención verbal solitaria de una figura y el de monólogo para la intervención verbal cuya extensión rebasa los límites de una réplica normal...», *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991, p. 285.

<sup>5</sup> José Luis Canet, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, p. 40.

en España se retomen una gran parte de los mecanismos ya probados en el teatro latino, pero también los realizados en las representaciones universitarias y palaciegas. Baste recordar, por ejemplo, los apartes dirigidos por el pastor a la nobleza que mira el espectáculo en las églogas de Juan del Encina, o los finales de los «introitos» dirigidos a la sala en las comedias de Torres Naharro.

Así pues, los pasos podían ser utilizados en función prologal, sustituyendo a los «introitos» de las comedias naharrescas y urbanas, aunque sean muy pocos los conservados de Lope de Rueda con dicha finalidad. La función de los monólogos y/o soliloquios iniciales es normalmente la de enlace o encadenamiento entre actos y escenas. Se suplen las didascalias que marcan la entrada y salida del actor en el escenario mediante un soliloquio recitado por un personaje que ha quedado solo, el cual aprovecha dicha situación para exponer la siguiente acción que se va a desarrollar. Es una actitud completamente artificiosa, pues en la realidad nadie habla solo, y quien así lo hace lo catalogamos como un personaje ridículo o medio loco; sin embargo en esta primera época del teatro profesional español es la fórmula predilecta para los cambios espaciales y temporales. El personaje que queda solo en escena reflexiona y expone al auditorio su pensamiento o los antecedentes de la acción que se va a representar. Dicha forma de enlace o encadenamiento irá desapareciendo en el teatro posterior, en donde la verosimilitud de las actuaciones, principio que se impone en el nuevo teatro, y una mayor evolución de los espacios escénicos harán que no tengan sentido el uso de estas situaciones artificiosas.

Esta función de enlace o encadenamiento la podemos comprobar, por ejemplo, en el soliloquio preliminar del «Paso de Polo y Olalla, negra», entresacado de la escena séptima de la *Comedia Eufemia*. El lacayo Polo se encuentra solo en escena, reflexionando sobre cómo ha podido escabullirse de su amo y posteriormente informará a los espectadores de sus deseos y las acciones que pretende realizar inmediatamente:

POLO. ¡O, bendito sea Dios, que me ha dexado escabullir un rato de aqueste importuno de Valiano, mi señor, que no parece sino que todo el día está pensando en otro, sino en cosas que fuera de propósito se encaminan!... Acá me quiero andar siguiendo mi planeta, que si aquesta mi Eulalla se va conmigo, como me tiene prometido, yo soy uno de los bienaventurados hombres de todo mi linage. Ya estoy a su puerta. Aquí sobre la calle, en este aposento sé que duerme. ¿Qué señas haré para que salga? ¡O, bien va, que aquella que canta es! (p. 208)

Inmediatamente después empieza el paso con el canto de la negra y las llamadas de Polo a la ventana de Olalla desde la calle y el posterior diálogo entre ambos personajes. Esta función de enlace del soliloquio al inicio de los pasos es idéntico al sistema de cambios escénicos de las propias comedias y coloquios pastoriles de Lope de Rueda, pero también de gran parte del teatro escolar y de la comedia erudita italiana.

Podríamos concluir con Pierre Larthomas que «la fonction essentielle de cette forme dramatique est, par cette sorte de monologue intérieur extériorisé, si l'ont peut s'exprimer ainsi, de nous faire connaître les pensées, les intentions, les sentiments d'un personnage que nous ne connaîtrions autrement... Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le

personnage de l'intérieur»<sup>6</sup>. Aunque nosotros añadiríamos que muchos de los monólogos tienen también la función de enlace entre actos y escenas, pero sobre todo están en estrecha relación con la representación, es decir con los modestos escenarios y decorados teatrales de este momento histórico.

La mayoría de estos episodios cómicos están pensados para escenificarse encima de un simple tablado con poca o prácticamente nula escenografía. El lugar representado suele ser la plaza o calle de una ciudad, y lo máximo que encontramos son unas puertas o ventanas que presuponen una o varias casas. Es el clásico espacio terenciano utilizado en la tradición cómica latina y humanística. Otras veces, el tablado representa espacios abiertos e indefinidos, como el campo, la montaña, sobre todo en los pasos insertos en el interior de los coloquios pastoriles. Espacios descritos por el propio diálogo o en los monólogos y soliloquios. Desde este punto de vista, el mejor modo de representar un cambio espacial es mediante el caminar de los personajes por las calles y plaza de una ciudad hasta el encuentro con otros que están a la puerta de su casa o que también van de camino hacia cualquier otro espacio escénico. De ahí que la mayoría de los diálogos tienen lugar en espacios abiertos, no en el interior de las casas, por lo que para indicar el cambio escénico sea normal la inclusión de un monólogo que lo explicita.

Estos soliloquios, por tanto, explican el por qué el personaje va de camino, el lugar hacia donde se dirige o de donde viene, e introducen, además, el pensamiento reflexivo de las acciones a realizar, o incluso el estado anímico y psicológico en el que se encuentra. Un caso muy explícito podría ser el del «Paso Cuarto» del *Deleytoso*, conocido como *El convidado*, y en donde el Caminante da cuenta de su estado anímico, su situación y el lugar a donde se dirige:

CAMINANTE. Uno de los grandísimos trabajos que el hombre puede recibir en esta miserable vida es el caminar; y el superlativo, faltalle los dineros. Dígolo esto porque se me ha offrescido un cierto negocio en esta ciudad; y en el camino, por las muchas aguas, me han faltado los reales. No tengo otro remedio sino éste: que soy informado que bive en este pueblo un Licenciado de mi tierra; ver con una carta que le traygo si puedo ser favorecido. Ésta deve ser la posada. Llamar quiero. (pp. 139-140)

En los pasos más desarrollados y con un mayor número de personajes y escenas bien diferenciadas, también será usual la utilización de los soliloquios para marcar los cambios espaciales y escénicos en el interior de la pieza breve cómica. En el «Paso Sexto» del *Deleytoso*, conocido con el nombre de *Pagar y no pagar*, se desarrollan cuatro escenas cómicas: la primera entre el simple Cevadón y su amo, la segunda entre el ladrón Samadel y el simple, la tercera de nuevo entre el criado y el amo, y la cuarta con los tres personajes a la vez. En tres de estas escenas el cambio de espacio y de personajes se realiza mediante un soliloquio. El primero corresponde al amo Breçano, al inicio del paso, quien nos pone en antecedentes del por qué busca a su criado (a causa de tener que pagar el alquiler de su casa), terminando dicho soliloquio con los gritos para que salga el criado; la segunda escena empieza con el soliloquio del ladrón Samadel, quien informa al espectador que ha sabido que pasará por allí el simple Cevadón, criado de Breçano, y expone las tretas que hará para robarle; la última escena

<sup>6</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, 3ª ed., París, PUF, 1990, p. 372.

se construye de nuevo mediante un soliloquio del ladrón Samadel, quien informa que ha perdido el dinero robado entre la bodega y el juego, y finalmente indica que ha tenido conocimiento de que le andan buscando Breçano y su criado por todo el pueblo. Finalizará el paso recibiendo una soberana paliza.

Por tanto, si tenemos en cuenta que los pasos son breves acciones cómicas que se incluyen en el interior de una representación mayor, se valen de los mismos mecanismos que utilizaban las comedias para mostrar el estado anímico de los personajes, para indicar el espacio y el tiempo de la representación, pero sobre todo para informar al espectador de aquellas acciones no desarrolladas sobre el tablado y que eran indispensables para un conocimiento de la trama y de la situación escénica. Bajo este aspecto, podríamos indicar que muchos de los soliloquios tienen la función de encadenamiento<sup>7</sup> de la acción; de ahí que fuera uno de los elementos preferidos por los autores dramáticos en los orígenes del teatro profesional español para el arranque de las comedias y para los cambios de situación escénica, supliendo en la mayoría de los casos las didascalías<sup>8</sup>, las cuales se impondrán en el teatro posterior al poder utilizar una escenografía más elaborada y otros mecanismos no verbales (sonidos, luces, etc.).

El otro grupo de pasos, un 44%, empiezan mediante un diálogo, normalmente entre dos personas. Diálogos que incluyen las tradicionales preguntas y respuestas entre dos personajes que se encuentran, o mediante las admiraciones e imperativos correspondientes a una orden, llamada y/o saludo. Veamos algunos casos:

El «Paso Primero» (*Los criados*), empieza así:

LUQUITAS. ¡Anda, Anda, hermano Alameda!

ALAMEDA. ¡Que ya voy! ¿Pardiez, que me la he colado!

LUQUITAS. ¿Qu'én viendo una taverna te has de quedar colado? (pp. 111-112)

El «Paso Segundo» (*La carátula*):

ALAMEDA. ¿Acá está vuesssa merced, señor mosamo?

SALZEDO. Aquí estoy, ¿tú no lo ves?

ALAMEDA. Pardiez, señor, a no toparos que no le pudiera encontrar, aunque echara más bueltas que un podenco quando se viene a acostar. (p. 121)

El «Paso de Troyco y Leno sobre la Mantecada», se inicia:

LENO. ¡Ha, Troyco! ¿Estás acá?

TROYCO. Sí, hermano; ¿tú no lo ves?

LENO. Más valiera que no.

TROYCO. ¿Por qué, Leno? (p. 267)

Los pasos terminan, en el caso de que no sea mediante un monólogo o soliloquio (de los que existen muy pocos casos), con un diálogo de despedida de los interlocutores, a no ser que lo hagan con escenas muy espectaculares y llenas de acción con los

<sup>7</sup> Vid. Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, ed. cit., Cap. III: «L'Enchaînement», pp. 250-253.

<sup>8</sup> Aspecto señalado por Jirí Veltrusky, *El Drama como literatura*, ed. cit., p. 71.

consabidos palos del amo al criado (incluso algunas veces al revés) y la huida corriendo del escenario, o mediante un baile y canción. Todo dependerá si dicho paso está muy integrado o no en la acción principal de la comedia donde se inserta, o si tiene una función prologal o epilodal.

Veamos, ahora, las características esenciales de los diálogos cómicos ruedescos. En primer lugar, como hemos podido comprobar en los ejemplos anteriores, el diálogo inicial se construye *in medias res* en una gran mayoría de los casos; diálogos que no añaden información alguna sobre la identidad de los locutores presentes en la acción. Ahora bien, el espectador de la época sabía perfectamente la identidad de los personajes aparecidos en escena a través de sus vestidos, y porque dichos pasos eran realizados por las mismas figuras que ya habían aparecido en la comedia, de ahí que no fuera necesario una mayor información sobre ellas.

Pero, incluso si dichos pasos se hubieran representado entre los actos de una comedia o en función prologal, tampoco hubiera sido necesaria una mayor información sobre los protagonistas que iban a actuar, porque eran personajes-tipo muy arraigados en la tradición teatral: tal es el caso del amo y los diferentes criados (el simple, el pastor, el vizcaíno y la negra), o de los tradicionales fanfarrones y ladrones, etc., que por sus específicos idelectos y por sus trajes eran perfectamente reconocidos por el espectador, con lo que no se hacía imprescindible desarrollar un diálogo con largas tiradas informativas sobre la personalidad o estado emocional de estos personajes. Como mucho se nos pondrá en antecedentes a través de unas pocas réplicas de lo pasado recientemente para que entendamos correctamente la acción cómica que se desarrollará con posterioridad.

En segundo lugar, podemos comprobar inmediatamente que los diálogos son muy rápidos, con réplicas muy breves, configuradas mediante preguntas y respuestas, sin prácticamente tiradas largas de carácter informativo o reflexivo. Podríamos catalogar dicho diálogo casi como de *stichomythia*, según el término definido por la estilística y la semiótica<sup>9</sup>, pero sin la regularidad que caracteriza a esta forma dialógica. Como bien ha aclarado Mukarosvsky, en el diálogo, varios o al menos dos contextos se compenetran y alternan. Y puesto que los contextos, que de este modo se contraponen en el diálogo, son diferentes y a menudo opuestos, se producen profundas inversiones semánticas en los límites de los discursos individuales. Mientras más vivo sea el diálogo y más cortos los discursos, más perceptible resulta el impacto entre los diferentes contextos<sup>10</sup>. Este aspecto dialógico configurará gran parte de la comicidad ruedesca, al poner en escena diálogos muy rápidos entre amos y criados, entre el pastor y su mujer, entre el simple y otro criado astuto, mostrando dos contextos o dos universos completamente diferenciados que chocan entre sí, resaltando siempre el aspecto risible de la situación.

Enlazando con esta confrontación de los personajes que representan dos contextos semánticos divergentes, se incluirán todas las posibilidades de accidentes del lenguaje y del diálogo, según las propuestas de análisis planteadas por Pierre Larthomas en su

<sup>9</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, ed. cit., Cap. III.1, p. 46 y ss.

<sup>10</sup> Vid. Jan Mukarovsky, «Dialogue and Monologue», *The Word and Verbal Art*, New Haven and London, Yale Univeresity Press, 1977, p. 87.

clásico trabajo *Le langage dramatique*<sup>11</sup>. Así, los personajes simples no entenderán prácticamente ninguna de las preguntas de sus amos, pues se sitúan en un registro lingüístico y cultural diferente, por lo que habrá mil aclaraciones e interrupciones, etc. Un ejemplo sintomático lo constituye el «Paso sexto» del *Deleytoso*, conocido como *Pagar y no pagar*:

CEVADÓN. ¡Señor, a, señor! ¿Llama vuessa merced?

BREÇANO. Sí señor, yo llamo.

CEVADÓN. Luego vi que me llamava.

BREÇANO. ¿En qué vio que le llamava?

CEVADÓN. ¿Diz en qué? En nombrarme por mi nombre.

BREÇANO. Ora ven acá. ¿Conoces...?

CEVADÓN. Sí, señor, ya conuezco.

BREÇANO. ¿Qué conoces?

CEVADÓN. Essotro. Él. Aqueste. El que dixo vuessa merced.

BREÇANO. ¿Qué dixé?

CEVADÓN. Ya no se m'acuerda.

BREÇANO. Dexémonos de burlas. Dime si conoces ad aquel casero d'esta mi casa en que bivo.

CEVADÓN. Sí señor, muy bien lo conuesco.

BREÇANO. ¿Dónde vive?

CEVADÓN. Acullá, en su casa.

BREÇANO. ¿Dónde está su casa?... (pp. 154-155)

Pero ante todo, el aspecto risible nacerá de los accidentes de la palabra por medio de los tics verbales, fallos en la pronunciación, vocabulario específico de las clases bajas o marginales, frases incorrectas, etc., que en definitiva configurarán los idiolectos de cada uno de los tipos representados. Todos estos accidentes del lenguaje conformarán una nueva norma, que será específica e inseparable de estos personajes teatrales. Era la mejor solución para que por medio del diálogo el espectador se apercibiera inmediatamente, sin necesidad de una mayor información, de la personalidad, clase social y actuación de tal o cual figura en la obra cómica. Algo que se estaba ya explotando de una manera más elaborada si cabe en la *commedia dell'arte* italiana. En nuestro caso, cada grupo de personajes configurará su propio idelecto, caracterizado mediante una serie de accidentes de palabra y de lengua. Por ejemplo, la utilización de bravuconadas y juramentos, repasando todo el santoral, será el elemento característico de los bravos y matones. Cuando un bravo entra en escena, su específica forma de jurar continuamente y sus valentonadas ya le delatan. Véase, por ejemplo, el «Paso Cuarto» del *Registro de representantes*, en donde las primeras palabras que dice el lacayo Madrigalejo son sintomáticas de su caracterización como tipo:

MADRIGALEJO. ¡Reñego del gran Taborlán, y de todos sus consortes y bien allegados, y de toda la canalla que rige y gobierna la infernalíssima barca del viejo carcomido Carón, que si entre las manos le tomo ad aquel que semejante palabra y affrenta de la boca se le soltó, si a puros papirotazos no le convierto el pellejo en pergamino virgen! (pp. 171-172)

<sup>11</sup> Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, ed. cit., cap. II: «Accidents et déformations du langage», pp. 215-248.



O el caso de Vallejo en el «Paso de Polo y Vallejo y Grimaldo», conocido por *El matón cobarde*:

VALLEJO. ¿Tal se ha de sufrir en el mundo? ¿Cómo se puede pasar una cosa como ésta, y más estando a la puerta del Asseo, donde tanta gente de lustre se suele llegar? ¿Hay tal cosa, que un rapaz descaradillo que ayer nació se me quería venir a las barbas, y que me digan a mí los lacayos de mi amo que calle por ser el capiscol, su señor, amigo de quien a mí me da de comer? Así podría yo andar desnudo y yr de aquí a Jerusalem los pies descalços y con un sapo en la boca atravesado en los dientes, que tal negocio dexasse de castigar... (p. 200)

Cada personaje, pues, muestra mediante los accidentes del habla su propia caracterización (algunas veces caricaturización) desde la primera entrada en escena. Los simples lo hacen por medio de su mala construcción verbal y sintáctica, la utilización de un castellano primitivo, asimilado la mayoría de las veces al sayagués, con las consabidas deformaciones lingüísticas. Los criados vizcaínos y las negras gracias a su jerga específica, incapaces de poder construir una frase normalizada, etc. Todas estas deformaciones de la lengua, todos estos arcaísmos, modismos, etc., buscan más provocar la risa en el espectador que el efecto de verosimilitud, pues dichos lenguajes e ideolectos ya se habían literaturizado y consolidado en la tradición del teatro cortesano, popular y escolar<sup>12</sup>.

Por tanto, estas piezas cómicas, al incluir personajes-tipo, no tienen necesidad de diálogos explicativos para su definición y para una mejor conocimiento de su personalidad, por lo que casi la mitad de los pasos empiezan con un diálogo *in medias res*. La risa estaba asegurada con las primeras palabras que pronunciaba cada uno de los interlocutores, y la acción cómica muchas veces no hace otra cosa que poner en escena la confrontación entre los diferentes tipos cómicos, sin prácticamente ningún desarrollo temático. Éste sería el caso de muchos de los pasos insertos en los Coloquios pastoriles.

Otra de las características esenciales del diálogo cómico ruedesco es su fuerza ilocutoria. En las relaciones amo-criado es donde aparece mejor descrito dicho aspecto, a través del uso continuado de imperativos y de prohibiciones, como sugiere Anne Ubersfeld, siguiendo los planteamientos lingüísticos de John L. Austin<sup>13</sup>. Y es que este teatro es ante todo acción, por lo que la función locutoria es mucho menor, quedando relegada a los monólogos iniciales la parte informativa. Son muchos los pasos que incluyen los consabidos palos del amo a los criados, sobre todo los insertos en las comedias y coloquios pastoriles, siendo el diálogo el encargado de comentar dicha acción. Caso, por ejemplo, del «Paso de Pajares y Verginio» (de la *Comedia de los engañados*):

PAJARES. Señor, he aquí el amo. Dexe el garrote.

VERGINIO. ¿Es ya venido? ¡Pues tomá vos, porque vays presto quando os mandare la cosa!

<sup>12</sup> Sobre los distintos personajes-tipo y su configuración a través de un lenguaje específico, véase la «Introducción» de José Luis Canet a los *Pasos de Lope de Rueda*, ed. cit., pp. 55-65, en donde además se incluye una amplia bibliografía sobre los diferentes ideolectos.

<sup>13</sup> Vid. sobre todo el Cap. VI: «Dire et faire au théâtre», en *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, ed. cit., p. 89 y ss.

MARCELO. ¡Paso, señor, paso!

PAJARES. Amo, ¿y el concierto?

MARCELO. Harto le decía: ¡«Passo, señor»!

PAJARES. Dios se lo perdone.

— Y a vuessa merced estánle diziendo «ya no es menester el garrote», y él no, sino sacudir como en costal relleno. ¡Bendito sea Dios! (p. 238)

Como se puede comprobar, la acción desarrollada viene descrita en el propio diálogo, algo no muy usual en el teatro posterior, «car le dialogue, en principe, n'est pas fait pour dire une action; c'est la scène qui doit la *montrer*»<sup>14</sup>. Algo similar sucede con la descripción del espacio y tiempo representado mediante el propio diálogo. Un caso sintomático sería el inicio del «Paso séptimo» del *Deleytoso*, conocido como *Las aceitunas*:

TORUVIO. ¡Válame Dios, y qué tempestad ha hecho desd'el requebrajo del monte acá, que no parecía qu'el cielo se quería hundir y las nuves venir abaxo! Pues dezi agora, ¿qué os terná aparejado de comer la señora de mi muger? ¿Assí mala ravia le mate!

— ¿Oyslo? ¡Mochacha! ¡Mencigüela! ¡Si todos duermen en Çamora! ¡Águeda de Toruégano, oyslo?

MENCIGÜELA. ¡Jesús, padre! ¡Y havéysnos de quebrar las puertas!

TORUVIO. ¿Mirá qué pico, mirá qué pico! ¿Y adónde está vuestra madre, señora?

MENCIGÜELA. Allá está, en casa de la vezina, que le ha ydo a ayudar a coser unas madexillas.

TORUVIO. ¡Malas madexillas vengan por ella y por vos! ¡Andad y llamalda! (pp. 162-163)

Son innumerables los casos en los que el diálogo suple las didascalias para referir la escenografía, el atrezzo, y las propias acciones de los personajes. Las didascalias presentes en la mayoría de los pasos tan solo hacen referencia a la entrada o salida de personajes, lo que implicaba un cambio espacial o de acción. Estamos al inicio del teatro profesional y las acotaciones escénicas son muy sencillas, siendo incorporada toda la información necesaria para el desarrollo de la trama en los propios diálogos. Así, pues, tanto el espacio, tiempo, atrezzo (garrotes, mantas, etc.), vienen marcados siempre por el propio diálogo, con lo que éste cumple todas las funciones de las notas de autor posteriores.

Para rematar con las características del diálogo en los pasos ruedescos, quisiera resaltar el uso muy frecuente de apartes, tanto los dirigidos al público como a otros personajes. Estamos ante un teatro en contacto directo con el espectador, quien tiene asumidos los guiños de los actores, la artificiosidad de la representación, quedando relegada la verosimilitud a un segundo plano. Es algo parecido al teatro de guiñol, en donde los apartes y diálogos con el público son elementos imprescindibles en su configuración escénica. Dejando un poco de lado los apartes *ad spectatores*, que hemos comentado a lo largo de este artículo, los apartes a otros personajes serán elemento imprescindible para los juegos y burlas de los criados frente a sus amos, de los débiles frente al fuerte, siguiendo la tradición de la comedia humanística (baste recordar los innumerables apartes de los criados en los que critican y a veces parodian las actuaciones de sus amos, como ocurre en la *Celestina*, *Comedia Thebayda*, *Serafina*,

<sup>14</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, ed. cit., p. 116.

*Segunda Celestina*, etc.). Véase, bajo este aspecto, toda la comicidad que se genera en el «Paso primero» del *Deleytoso*, conocido como *Los criados*, con los apartes entre los dos criados Luquitas y Alameda frente a su amo Salzedo, o los realizados entre Madrigalejo (ladrón) y Molina frente al Alaguzil, en el «Paso Cuarto» del *Registro de representantes*, conocido como *Los lacayos ladrones*.

Para concluir, podríamos decir que en los pasos de Lope de Rueda existe una interlocución menos desarrollada que en épocas posteriores, basada ante todo en un diálogo con réplicas breves (construido en su gran mayoría mediante preguntas y respuestas, imperativos y órdenes), incluyendo la acción de los personajes en el propio diálogo (los palos, por ejemplo, que siempre recibe el criado), y un uso bastante amplio de soliloquios y/o monólogos, sin olvidar algunos juegos cómicos realizados mediante apartes entre diferentes personajes, y otros esporádicos *ad spectatores*. La comicidad viene dada, ante todo, por medio de la confrontación de caracteres a través de un diálogo muy rápido y por el uso de ideolectos y juegos de palabra.

Es un teatro que participa de toda una tradición anterior, en donde se fueron configurando los tipos teatrales que llegarán a ser los personajes básicos de los pasos o piezas breves cómicas ruedescas, porque ellos habían conformado el gusto de un público, ávido de ver representados en escena sus personajes preferidos. Este teatro está lleno de guiños al espectador mediante apartes, que lo asimila al teatro de guiñol, por lo que no se insiste para nada en el principio de verosimilitud de la acción ni de la actuación de los propios protagonistas, principio que será fundamental en el desarrollo del teatro posterior. Los pasos, pues, irán desarrollándose hasta ser una pieza indispensable en la representación teatral del Siglo de Oro, rellenado los huecos entre los actos de las comedias: los entremeses tendrán acciones mucho más complejas y un número mayor de personajes, y éstos más definidos caracteriológicamente; desaparecerán casi por completo los soliloquios iniciales o finales; aumentará la complejidad de los diálogos al estilo de las piezas mayores; se afirmará una intencionalidad más satírica y se desarrollarán mucho más juegos verbales, retóricos y escénicos<sup>15</sup>. Pero seguirán sin modificar algunas propuestas desarrolladas por Lope de Rueda, como la inclusión de cantos y bailes, las escenas finales muy espectaculares con todos los personajes posibles en escena al mismo tiempo, el uso de ideolectos específicos y un diálogo rápido y ágil para la confrontación de los caracteres. Cada época ha ido configurando un gusto teatral y unos códigos para su comprensión, y es normal que los entremeses de Calderón o de un Quiñones de Benavente sean muy diferentes y mucho más evolucionados que los de Lope de Rueda, en donde el diálogo en sus diferentes modalidades tenía que suplir gran parte de la escenografía y de los diferentes recursos técnicos teatrales. De ahí que nos aparezca desde su lectura actual un teatro algo ingenuo y poco verosímil; pero, analizado desde una perspectiva histórica, hizo reír a sus espectadores, conformó un gusto y unos códigos, llevó a las tablas lo mejor de las tradiciones teatrales anteriores, basadas ante todo en el texto dramático y no en la representación, y por todo ello fue alabado por la mayoría de sus conciudadanos, con

<sup>15</sup> Vid. la «Introducción» a la edición de los entremeses de Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983.

lo que siempre ha sido considerado su autor como el primer gran profesional de la escena española.

\*

CANET, José Luis. «La interlocución en los Pasos de Lope de Rueda». En *Críticón* (Toulouse), 81-82, 2001, pp. 59-70.

**Resumen.** Se analiza en este artículo la interlocución en los pasos de Lope de Rueda, sobre todo en los inicios y finales de estas piezas breves. Un 56% empiezan mediante un soliloquio o monólogo, que suple los antecedentes de la acción o el estado emocional del personaje, sus preocupaciones e intereses; pero ante todo cumplirán la función de las didascalias o notas de autor. El otro 44% lo hace mediante un diálogo entre dos o más personajes que se encuentran. Dichos diálogos avanzan con réplicas muy breves, incluyendo la acción en el propio diálogo. Terminan los pasos mediante la despedida de los personajes, pero en su gran mayoría a través de escenas espectaculares: huidas, palos, canciones, etc., o con apartes al espectador para dar una embajada, en caso de que dicho paso tenga una función prologal.

**Résumé.** L'interlocution dans les *pasos* de Lope de Rueda, vue principalement à travers le début et le final de ces pièces brèves. 56% d'entre elles commencent par un soliloque ou un monologue, qui a pour fonction de faire connaître les présupposés de l'action ou l'état d'âme du personnage, ses préoccupations, ses intérêts, mais surtout de remplacer les didascalies et autres indications de l'auteur. Les pièces restantes débudent par un dialogue entre deux personnages ou plus. Ces dialogues sont constitués de répliques très courtes, et disent l'action proprement dite. Les *pasos* s'achèvent par la sortie des personnages, le plus souvent au cours de scènes «spectaculaires» (fuites, coups de bâton, chansons...) mais également sur des apartés *ad spectatores*, où est délivré un message, notamment lorsque un *paso* joue le rôle d'un prologue.

**Summary.** This essay analyses the dialogue exchange in the *pasos* written by Lope de Rueda, focusing on its beginnings and ends. 56% of them start with a soliloquy or a monologue which replaces the antecedents of the action or the emotional state of a character as well as its preoccupations and interests. Above all they stand as notes of the author. The other 44% of them begin with a dialogue between two or more characters. These dialogues develop thanks to short responses which include the action in their words. The *pasos* conclude with the characters's exit, yet in a great number of them they finish with spectacular scenes: escapings, arguments, beatings, songs, etc. and with asides to the audience to deliver a message, in the case the *paso* works as a prologue.

**Palabras clave.** Palabras clave. Didascalia. Interlocución. Monólogo. Pasos. RUEDA, Lope de.