

AUTOR: **José Luis Canet Vallés**

ARTÍCULO: *“La Comedia Rosabella”*

PUBLICADO EN: *Miscel.lània Homenatge a Enrique García Díez*,  
Universidad de Valencia, 1991, pp. 61-70.

## COMEDIA ROSABELLA (1550)

La *Comedia Rosabella* de Martín de Santander, impresa en 1550, es una obra que hasta hace poco tiempo se consideraba perdida.<sup>1</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo (1910: cxlix) reseñaba: “En el número 4495 del *Ensayo* de Gallardo, nota comunicada por D. Pascual de Gayangos, aparece citada. Un ejemplar de esta obra salió a la venta en Roma en enero de 1884. Ignoro quién la adquirió”. Lo mismo dice prácticamente Cotarelo y Mori (1902: 46), y a partir de estas noticias, ningún crítico posterior la ha visto ni consultado; es por ello que no la cita Crawford, ni Ronald Boal Williams, S. W. Hendrix, etc. Gracias a los trabajos de *Tipobibliografía Española* iniciados por la Confederación Española de Centros de Estudios Locales (CECEL) y el Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense, dirigidos por el Dr. D. José Simón Díaz, se puso en marcha la empresa colectiva de realizar un inventario de la producción tipográfica española del siglo XVI. Como colaborador en dicho proyecto, muy pronto recibí la noticia del hallazgo realizado por los profesores alemanes Roswitha y Kurt Reichenberger, quienes pusieron de manifiesto la existencia en la biblioteca Estense de Módena de un volumen con tres obras hasta el momento desconocidas: *La cornedia Rosabella* de Martín de Santander, s.l., 1540, *La Farça llamada Alarquina*, [s.l., s.a.] y *Huerto de amores y Triumpho de amores*, León, Pedro de Celada, 1548.

Sobre Martín de Santander pocos datos conocemos. Cayetano Alberto de la Barrera (1860: p. 366) señala: “Comediante; contemporáneo de Lope de Rueda, y autor de algunas piezas dramáticas, según afirma don Casiano Pellicer (*Origen de la comedia... en España*, parte primera, pág. 111). De un autor llamado Santander habla Lope al fin de *El Peregrino* (1604): dice que representó su comedia: *La Montañesa*, y le llama *digno de ser oído, y no de menor cuidado e ingenio que Villegas*, a quien cita anteriormente. Cascales nombra en sus *Tablas poéticas* a Santander, entre los famosos en el arte histriónica que a la sazón representaban...”. Nos queda la duda de si Lope y Cascales, cuando hablan de Santander se refieren a Martín de Santander o a Diego de Santander, como plantean los recientes editores de estas obras.<sup>2</sup> En el *Catálogo* de A. Paz y Meliá (1934: p. 138), se citan dos manuscritos de Martín de Santander en la Biblioteca Nacional: *La fregona*, o *Lupercia constante* y *Los ladrones convertidos*.

La *Comedia Rosabella* se inicia mediante el clásico ‘introito’ a lo Torres Naharro, con alusiones directas a los asistentes de la sala, el paso cómico contra las mujeres en general (y la suya en particular, siendo descrita sarcásticamente) realizado por el pastor y la petición final de silencio.

<sup>1</sup> Transcribo la descripción de la comedia realizada por José M<sup>a</sup> Fernández Catón en su Introducción a la edición facsimilar: “[Dentro de una orla arquitectónica de cuatro piezas xilográficas,” que incluye en la inferior la leyenda: Ave. Maria. Gracia. Plena] Pabro. Dama. Cavallero. Perucho. Alguazil. / [Debajo, y entre dobles filetes horizontales, las respectivas cinco figuras xilográficas] / Corazoncillo] Comedia llamada Ro= / sabella. Nueuamente co[m]puesta por Martin de Sant / ander. En la qual se introduzen vn cauallero llama / do Jasminio / y dos criados: el vno Vizcayno / y / el otro vn Negro. Y vna dama llamada Rosabella y / su padre de la dama llamado Libeo / y vn hijo suyo / y vn Alguazil con sus criados. Y vn pastor llama= / do Pabro. En la qual tracta de como el Ca= / uallero por amores se desposo con ella / y / la saco de casa de su padre. Es muy / graciosa y apazible. [Corazoncillo] M, D, L. [Corazoncillo] 4º. A12.- 12 h.- L. gót.; red. en la fecha. Texto a 2 col. separadas por filete.

<sup>2</sup> Vid. Lope de Vega, *El Peregrino*, ed. de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 482 nota, y Cascales, *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Clásicos Caslellanos nº 207, 1975, p. 193 en nota.

La única variación a la tradición del ‘introito’ naharresco es la ausencia del argumento.

El ‘introito’, al igual que la comedia, parece estar pensado para representaciones teatrales en alguna boda, puesto que al inicio el pastor se dirige a los asistentes comentando: “es bilorio / o quiçás que casposorio / deve ser, por vida mía”, de la misma manera como Torres Naharro había hecho en el ‘introito’ de *La comedia Aquilana*: “Novio y novia, sálveos Dios; / que biváys hasta hartar...”, o cuando el pastor *del Auto de Clarindo* recita que: “Es gran plazer / quien tiene bien de comer / buena cama en que dormir / y también buena muger / para en descanso bivir...”, etc.

En la mayoría de dichos ‘introitos’, una vez el pastor se ha dirigido al auditorio cuenta que él también está casado y espera que dicha boda no sea igual a la suya, introduciendo así toda una serie de clichés sobre las maldades de las mujeres, que su esposa superará en mucho, o en el caso de *La comedia Rosabella* la descripción del modelo antifemenino por excelencia: “una frente (...) / que es más ancha que un harnero (...) / Unas cejas / como vellones de ovejas / unos ojazos de gato; / la barva de putas viejas / y blandachas las orejas / como suelas de çapato” etc., que recuerdan las descripciones de las serranas realizadas por el Arcipreste de Hita y bastantes escenas cómicas de pastores del teatro primitivo (por ejemplo la realizada en el introito de la *Comedia Aquilana*). Finalmente el pastor introducirá el argumento y/o la petición de silencio, o ambas a la vez, antes de abandonar la escena y dejar paso a la comedia.

Como estudió Crawford (1915 b: p. 150 y ss.), las situaciones escénicas de “echarse pullas”, en el que un personaje maldice y vitupera violentamente al que tiene enfrente, solían darse frecuentemente en los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVI (Diego de Avila, Torres Naharro, Gil Vicente, Pedro Manuel de Urrea, Jaime de Huete, etc.), derivando de una práctica popular en la celebración de bodas, tradición relacionada con los *versus fascenini*, que el teatro aprovechó como eficaz elemento cómico. Lo mismo podemos decir de otras situaciones (sobre todo aquellas en las que se ataca a la mujer o se la describe groseramente) como la analizada en el introito de Santander. El pastor, al degradar la mujer con la que tiene que compartir su vida, ensalza a la desposada presente, que aparece así casi perfecta, claro está comparada con la suya, y resalta al mismo tiempo la suerte del desposado. Hay que indicar, además, que muchas de estas comedias y sus respectivos introitos están pensadas específicamente para dicho tipo de ceremonias, como un elemento más de la fiesta que terminaba con el banquete. 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 hacia los años 30-50, al crearse un espectáculo más abierto hacia un público polivalente (nobles o burgueses, criados, familiares de distinta categoría social, etc.), y fuera de los exclusivos recintos cortesanos o eclesiásticos.

La comedia está constituida en cinco Jornadas, escrita en verso y estrofas de pie quebrado. El argumento lo podemos resumir así: *Jornada I*: Jasminio se queja de su mala fortuna, de sus criados y finalmente de Rosabella que no le otorga su amor; encuentra a Pabrillo, criado bobo de Libeo (padre de Rosabella) por quien se entera de que la joven se encuentra sola en casa; le hace creer que es familiar de su amo y le pide que entregue una carta a Rosabella. *Jornada II*: Escena humorística independiente de la acción entre Perucho (vizcaíno) y Antón (negro). La dama aparece llorando cuando llega Pabrillo y le entrega la carta a cambio de una merienda. Entra el padre de la dama y se despiden. *Jornada III*: Rosabella se queja del amor y ve acercarse a Jasminio; éste le declara su pasión y ella muestra corresponderle; suenan voces y Jasminio tiene que irse precipitadamente, pensando que llega el hermano de la dama. El galán reúne a sus criados y a Pabro, a quienes arma completamente para que le acompañen a la casa de Rosabella y le ayuden a subir a su

estancia mediante una escalera; al llegar la noche sube el galán mientras los criados esperan en la calle; pero el alguacil se acerca con la ronda, con lo que huyen despavoridos, excepto Pabrillo, que es apresado. *Jornada IV*: Rosabella y Jasminio se reúnen; ella muestra cierto temor y él la reconforta asegurándole que está bien guardado por sus fieles criados; se oye ruido en la calle y baja Jasminio con Rosabella, la cual ha decidido fugarse con él mediante promesa de matrimonio; el alguacil reconoce a Jasminio y van todos a su posada. *Jornada V*: Libeo se lamenta contra Fortuna por la huida de su hija; su hijo le pide que vayan en su búsqueda. Aparece el alguacil y le cuenta que viene como mensajero de Jasminio, quien demanda a su hija en matrimonio, terminando felizmente con el consentimiento del padre. La comedia, acaba con una petición del alguacil para acompañar a los desposados: “Pueblo honrrado / daldo ya por acabado / las bodas presto serán / todo está ya concertado / si van con el desposado / de lo que ay recibirán”, que reincide con lo que hemos comentado en el ‘introito’ sobre la posibilidad de que la comedia esté pensada para representar en las fiestas de desposorios.

La temática es muy similar a la *Himenea*, con unos criados que huyen cuando el galán penetra por la noche en casa de la dama, e incluso con la escena humorística de las armas que al ser tan pesadas no dejan correr al criado, pero sin llegar al genial planteamiento de la honra suscitada por el hermano de Febea en la obra del extremeño; también encontramos bastantes ecos de la *Comedia Tesorina* de Huete.

En cuanto a su estructura, la *Comedia Rosabella* empieza con el clásico monólogo en el que se expresan los sentimientos internos del galán, normalmente quejándose del amor, fortuna, etc., que incide directamente en la concepción del estilo cómico: empezar con tristes principios para terminar con alegres fines, todo ello realizado mediante el estilo bajo. Con un monólogo similar empezará la *Comedia Himenea* de Torres Naharro, la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete, el *Acto de Clarindo*, etc. También serán los monólogos la forma usual de empezar las jornadas. En la IIª Jornada, el monólogo inicial correrá a cargo del criado Perucho; la IIIª con la queja de Rosabella; y la Vª con el desesperado lamento de Libeo por la deshonra familiar. De esta manera cada Jornada tiene su propia unidad temática y argumental, como una minicomedia, es decir, cada Jornada empieza tristemente y acaba en felicidad o al menos con la esperanza de conseguirla. Por otra parte, este tipo de construcción de las jornadas ayuda a remarcar los cambios espaciales y temporales de la propia representación, e introducir al espectador en la nueva acción que va seguir mediante una recapitulación del estado de ánimo del personaje que surge en escena.

Ahora bien, si en cuanto a la temática y la división en jornadas Martín de Santander sigue fielmente los preceptos de Torres Naharro, respecto a la configuración de los personajes más bajos (criados) y la inclusión de las escenas cómicas en el interior de la obra imita los planteamientos de los autores posteriores: Sánchez de Badajoz, Gil Vicente, Huete, Ortiz, Uceda de Sepúlveda, Avendaño, etc. Como señala Joan Oleza (1984, p. 199): “Las aportaciones fundamentales del autor extremeño radican en proyectar sobre la entera práctica escénica cortesana el mundo conflictivo de *La Celestina*, filtrado por la *Himenea*, y la vocación por la intriga a la manera de la comedia latina...”, aportaciones que podemos ver plasmadas, sobre todo, en el universo de los criados de las comedias de Torres Naharro, quien sigue bastante fielmente los planteamientos de *La Tragicomedia*, y que son desechados por Martín de Santander. Éste, en su afán de comicidad, busca las fuentes del mundo inferior en otras tradiciones (teatro religioso, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz, Jaime de Huete, etc.) incorporando una serie de criados perfectamente definidos como tipos, cuya comicidad en el teatro anterior estaba claramente provada.

Así los criados de Jasminio: Perucho y Antón, son los clásicos tipos del vizcaíno y negro, los cuales se incorporan al séquito del galán. Parece que Martín de Santander ha tenido como una de sus posibles fuentes la *Comedia Vidriana* de Jaime de Huete. Hay una serie de similitudes que así nos lo hacen creer. En primer lugar la aparición del vizcaíno con el mismo nombre que en la obra del aragonés, quien al inicio de la Jornada II se queja de su amo, no quiere volver a servir a nadie y piensa regresar a su tierra, así como la descripción de su linaje, similar a lo que cuenta Perucho en la Jornada IV de la *Vidriana* (aunque también podría conocer Martín de Santander al vizcaíno Perucho de *la Tercera Celestina*, quien desarrolla varios pasos cómicos, o el vizcaíno de *La Salmantina* de Bartolomé Palau).<sup>3</sup> El pastor Pabrillo, criado del padre de la dama realiza en las dos comedias la misma escena humorística para que le den pan y vino. El tipo del negro también aparece en las obras del aragonés (si bien en *La Tesorina* de Huete es una negra); aunque bien pudo Martín de Santander utilizar como fuente otros muchos textos, como las *Coplas a los negros y negras* de Rodrigo de Reinoso, la *Farsa Theologal*, *Farsa de la hechizera*, *Farsa de la fortuna*, *Farsa de Moysén* y *Farsa de la ventera* de Diego Sánchez de Badajoz, *Segunda Celestina*, con el negro Zambrán, etc.

Pero además, la inclusión en la fábula de escenas burlescas desgajadas de la acción principal, interpretadas por criados y personajes pintorescos, es similar a las del autor aragonés y de otros poetas continuadores de esta tradición. La Jornada segunda se inicia con una escena humorística desarrollada por los dos criados (negro y vizcaíno) en la que podemos rastrear los rasgos típicos de ambos personajes: Perucho se lamenta en un monólogo de su situación como criado de Jasminio, ya que él había sido contratado como escribiente y su amo lo utiliza como vulgar sirviente, compartiendo con los otros criados las tareas domésticas más bajas. Además ya lleva varios meses a su servicio y aún no le ha pagado y va mal vestido. Es por ello que le piensa pedir licencia y marchar de nuevo a su tierra con el dinero cobrado. Antón lo encuentra en la calle y le echa en cara que se haya ausentado tanto tiempo, mientras él está muerto de hambre y las tripas le hazen ruido sin tener nada que llevarse a la boca. Vienen las clásicas pullas, y posteriormente Antón hace una relación de todo lo que le ha mandado hacer el amo, sin poder comer y sin saber cómo servirle, puesto que siempre está malhumorado. Perucho le dice que vaya a la plaza a comprar comida. Antón le pide dinero y empiezan los juramentos en vasco y la clásica pelea entre criados. Finalmente Perucho le indica que haga él de dispensero, puesto que él piensa pedir licencia e irse a su tierra sin servir a nadie más, ya que proviene de un buen linaje. Antón le contesta que su tierra no vale nada comparada con la suya y que él también es pariente de rey, además en su país tiene de todo. Perucho le contesta que él ha sido alcalde de Bilbao. Cada uno narra las excelencias de su patria y termina

---

<sup>3</sup> Como señala Pierre Heugas: “C’est dans la même perspective de dérision qu’il faut situer l’apparition du basque Perucho dans la *Troisième Célestine*. Dans cette oeuvre, *le paso de vizcaíno*, dans la représentation duquel Lope de Rueda, toujours selon Cervantés, était passé maître, répond en écho au *paso de negro* de la *Seconde Célestine*. Perucho est donc le substitut hispanique du negre Zambrán... Gaspar Gómez est déjà dans une tradition, et le nom même qu’il donne a son jardinier basque est fixé par un texte antérieur, *la Comedia Vidriana*, de Jerónimo de Güete. Dans cette *Vidriana* qui est, a bien des égards, une imitation de *La Celestine* et que révèle de ce que nous avons appelé *lo celeslinesco*, l’auteur a placé deux intermèdes comiques dont le Basque est le héros (4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> journées). Il s’appelle déjà Perucho et dans la *Salmantina* de Bartolomé Palau (1552), un autre Biscayen, en reprenant le même nom.... (*La Célestine et sa descendance directe*, Bibliothèque de l’École des Hautes études Hispaniques, fascicule XLIV, Bordeaux, Éditions Bière, 1973, pp. 265-266).

Perucho diciéndole que no hace falta que vuelva a su país puesto que ha aprendido aquí un oficio, con lo que Antón podrá relatar sus habilidades adquiridas: correr, saltar, beber, gemir, etc.

Esta acción cómica independiente de la fábula es muy usual en las farsas, autos y comedias de la primera mitad del Quinientos. Ya Emilio Cotarelo (1911: pp. Lx-lxi) pensaba que los primitivos autos y farsas podían considerarse como entremeses: “*El Auto del repelón* y las dos *Representaciones hechas en la noche de Carnal*, de Juan del Encina, son verdaderos entremeses (...) Como entremeses, pueden ser declarados la *Farsa* de Lucas Fernández, en que intervienen dos pastores, la zagala Antona y un Soldado... Participan del carácter entremesil, por acercarse *Al Auto del repelón*, algunas de las farsas de Gil Vicente... Diego Sánchez de Badajoz, en la *Farsa teologal*, intercala un paso o entremés de una Negra, un pastor y un soldado cobarde: pieza graciosa, pero ajena enteramente a la obra principal. En la *Farsa de Salomón* también coloca un incidente entremesil de una ventera, un bobo y un fraile apaleado. En la *Farsa militar* hay otro paso de un tesoro robado, en que intervienen el fraile y un ciego, un cojo y un manco engañados y burlados...”. La evolución y el estudio específico de estas acciones ridículas independientes de la fábula ya ha sido objeto de estudio por mi parte, con lo que remito a mi ‘Introducción’ a los *Pasos* de Lope de Rueda (Ed. Clásicos Castalia, 1992), sobre todo el cap. II, donde analizo las distintas formas de incluirse estas acciones burlescas en el interior de una obra mayor, la relación existente entre lo cómico y las retóricas y poéticas, así como el estudio de los personajes-tipo.

En cuanto al espacio y tiempo, la obra sigue el clásico esquema naharresco. Toda la obra transcurre en un día (24 horas), y el escenario es terenciano: una calle o plaza, en donde existen dos casas con puertas practicables (la de Jasminio y la de Rosabella). Posiblemente en la Jornada III se utilice una reja en casa de Rosabella, a través de la cual se da el diálogo amoroso entre los dos jóvenes (aunque a nivel escénico podría suplirse por la puerta). Quizá el elemento más original a nivel de escenario sea la utilización del balcón, a donde sube Jasminio por medio de una escalera. Otro rasgo a resaltar es que una gran fracción del tiempo representado transcurre durante la noche: parte de la Jornada III y la IV sucede en la oscuridad. Así pues, la estructura temporal y espacial es muy similar a la *Himenea* de Torres Naharro, cuya Jornada IV, también transcurre durante la noche (tiempo ideal para los galanteos amorosos y raptos de doncellas).

A modo de conclusión podemos indicar que la *Comedia Rosabella* de Martín de Santander se incluye dentro de la tradición a la que Crawford denomina *Romantic Comedy* o *Comedy of Manners*, y Ronald Boal Williams y Marcelino Menéndez Pelayo como “inmediatos seguidores de Torres Naharro”. Sin embargo, este grupo de escritores (Jaime de Huete, Agustín Ortiz, Juan Uceda de Sepúlveda, Francisco de Avendaño, Luis de Miranda, etc. y otras muchas comedias anónimas) no tienen un planteamiento uniforme sobre la comedia; cada uno de ellos aportará su específica variación sobre el modelo naharresco en esa evolución que va desde el teatro humanístico, ante todo teórico y literaturizado, hasta el de las representaciones profesionales. Así podemos encontrar, en cuanto a división en actos o jornadas, desde la propuesta de los 3 actos en *el Auto de Clarindo* hasta los siete de la *Comedia pródiga*, pasando por los cuatro de *la Comedia Grassandora*, si bien la mayoría de los autores prefieren la fórmula acuñada en cinco actos o jornadas proveniente del planteamiento horaciano utilizado por Torres Naharro; en relación al espacio donde se desarrolla la acción podemos toparnos con el clásico escenario terenciano y *ciudadano* (*Comedia Ypólita*, *Comedia Rosabella*, *Comedia Vidriana*, *Comedia Tesorina*, etc.) o con el espacio casi polivalente de *la Comedia Grassandora* y *la Comedia pródiga* e incluso con un espacio casi pastoril en *la Farsa a manera de tragedia*; respecto al tiempo existen también varias propuestas: desde el transcurrir de

un día en la *Comedia Ypólita* y *Comedia Rosabella*, pasando por los dos días de la *Comedia Radiana* o los cinco días de la *Comedia Vidriana* y la *Tesorina*, hasta el tiempo laxo de varios meses en el *Auto de Clarindo* y la *Comedia pródiga*; finalmente aparecen escenas burlescas independientes de la fábula (pasos o entremeses) en la mayoría de las comedias, realizados por criados realmente cómicos –sobre todo el pastor bobo, vizcaíno, negro/a–; estas acciones configurarían el principal elemento burlesco. Actuaciones cómicas que irían aumentando progresivamente, llegando a su culminación con Lope de Rueda.

En España se está dando, aunque con unos pocos años de retraso, el mismo planteamiento teatral que en la Italia renacentista. Los comediógrafos venecianos, sobretodo a partir de A. Calmo, empiezan a desvincularse, al menos en parte, de las fiestas cortesanas y principescas para acercarse a los nuevos círculos burgueses de las grandes ciudades. Este acercamiento a un público más heterogéneo modificará los elementos estructurales de la comedia erudita y universitaria. Se incluirá el uso del lenguaje cotidiano y dialectal, así como una serie de personajes provenientes de *las sacre rappresentazioni*, de las fiestas religiosas y de la *commedia alla villanesca*, cuya comicidad era bien conocida por ese público ciudadano.<sup>4</sup> Es durante este período cuando se configurarían los personajes-tipo y la inserción de episodios ridículos, base de la posterior *commedia dell'arte*, debido sobre todo a la profesionalización de los actores y su especialización en la encarnación de ciertos personajes.

Así pues, la *Comedia Rosabella* se encuentra en esa fase de la profesionalización del teatro, coincidiendo con los autores-actores como Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda, etc. Martín de Santander ha retomado el esquema básico proveniente de Torres Naharro pero ha modificado su estructura con la inclusión de escenas episódicas humorísticas provenientes de otras tradiciones (religiosa: autos; cortesana: églogas y farsas, etc.). Pero además, podemos vislumbrar en la *Comedia Rosabella* una clara evolución hacia el teatro profesional de mediados de siglo. Me refiero, sobre todo, a la adecuación del texto a una pequeña compañía: prácticamente se puede representar con 6 actores y dos comparsas, número muy inferior a las comedias del extremeño e incluso de Jaime de Huete. Si, además, tenemos en cuenta que muchos de los actores secundarios, así como los músicos y bailarines se contrataban en cada ciudad, como se desprende del pleito entre Lope de Rueda y el Duque de Medinaceli, bastarían cuatro actores profesionales para su representación: los personajes del negro, vizcaíno, pastor y galán, puesto que las intervenciones de la dama y su padre son mínimas, pudiendo realizarlas cualquier aficionado.

También la longitud de la obra, unos 1500 versos, contando con el introito, está perfectamente pensada para una representación en el interior de una fiesta, con una duración de una hora y media, mucho más breve que la mayoría de las comedias comentadas. En cuanto al público receptor, hay que tener en cuenta que en las ciudades existe un grupo cada vez más ansioso de este tipo de espectáculo. Es en las universidades y los colegios donde se genera una demanda cada vez mayor y donde se representan comedias clásicas y no tan clásicas. Como indica perfectamente Justo García Soriano (1927: 244): “Consérvanse en cambio, algunas comedias y farsas de las que siguieron libremente la imitación clásica de Plauto y Terencio, a la manera de Encina y Gil Vicente, y en especial de *La Celestina* y de las comedias de Torres Naharro. Si no llegaron a representarse en el mismo recinto de la Universidad, con toda solemnidad académica, en el ambiente escolar se formaron y escritas fueron por estudiantes (...) Tales, por ejemplo, la *Farsa llamada Cornelia*....

---

4 Vid. Pandolfi, *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Roma, Lerici ed., 1969, p. 94.

hecha por Andrés Prado, estudiante (Medina del Campo, 1537); la *Farsa llamada Salmantina* (1552), compuesta por Bartolomé Palau, ‘estudiante de Buruáguena’, obra que passa entre los estudiantes en Salamanca...” También en las ciudades se realizan representaciones frecuentes en las fiestas religiosas, bien en el templo, bien en la calle con las procesiones del Corpus, con un público mayoritario. Dentro de dichas representaciones religiosas se incluyen normalmente episodios ridículos para aligerar la doctrina moral. No cabe duda de que dichos episodios farsescos fueran del agrado del público, y se transplantaran a cualquier fiesta semiprivada (bodas, nacimientos, etc.). Como ha sagazmente reseñado Margarete Newels: “...los géneros más ligeros son también siempre los más populares. No es de extrañar, pues, que haya habido siempre tendencia a identificar ligero con lo popular en el sentido de categoría social, y a vincular estrechamente la comedia y su acción a este nivel”.

Serán, pues, los primeros profesionales del teatro, los que en contacto directo con el espectador asimilan rápidamente sus gustos y proceden a incorporar aquellos elementos de su agrado a las tradiciones teatrales imperantes. Dentro de este grupo de actores-autores de mitad del Quinientos hay que incluir a Martín de Santander. Su *Comedia Rosabella* está pensada para un público más amplio que el de sus predecesores. Se sigue la estructura clásica naharresca para la comedia, pero reduciéndola al máximo. Es decir, la acción principal es mínima: unos amores entre Jasminio y Rosabella sin prácticamente intriga ni obstáculos. Sin embargo, las actuaciones del pastor Pabro y de los criados Antón y Perucho llevan el peso global de la obra. Pienso que estamos ante una de esas ‘raras’ comedias de mitad de Siglo, tan poco estudiadas por la crítica por no considerarlas geniales, pero indispensables para conocer la evolución del teatro erudito y universitario español hacia el teatro profesional de los autores-actores.

## BIBLIOGRAFÍA:

- COTARELO Y MORI, E. (1911). *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ordenada por Don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Casa Editorial Bailly/Bailliére, 2 vols.
- COTARELO Y MORI, E. (1902). *Teatro español anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente...*, Madrid, Imp. de F. Marqués.
- CRAWFORD, J.P. W.(1915 a). *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, 1915.
- CRAWFORD, J.P. W. (1915 b). “Echarse pullas. A popular form of tenzone” en *PRQ*, VI, 1915.
- CRAWFORD, J.P.W. (1922). *Spanish Drama before Lope de Vega*, Reprint of the edition published by the University of Pennsylvania Press, Philadelphia, en Greenwood Press, 1967.
- DE LA BARRERA Y LEIRADO, Cayetano A. (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados de l siglo XVIII*, Madrid, 1860, Ed, facsimilar, Madrid, Gredos, 1969.
- ERRAZU COLAS, Ma A. (1984). *El teatro de Jaime de Huete (Introducción a su estudio)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza.
- GARCIA SORIANO, Justo (1927 ). “El teatro de Colegio en España”, en *BRAE*, nº XIV.
- GILLET, Joseph, E. (1961). “*Propalladia*” and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 4 vols.
- HENDRIX, W.S. (1925). *Some native Comic Types in the Early Spanish Drama*, The Ohio State University, University Studies, vol. Y.
- HEUGAS, P. (1973). *La Célestine et da descendance directe*, Bordeaux, Ed. Biere.
- HOUSE, Ralph (1910). “The *Comedia Radiana* of Agustin Ortiz” en *Modern Philology*, VII, pp. 507-556.
- LOPEZ MORALES, H. (1970). Prólogo a *Teatro selecto* de Torres Naharro, Madrid, Escelicer.
- MENENDEZ PELAYO, M. (1910). *Orígenes de la novela*, Vol. III, en *NBAE*, vol.14, Madrid, Bailly-Bailliére.
- NEWELS, Margarete (1974). *Los géneros dramáticos en las poeticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books.
- OLEZA, J. (1984 a). “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI” en *Teatro y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*,”Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- OLEZA, J. (1984 b). “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: el universo de la Egloga” en *Teatro y prácticas escénicas I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- PAZ Y MELIA, A. (1934). *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departarnento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, 2a ed., Madrid.

- SANTANDER, Martín (1550), *La comedia Rosabella, sl, s.i.*, 1550. Edición facsimilar en: José M<sup>a</sup> Fernández Catón, Notas para el estudio de la imprenta en León en el Siglo XVI. *Cuatro desconocidas obras poéticas halladas en la Biblioteca Estense de Módena (Italia)*, Separata de Archivos Leoneses, N<sup>o</sup> 85 y 86, León, Archivos Leoneses, 1989.
- TICKNOR, M.G. (1881). *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadeneyra.
- WEBER DE KURLAT, F. (1962). “El tipo cómico del negro en el teatro prelopesco: Fonética” en *Filología*, VIII, pp. 139-168.
- WEBER DE KURLAT, F., (1963-64). “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI” en *Romance Philology*, XVII, pp. 380-391.
- WILLIAMS, Ronald Boal (1935). *The Staging of Plays in the Spanish Península Prior to 1555*, University of Iowa, Studies in Spanish Language and Literature, number, 5.