

Un estudio de la comedia renacentista *Eufemia*

Ester Abreu Vieira de Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO: Planteamos presentar algunos elementos de la estructura de la obra *Eufemia*, de Lope de Rueda, dramaturgo español del siglo XV, que la ponen más allá de su época.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro clásico español; *Eufemia*; Lope de Rueda; adelantos.

El autor de la comedia *Eufemia* es Lope de Rueda, dramaturgo español del principio del siglo XVII (1565), quien, al frente de su compañía, recorrió las principales ciudades de España, conquistando una gran popularidad como autor y como actor.

Esa comedia, en el sentido renacentista de pieza teatral, tiene el siguiente argumento: Leonardo, gentilhombre, salió de su casa, separándose de su hermana Eufemia. En la nueva ciudad, fue a trabajar para Valiano, señor de varonías que se aficionó por él. Cierta día, le habló de su hermana Eufemia, de sus cualidades físicas e integridad moral. Estando soltero, Valiano se interesó por la hermana de Leonardo. No obstante, su criado Paulo consiguió falsas pruebas que ensuciaban la honra de Eufemia. Irritado por suponer que Leonardo lo había defraudado, Valiano lo puso en prisión con la orden de ejecutarlo. Eufemia se enteró de eso a través del criado de su hermano Melchior Ortiz. Se fue con él y con su criada Cristina a ver si conseguía salvar la vida de su hermano. Con habilidad, probó su honestidad, o sea, la sinceridad de los elogios que su hermano había hecho a su persona, y dejó clara la perfidia de Paulo, el criado anciano de Valiano, quien sustituyó a Leonardo en la pena de muerte.

De Lope de Rueda nos hablan algunos escritores contemporáneos suyos que lo vieron actuar: Antonio Pérez, Juan Timoneda, Juan Rulfo, Agustín de Rueda y Cervantes, que, en el prólogo a su libro de entremeses, refiriéndose a las comedias, afirma ser Rueda “el primero que en España las sacó de mantilla y las puso entoldo y visitó de gala y apariencia”.

Según Menéndez Pelayo, Rueda “no es más que un buen adaptador de comedias italianas, a las cuales añade episodios y caracteres cómicos de su cosecha”.¹

A pesar del gran respeto que sentimos por este eminente crítico, a nuestro juicio, esta opinión es excesivamente severa, puesto que a Rueda el teatro español le debe mucho. Al traer al teatro español lo que estaba de moda en Italia, lo modernizó, lo actualizó. Además, por haber tenido el cuidado de publicar una colección de sus comedias y tragedias en una época en que las obras de teatro (diferentemente de los otros géneros literarios) no disfrutaban de este privilegio y por haber llenado sus piezas con muchos diálogos graciosos, una verdadera joya literaria, pequeños juguetes cómicos, llenó en su buena parte un espacio vacío irremediable en la comedia española.

Los diálogos, entablados por personajes humildes, dan relieve a las figuras secundarias. Desde luego, sin darles ninguna complejidad psicológica, sino que evidenciándolos como personajes más vivos y nacionales. Sus características se acercan a la realidad social de los espectadores sin ninguna trabazón con las comedias italianas.

Damos como ejemplo de ello la forma de la comedia *Eufemia*. Al lado de Eufemia, Leonardo y Valiano, personajes actuantes en un estrato social elevado, de características clásicas, ya que no tienen voluntad y son como muñecos en la historia, sufren porque la suerte o el destino quieren, aparecen sus criados, personajes más vivos, personas del pueblo, de vida más independiente.

También, en cuanto a haberse apoderado Rueda, en sus escenificaciones, de temas italianos de las *novellieri* – como lo hizo en la novela *Eufemia* – a nuestro juicio no nos parece un desprestigio para él como lo plantea Menéndez Pelayo, porque este procedimiento es el primer intento de transformación de una novela a las medidas de una comedia. (Desde luego, toda innovación tiene su precio.) Además, si recurrió al tema italiano,² lo superó, como ya hemos dicho, en la presentación de algunos personajes más vivos, no tipificados, con más relieve que los del modelo italiano, y en la comicidad y agudeza de los diálogos.

Apropiarse de obras italianas, sea del contenido del diálogo, sea del tema o argumento, fue un procedimiento corriente entre los escritores españoles de este periodo. Así lo hicieron Torres Naharro, Alonso de la Veja, Timoneda y otros más, dado al desarrollo del teatro italiano, que aún seguía esquemas de la aboleña estructura clásica.

Aunque en Rueda el punto inmediato de sus recurrencias es el teatro escrito italiano, la comedia *Eufemia* es excepción, porque en ella se basó, según Timoneda, en la jornada segunda del *Decamerón*, novela de los cuentos de Patrañuelo, publicación de Timoneda.

Sin lugar a dudas, la obra italiana que más ha influenciado a los escritores españoles fue el *Decamerón* de Boccaccio.

En cuanto a la influencia de Boccaccio en España, la opinión de Menéndez

Pelayo es de que *Eufemia* sólo tiene en común con la novela del *Decamerón* la estrategia usada por el calumniador para ganar la apuesta, fingiéndose haber logrado los favores de la inocente mujer de su amigo.

El núcleo dramático de *Eufemia* está precisamente en la difamación. Pero se pueden agregar los medios de que se vale el difamador. Primero, el de irse a la ciudad en donde estaba Eufemiá por quien estaba interesado su señor; traer de allí las pruebas de la liviandad de la joven – los hilos de cabellos, los que dijo haber sacado de los que había en el hombro izquierdo de la chica – y enseñarlos a su señor. Luego, la consecuencia de ese acto: el enojo del señor y el castigo al culpado – la orden de cortarle la cabeza al supuesto mentiroso, el hermano de la muchacha que tanto había elogiado sus virtudes.

En el Renacimiento, hubo una preocupación intensa por relacionar personalidad y función social. Esto posibilitó la manifestación de unos cuantos tipos de conducta y de variados comportamientos. El noble, el hidalgo, el clérigo, el fraile, el pastor, el criado, el paje, cada uno debería proceder según su clase. Por eso, su traje y su manera de hablar deberían coadunarse con su función dentro de los conceptos burgueses y ciudadanos. El teatro intenta representar esa realidad en los trajes que llevan puestos los actores, de acuerdo con el oficio o dignidad, el lenguaje y los modales.

Citamos como ejemplo de lo afirmado los consejos que don Quijote dio a Sancho, cuando éste iba a ser gobernador de la Isla Barataría (*El Quijote*, segunda parte, XLII-XLIII). Mientras el Duque se preocupó apenas del aspecto exterior, del traje que debía llevar Sancho como gobernador, al decirle “esta tarde os acomodarán del traje conveniente”, Don Quijote se inquietó con la educación, los modales, la integridad de carácter del futuro gobernador. Le ofrece preceptos morales y sociales, los de los cuidados físicos que debía tener en adelante y los de oratoria. Le aconsejó a Sancho a mostrarse sabio, prudente, moderado, educado y virtuoso en su gobierno. Le aconsejó a que llevase vestido traje propio a gobernador: “calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo”.

Es verdad que la contradicción entre lo “exterior” y lo “interior” no fue característica del Renacimiento, pero, en él, la hipocresía y el comportamiento, según el papel social, serán una característica de la actividad humana en la vida cotidiana y en la política.

Por supuesto que fingir y ocultar la identidad no era nada nuevo. Podemos remitirnos a la *Biblia*, cuando Jacob se disimula y oculta su identidad para recibir la bendición de Isaac, o cuando José disimula, en Egipto, su identidad para recibir a sus hermanos. Pero no implicaban estos disimulos contradicción ética, como fue el disimulo en el Renacimiento, cuando los hombres manifestaban comportamientos distintos al auténtico. Se hacían pasar por locos (un ejemplo

es Hamlet); se hacían los buenos estando corrompidos (citamos como ejemplo Enrique IV); o se hacían los perversos, siendo buenos (ejemplo se puede ver en la obra *Noche de Reyes* de Shakespeare). Al fin, uno debería mentir siempre a respecto de sus intenciones, aparentando otras, aunque éstas fueran amoral y directamente opuestas a sus verdaderos fines.

Desde luego, siendo el disimulo una forma normal del comportamiento renacentista, surgió, en los individuos, la división naturaleza “real”/“falsa”, lo que podemos comprobar en varias obras. Eso motiva una serie de obras que traen el tema de la mujer vestida de hombre o de la que se hace pasar por otra para defender su honra y salvar a su hermano, como sucede en *Eufemia*. A veces, aparece el tema del ocultar la propia identidad, como se presenta en *La ilustre fregona* de Cervantes u otras obras, sin que el personaje que ocultaba su linaje sepa su verdadero origen, pero lo más frecuente era a sabiendas.

Esta incógnita, que aparece en la literatura teatral renacentista, principalmente en la del siglo XVI, comportaba dos clases bien distintas de contenido y de finalidad: la una de lo ofensivo, propio del hipócrita activo que jugaba con los demás para llevar a efecto sus planes, como se comportó el criado de Valiano, que buscó, por medio de mentira, conquistar la estima de su señor en detrimento de la de Leonardo, mediante la gran envidia que siente por los favores de amistad entre éste y su señor; la otra de lo defensivo, que no era simulado ni hipócrita sino que se protegía para evitar que los demás jugasen con él. Éste actuaba como si fuese en legítima defensa (como lo hizo Eufemia, en esta comedia de Lope de Rueda, o doña Juana en la comedia de Tirso de Molina *Don Gil de las calzas verdes*).

La comedia *Eufemia* está hecha en prosa. Ésta es una de las características formales del teatro de Lope de Rueda. El núcleo dramático de la anécdota, como ya hemos dicho, es la “defensa”. Tiene un núcleo de acción lento, monótono plan y trama rudimentaria. Lo que le da gracia y la eleva, además de atestiguar el talento del dramaturgo, son las escenas burlescas intercaladas en los diálogos graciosos entre sus personajes de clase humilde, tomados de la vida diaria: paje, criados, negra, gitana, etc. Son las mismas, también, que apuntan la modernidad de la comedia.

El talento claramente realista de Lope de Rueda lo limita a la vida cotidiana, sin asomo de fantasía poética ni sensibilidad. Esto es una característica genuinamente española, cuya semilla podemos encontrar en obras de escritores de siglos anteriores a él, como Juan Ruiz., el Arcipreste de Hita, Talavera, Fernando Rojas y otros más.

Los diálogos episódicos, cómicos, de acción independiente, como el diálogo entre Polo y Eulalia (la negra), en donde se puede observar la hipocresía de uno y el interés del otro, permiten cambiar el tono de grave a gracioso, sin

dañar la acción principal. Son esos diálogos los llamados “pasos” que anticipan a los entremeses, género literario muy difundido en el siglo posterior. Sin duda, a nuestro juicio, Rueda introdujo innovaciones para agradar a sus espectadores, no muy atraídos por la poca vivacidad del teatro clásico, sino por los sucesos más cercanos a su vida cotidiana.

La obra *Eufemia* no está dividida en actos, como *La Celestina*, sino en ocho escenas, o cuadros, en donde 12 personajes dialogan. Creemos que con ocho actores se la puede representar. Los cuadros se destacan por lo picaresco de la actitud de los personajes Melchior Ortiz, el simple, y Polo, el lacayo de Valiano, el señor de varonías.

En Melchior se encuentran huellas de las actitudes del pícaro Lázaro,³ personaje que aparece en 1534, introductor de toda una serie de novelas del género llamado picaresco. Hay, en estos dos personajes, identidad en la genealogía, modelo de las futuras genealogías en otras novelas picarescas.

Melchior presume descender de un elevado linaje y quiere un “don” delante de su apellido Ortiz. Habla de sus padres con disimulo. Dijo que su madre, una celestina, era una mujer de mucha fama: “[...] no aver hombre ni mujer en todo mi pueblo que abriendo la boca no diga más bien della que las abejas del osso. [...] No se ha hallado tras della tan sola una mácula.” Justifica la fama de la madre en tres puntos básicos de conducta: “un poco ladrona [...] y algo desonesta de su cuerpo [...] y borracha”. De la profesión de verdugo de su padre, él, dorando la píldora, dirá que el oficio era de oficial de justicia “miembro [...] de justicia en Constantina de la Sierra”.

En el tratado primero del *Lazarillo*, Lázaro cuenta su vida y lo dice, con disimulo. Así, para decir que su padre era ladrón, dijo que hacía “sangrías mal hechas en los costales de los que allí anoche venían”. Y para describir la prisión y muerte del padre, narró lo siguiente: “[...] en esto tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acenilero de un caballero que allá fue, y con su señore, como leal criado, fenesció su vida”. De su madre habla de su gran honestidad, cuyos hechos no lo comprueban. En la obra barroca picaresca de Quevedo *El Buscón* (siglo XVII), se encuentra la intertextualidad con Melchior en la presentación del oficio de verdugo de un familiar. El tío del Buscón, Alonso Ramplón era “un águila en el oficio. Vérselo hacer daba a uno de dejar ahorcar”.

El viejo tema del viaje fue muy explorado en el Renacimiento. Había un gran afán de aventuras en esta época. En *Eufemia* aparece, en todos sus lances, en la noche de vela que antecede a los preparativos, la salida tempranita (1ª escena), la llegada a la nueva ciudad, las peripecias en ella, el encuentro de las nuevas amistades (3ª y 4ª escenas), el nuevo trabajo, la envidia que provocará su ascensión en la vida de la nueva sociedad, la cárcel (5ª escena) y la prueba

de la inocencia de Eufemia, recuperación de la fama de honestidad, del honor perdido (8ª escena).

En el desarrollo del tema del viaje, participan los personajes elevados, los más importantes socialmente, Eufemia (la que se queda llorosa) y Leonardo, el gentilhombre aventurero, acompañado de un criado, Melchior Ortiz; eso, por supuesto, dado a su condición social.

Este mismo tema del viaje nos proporciona hacer un parangón entre Melchior y Lázaro en una doble situación: pérdida momentánea del amo y desasosiego por el hambre. Esto se puede ver en el Tratado Tercero de *El Lazarillo*, cuando Lázaro pasó a tener como amo a un caballero, señor de títulos, pero de poco dinero, en cuya compañía vivió una serie de aventuritas, bordeadas por el hambre, y en la 3ª escena de *Eufemia*, cuando Melchior llegó a la nueva ciudad y se perdió del amo. Cuando lo encontró, se quejó de no haber aún desayunado “[...] tengo aún el buche templado como halcón cuando le hazen estar en dieta de un día para el otro”, dijo Melchior. Este discurso de Melchior señala la dependencia de éste a su amo, semejante a la que tenía Lázaro a su escudero. Por consiguiente, la separación amo/criado que se da por despiste de éste, la ida a la iglesia y dificultad que el criado tuvo al salir de ella, el miedo que sintió por ello, todo nos proporciona el acercamiento a situaciones de semejantes conductas de Lázaro y Melchior.

En cuanto a los estratos de la representación teatral de *Eufemia*, podemos encontrarlos en los diálogos. A través de ellos sabemos el espacio en donde ocurre la acción, que, en general, se delinea en lo exterior. Por ejemplo, el patio de la casa de Eufemia (1ª escena); la calle (2ª, 3ª, 4ª, 6ª y 8ª escenas). El interior de la casa de Eufemia tan sólo está señalado en la 1ª y 5ª escenas.⁴

Son también los diálogos que nos dan a conocer las horas de espera, las entradas y salidas de personajes en la escena, las entradas a prisa, los trajes, la señal de diferenciación de categoría social, los chistes y los chismes y, sobre todo, es en ellos que se presenta la palabra con toda la cargazón emocional de tristeza, rabia o tontería.

Al recoger la castiza tradición humorística de la raza, que arrancó, principalmente, del Arcipreste de Hita, y llevó hacia su diálogo, Rueda nos proporciona la oportunidad de un estudio más hondo del lenguaje de su época, dadas las intuiciones lingüísticas correspondientes a la diversidad de esferas sociales o a las distintas actitudes de los personajes ante la vida. Son dignos de nota los juegos de palabra que opera para caracterizar al personaje simple, como “soportativo” por “superlativo”, “máscula” por “mácula”, o a la rudeza de expresión masculina como la dicha por Valiano en la 8ª escena: “Voto a tal, que la delantera parece moça de chapa”; o juegos con el cuerpo fónico de los vocabúlos. Así, aparecerá el yeísmo andaluz “cabeyo” y cambios de sonidos

como el del linguodental por vibrante; “turo porerosos criaron”.

Al final de la obra, hay una musiquilla sin acompañamiento. Esto, junto a los “pasos”, por la viveza del diálogo, como ya hemos dicho, enriquecen el sencillo argumento de *Eufemia*.

En nuestro estudio buscamos enseñar la importancia de *Eufemia*, indicando el eslabón que tiene con el pasado literario español, precisamente el que rompe de la Edad Media y llega al Imperio de Carlos V, época del primer renacimiento. De ello destacamos los intertextos con el *Lazarillo*. Asimismo enseñamos su subordinación al presente del autor, en los motivos recurrentes de las comedias italianas. No obstante hemos destacado que el gran valor de esta obra está en las innovaciones que aporta Rueda, valorizando el lenguaje y la “paralingüística”, pues son ellas que la hacen un legado para la posteridad.

Notas

- 1 Montoliu. Manoel. *Manual de historia de la literatura castellana*. 5. ed. Barcelona, Cervantes, 1947. p. 628.
- 2 BOCCACCIO. Novela nona. In: —: *Decamerone*. 2. Ed. Roma, Cozzani, (s/d) p. 171-82.
- 3 Cf. el personaje Lázaro de *El Lazarillo de Tormes* (anónimo).
- 4 Los Sainetes de Don Ramón de la Cruz, posiblemente, tienen sus orígenes en esas situaciones callejeras de Lope de Rueda.

