

«REPRESENTANTES HÁBILES, DISCRETOS»: DECORO, RISA  
Y CENSURA ENTRE LOPE DE RUEDA Y JOAN TIMONEDA\*

JULIO VÉLEZ SAINZ  
(Instituto del Teatro de Madrid,  
Universidad Complutense de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Julio Vélez Sainz, «Representantes hábiles, discretos»: decoro, risa y censura entre Lope de Rueda y Joan Timoneda», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 178-202.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.402>>

Fecha de recepción: 17 de julio de 2020 / Fecha de aceptación: 2 de agosto de 2020

RESUMEN

En este artículo se analiza la evolución de la comicidad teatral en los *Pasos* de Lope de Rueda, aspecto marcado por la doble naturaleza de la obra del batihoja, la escénica y la impresa. Si bien los testigos que tenemos sobre el teatro de Rueda recalcan que el suyo era un modelo cómico físico, divertido, procaz y en ocasiones irreverente, este modelo no se ve tan claramente en la realidad impresa, por lo que debemos buscar una explicación en una adaptación estética al nuevo medio, regida por los conceptos de decoro y discreción. Se trata, además, de un ejemplo de censura suave, que realiza el editor Timoneda ante el original.

PALABRAS CLAVE: Lope de Rueda; Joan Timoneda; crítica textual; puesta en escena: comicidad.

ABSTRACT

This article analyzes the evolution of theatrical humor in Lope de Rueda's *Pasos*, which necessarily responds to the double nature of his work: the stage and the printed reality. Many informants of the period emphasize that Lope de Rueda's theater was based on a physical, fun, racy, and sometimes irreverent pattern; a model which cannot be seen in its printed version. A possible explanation lies in the aesthetic adaptation to the new medium, which is ruled by the key concepts of decorum and discretion. This is, undoubtedly, an example of soft censorship on behalf of the publisher Timoneda.

KEYWORDS: Lope de Rueda; Joan Timoneda; textual criticism; staging: the comic.

---

\* El siguiente trabajo se inserta dentro de los objetivos investigadores del ITEM, del SET (930128, UCM) y del proyecto CARTEMAD (H2019/HUM-5722).

*A la memoria de Alberto Blecua, maestro de maestros*

No le resultará sorprendente al distinguido lector que se indique que poseemos pocos textos de Lope de Rueda sin la mediación de su editor e impresor, Joan Timoneda. Si bien existe amplia documentación de sus representaciones en Valencia, Valladolid, Madrid, Segovia, Sevilla y Toledo,<sup>1</sup> Rueda, que en la década de los cuarenta del siglo XVI comenzó a vivir como teatrero hasta el punto de establecer el primer corral en Valladolid en 1558 (Shergold 1967:155), no se preocupó por publicar sus textos en vida, por lo que solo contamos con las ediciones que recogen sus obras, las póstumas realizadas por Timoneda, quien dice que llega a reescribir los textos. En la *Epístola de Joan Timoneda al considerado lector* que introduce *Las primeras dos graciosas y elegantes comedias (Eufenia y Armelina)* recalca: «ya que, por hallar algunos descuidos, o gracias, por mejor decir, en poder de simples, negras o lacayos, reiterados, tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos veces en algunas d'ellas y poner otros en su lugar» (Rueda, *Las cuatro comedias*, pp. 71-72). Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia [1948:III, 471] insisten en que «introdujo sin duda correcciones y enmiendas de consideración» en estas dos redacciones. Nicholas Shergold encuentra una posible explicación ecdótica: «The first time was presumably to have a clearer copy than Lope de Rueda's manuscript, which was probably a working text, and in a dirty condition from much handling. The second, to do his own editing» (Shergold 1967:158, n. 5). Como aclara Alfredo Hermenegildo, «la oscura, pero declarada, mano de Timoneda debe tomarse en consideración a la hora de juzgar los textos conservados. Sin embargo, parece verosímil suponer que Timoneda no hizo más que corregir detalles y que no alteró de modo significativo la estructura de las obras» (Hermenegildo 2001:22). En su edición de los *Pasos*, Fernando González Ollé y Vicente Tusón [1981] han localizado catalanismos que

---

1. Un buen resumen de su actividad aparece en la edición de Alfredo Hermenegildo [2001:12-18] de *Las cuatro comedias*. Pese a la calidad de esta edición y a la de González Ollé y Tusón [1981] de los *Pasos*, queda mucho teatro del batihaja por editar científicamente, entre otros textos los *Coloquios*, y queda asimismo por dirimir su obra sacra. Se espera con interés la edición de Gonzalo Pontón, que llevará la obra del batihaja a los estándares actuales.

podrían diferenciar una mano y otra. Creemos que, aunque es imposible distinguir exactamente las aportaciones de uno y de otro, los estudios sobre el teatro del batihoja y sobre los *Pasos* en concreto deben tener en cuenta su realidad específica, pues hay maneras de entrever los dos impulsos contrapuestos en la obra. Nos encontramos, en cierto sentido, con la oposición de profesionales de dos ámbitos distintos, el de la escena y el de la impresión, lo que marca necesariamente nuestra interpretación del material textual que nos queda. Asimismo, al tratar con ambos debemos tener muy en cuenta el contexto de uno y de otro en cuanto “autores” de un único producto, las obras impresas de Lope de Rueda.<sup>2</sup> Esta doble realidad, lo permitido en la escena y en lo impreso de finales de los años sesenta, varía necesariamente, pues la publicación de sus obras coincide, además, con varios cambios importantes: el paso de la monarquía de Carlos V a Felipe II, la legislación del libro impreso en 1558 y la aparición de la censura, sobre todo a partir de 1559.<sup>3</sup> Hay, además, un claro cambio en las corrientes estéticas de uno y otro ámbito. En este trabajo vamos a realizar un análisis de los motivos de comicidad de dos estadios diferenciados del mismo producto cultural, el escénico y el impreso, lo que distingue dos realidades contrapuestas en el desarrollo del teatro quinientista.

En el inicio del *Deleytoso* (Joan de Mey, Valencia, 1567), recopilación de pasos del batihoja, se sitúa un soneto compuesto por Timoneda en el que se traza de manera bastante clara el intento de comicidad que subyace en las obras impresas de Lope de Rueda:

Representantes hábiles, discretos,  
pues sois, en l'arte cómico famoso,  
espejo, ejemplo, aviso provechoso  
de sabios, avisados, indiscretos,

---

2. La crítica teatral le ha dedicado tiempo a la reconstrucción de la realidad escénica y los modelos de interpretación áureos. Entre otros, debemos citar, claro, el proyecto DICAT dirigido por Teresa Ferrer y sus múltiples resultados, por ejemplo, el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Ferrer Valls 2008), una base de datos del teatro español de los siglos XVI y XVII que reúne la actividad de 5.000 profesionales —actores, músicos, apuntadores y directores de compañías—. También debemos citar, por supuesto, los estudios recogidos en *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro* de Evangelina Rodríguez Cuadros [2012]. En este sentido también indagán múltiples críticos como Francisco Sáez Raposo [2005; 2015] y Javier Huerta Calvo [2003].

3. Para la legislación del libro son fundamentales los estudios de Jaime Moll [1994; 2011:22-27 y 101-115]; sobre la composición de pliegos, Garza [2000:65-95; 2012:111-136], Infantes [2012:137-168] y Rico [2000].

con ánimos sinceros y quietos,  
venid alegremente al *Deleitoso*:  
hallarlo heis repleto y caudaloso  
de pasos y entremeses muy facetos.

El padre d'estos es el excelente  
poeta y orador, representante  
en todo universal, Lope de Rueda.

D'ellos y de sus obras, al presente,  
por toda nuestra España, caminante  
embajador humilde, Timoneda.

(Lope de Rueda, *Pasos*, p. 89)

Si las comedias de Rueda estaban dedicadas a los lectores, los pasos del *Deleytoso* lo están a los actores y faranduleros, quienes son «hábiles», «discretos» y, gracias al artificio del teatro (arte cómico), «espejo, ejemplo, aviso provechoso / de sabios, avisados, indiscretos».<sup>4</sup> Timoneda se refiere, claro, a la justificación de la comedia como espejo de las costumbres. La comedia como «imitación de la vida, espejo de la costumbre e imagen de la verdad» depende de la concepción pseudociceroniana a partir de su conformación más conocida en el alto Renacimiento: las *Notas previas a Terencio* de Josse Bade de Asche (*Notas*, pp. 995-1082). Recordemos que en el *Proemio* de Bartolomé de Torres Naharro se define así la comedia: «según los antiguos es *cevilis privatesque fortune sine periculo vite comprehensio*, a diferencia de tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*; y según Tulio comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*» (Torres Naharro, *Teatro completo*, p. 968). Muy probablemente, Torres extrae este *dictum* de la concepción ascensiana de la comedia:

Después de que fue abolida con la promulgación de esta ley la libertad para ultrajar, cayó en desuso la comedia antigua y nació con la tercera edad la comedia nueva, cuyos autores y descubridores se encuentran entre los griegos: Menandro y Filemón, que suavizaron toda la crudeza de la comedia, como vemos en las comedias de Teren-

4. Cervantes insiste (irónicamente) en la discreción de los farandules en la dedicatoria al Conde de Lemos de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Juan de la Cuesta, Madrid, 1615): «no van manoseados ni han salido al teatro, merced a los farsantes que, de puro discretos, no se ocupan sino en obras grandes y de graves autores, puesto que tal vez se engañen» (Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 15).

cio. Como dice Cicerón: *Comedia es imitación de la vida, espejo de costumbres y reflejo de la verdad*» (Bade de Asche, *Notas*, p. 1042).

Esta máxima, *comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*, se la atribuye Evancio (*de com.* 5,1) a Cicerón, mas no se ha conservado la fuente original. Con el *dictum* clásico se justifica la conveniencia de presentar comedias impresas a la arena pública por su capacidad de representación social.

Un ejemplo plástico de lo viva que estaba esta noción se encuentra en *Le second livre de perspective* (París, 1545), en el que Sebastiano Serlio reproduciría con alguna inexactitud el modelo de Vitruvio y plasmaría en bellas imágenes los tres modelos escénicos de la comedia, la tragedia y la farsa, en los que se observa claramente una distribución social de los géneros: la farsa corresponde a los “paganos” del campo, la comedia a los ciudadanos y la tragedia a los nobles.<sup>5</sup> No obstante, hay un problema con esta noción de la medida escénica, pues Timoneda no edita «comedias», sino «pasos» o «entremeses», géneros mínimos que quedaban fuera de los tres estilos de la poética clásica (*humilis, mediocris y gravis*),<sup>6</sup> que corresponderían al arte teatral en cuanto poesía «cómica». Hay que tener en cuenta además que la comicidad de los entremeses era, sin duda, mucho más procaz de lo que se desprende de su versión impresa.

Tenemos testimonios de la chocarrería y simplicidad de los pasos de Rueda. En su conocido «Prólogo al lector» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes destaca la simplicidad del aparato del batihoja («el adorno era una manta vieja»), su movilidad cercana a la trashumancia («los aparatos se encerraban en un costal») y el dominio de los personajes-tipo de la negra, el rufián, el bobo y el vizcaíno, a la par que enaltece su estatus social mediante la descripción de lo egregio de su muerte: «por hombre excelente y famoso le enterraron en la iglesia mayor de Córdoba, donde murió, entre los dos coros, donde también está enterrado aquel famoso loco Luis López» (Cervantes, *Comedias y tragedias*, pp. 10-11). El testimonio del autor de loas Agustín de Rojas Villandrando, quien atribuye a Lope de Rueda la

5. En la edición original de 1545 las escenas se encuentran en tres láminas, de las cuales dos están en páginas y una situada entre dos páginas sin numerar. Es decir, la escena cómica se encuentra entre las páginas 67v y la 68r (sin numerar), la trágica en la 69r y la farsa en la 70v.

6. Desde Asensio [1971:25] se destaca la continuidad entre las formas del paso y del entremés como «pieza jocosa breve» (Huerta Calvo 2002:125); para la evolución del género, véanse Buezo [2009:67-82], Brioso Santos [2018:47-66] y Pérez de León [2005].

configuración de «entremés de comedias» en *El viaje entretenido* (1603), aclara bien la fórmula cómica que subyacía al entremés:

Y porque yo no pretendo  
tratar de gente extranjera,  
sí de nuestros españoles,  
digo que Lope de Rueda,  
gracioso representante  
y en su tiempo gran poeta,  
empezó a poner la farsa  
en buen uso y orden buena.  
Porque la repartió en actos,  
haciendo introito en ella,  
que agora llamamos loa,  
y declaraban lo que eran  
las marañas, los amores,  
y entre los pasos de veras,  
mezclados otros de risa,  
que porque iban entremedias  
de la farsa los llamaron  
entremeses de comedia;  
y todo aquesto iba en prosa  
más graciosa que discreta.  
Tañían una guitarra,  
y ésta nunca salía fuera,  
sino adentro, y en los bancos,  
muy mal templada y sin cuerdas.  
Bailaba a la postre el bobo,  
y sacaba tanta lengua  
todo el vulgacho embobado  
de ver cosa como aquella.

(Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, p. 11)

Rojas Villandrando aclara asimismo el modelo cómico de Lope. Así, distingue entre «pasos de veras» y «otros de risa», es decir, de humor grotesco. Ya el pastor del introito de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro declara que, como comedia «a fantasía» idealizada y romántica, la suya no era una «comedia de risadas» (Torres

Naharro, *Teatro completo*, p. 542). Estos pasos de risa son los que iban «entremedias» y llamaron «entremeses de comedia». De igual modo, contamos con bastantes datos que permiten entrever, por ejemplo, que el modelo musical no era demasiado sofisticado. Los «bobos» tañían mal una guitarra que nunca salía «fuera» de escena, sino «adentro, / y en los bancos», y que estaba «muy mal templada y sin cuerdas». El cantante burlesco con una guitarra sin afinar era motivo cómico tradicional. Encontramos un ejemplo clásico en el primer auto de *Celestina*, cuando dice Sempronio «destemplado está este laúd», escena que se ha analizado como una referencia burlesca a las escasas dotes musicales de Calisto (Severin 1983 y 1989:31-38). Tenemos por detrás, claro, las concepciones ética y pitagórica de la música, que se representa con ademanes y posturas adecuados y mesurados en el caso de los cortesanos, y rápida y de manera no armoniosa en el caso de los personajes burlescos. Los villancicos y canciones no serían, pues, serios, sino divertidos y paródicos. Su modelo gestual era el de una burla física, farsesca, cercana al *slapstick* y al teatro de cuerpo, así como al *homo ridens* y al *homo corrompatus* que se han estudiado al respecto de las farsas de Lucas Fernández y las comedias de Torres Naharro (San José Lera 2015 y Vélez-Sainz 2017a, respectivamente). Acababan con un baile del bobo, quien, además, sacaba una lengua enorme tantas veces que “embobaba” al populacho. El «bobo» buscaba la risa fácil que, para Rojas, llegaba incluso a idiotizar al público. Finalmente, el paso estaba escrito en una prosa sin ingenio: «y todo aquesto iba en prosa / más graciosa que discreta». Los entremeses constitutían un género de la *lyra minima* que, al situarse fuera de la doctrina de los tres estilos, andaban libremente, pues, parafraseando a Cervantes, de ellos «nunca se acordó Aristóteles» (*Quijote*, I, Prólogo, p. 18). Se trata, en definitiva, de un teatro bufonesco, divertido, físico y dispuesto en un marco de risa baja y obscena, cercano al grotesco.

En el proceso de adaptación y censura de las obras impresas de Lope de Rueda se subraya un motivo fundamental: las comedias y farsas que se presentan son «discretas» o sirven como aviso a los «indiscretos». No obstante, como vemos, los testimonios que nos quedan de este tipo de teatro no destacan precisamente estas cualidades. Rojas Villandrando, Cervantes, el Pinciano y demás autores del fin de siglo mantienen que el de mediados de los cincuenta es un teatro procaz, físico, gestual y profundamente ridículo. ¿Qué subyace tras este proceso de estilización del teatro de Lope de Rueda?

Para ver si una obra tiene motivos de comicidad «discreta» debemos trazar el campo semántico de la «discreción», que era, *grosso modo*, el de la sabiduría y la

prudencia. En el *Quijote*, Cervantes destaca «Que no son todas las personas tan discretas, que sepan poner en punto las cosas» (I, XX, p. 241). El *Tesoro* de Covarrubias (*s.v.*) ya incidía en la capacidad de discernir del discreto, y lo hacía derivar directamente de «discernir», que equivale a «separar, dividir, adjudicar, distinguir», pues «vale vulgarmente distinguir una cosa de la otra y hazer juyzio d'ellas; de aquí se dixo discreto, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar». En el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*), «discreto» es el «cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar», y se indican como equivalentes latinos *dissertus*, *prudens* y *solers*. En esta noción de la prudencia y del «buen seso» insiste Richard Percival, quien, en la *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine* (Londres, 1591), mantiene que «discreto» se traduce como «Discreet, discretus, prudens» (*s.v.*). Juan Palet, en el *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise* (París, 1604), lo traduce como «Discret» (*s.v.*), mientras que César Oudin, en el *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle* (París, 1607), opta por «Discret, sage, prudent, avisé» (*s.v.*). Como vemos en las traducciones, el discreto es sabio, prudente, de buen seso, y sabe distinguir lo impertinente de lo correspondiente. Es decir, sabiduría y discreción se fundamentaban en la noción, tal y como se entendía en el momento, del *decorum* autorial que “discretamente” discrimina qué corresponde o no a cada personaje. Paso a explicar el sentido de la adecuación horaciana tal y como se entendía en el XVI.

El *Ars poetica* o *Epistula ad Pisones* de Horacio era de obligada lectura dentro del sistema educativo medieval, por lo que fue objeto de numerosas versiones y ediciones a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento. El texto horaciano ocupa una posición clave en la teoría literaria renacentista al ser parafraseado por Robortello (1548).<sup>7</sup> En España encontramos dos comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense: *De auctoribus interpretandis siue de exercitatione* (1558, 1569, 1573, 1581) e *In artem poeticam Horatii annotationes* (1591). Horacio insiste en la noción de *decorum* a lo largo de toda su *Ars poetica*. Por ejemplo, indica cómo un tema cómico no exige la narración en versos trágicos: «Versibus exponi tragicis

7. Divulgan el *Ars* diversas traducciones: primero, lo traduce al italiano Ludovico Dolce (1535); luego Grandichan (1541) y Jacques Peletier du Mans (1544), al francés; T. Drant (1567), al inglés; y, finalmente, A. Buchholtz (1639), al alemán.



res comica non uult» (v. 89).<sup>8</sup> Insiste igualmente en la necesidad de un cierto decoro en la trama al indicar que no se puede poner en escena, por ejemplo, el infanticidio de Medea (vv. 164-193). En el Renacimiento italiano se generaría una gran discusión sobre la necesidad del *decorum* sobre todo a partir de la *Canace* de Sperone Speroni, en la que aparece una escena incestuosa entre hermanos, y de *Orbecche* de Giovanni Battista Giraldi, en la que se representan parricidios y crueles escenas de venganza.<sup>9</sup>

El citado Josse Bade de Asche presenta en el capítulo XX de sus *Notas previas a Terencio* un interesante excursus sobre «La adecuación de los personajes», en el que se indica que tal adecuación es «la conformidad y el respeto debido a las características propias de los personajes, del lenguaje y de toda la trama. En virtud de la adecuación de los personajes es preciso considerar su edad, sexo, suerte, patria y disposición» (p. 1066). El personaje adecuado a su disposición social es el que sabe cuál es su procedencia y, por lo tanto, se presenta de manera no “impertinente” o fuera de su lugar social. Como dice Ascensio:

Se debe guardar especialmente la adecuación a la condición o estado de cada uno, pues aunque hubiera dos personajes del mismo sexo y edad, no deben tener, sin embargo, las mismas costumbres ni el mismo discurso. Por ello dice Horacio: *Debe mediar gran diferencia si habla Davo o un héroe*. Dice que en las comedias existe una gran diferencia si habla alguien de la más baja condición servil, como es Davo, o un héroe, esto es, un varón muy ilustre y semidiós (también llamado héroe), o que hable Davo o su amo, esto es, un esclavo y su señor. [...] en resumen, según obra y habla cada uno a diario, así debe ser reflejado por el poeta. (Bade de Asche, *Notas*, pp. 1068-1069)

También los representantes han de tener cuidado en cómo ponen en escena a los personajes. En el anónimo *Diálogos en que se muestra cuánto convengan a*

8. Aristóteles había sostenido que no era posible tratar con tonos trágicos la materia cómica (*Rhetorica*, III, 7, 1408-1413). A este siguen Cicerón («In comoedia turpe tragicum», *De Optimo Genere Oratorum I*) y Quintiliano: «nec comoedia in cothurnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur» (*Instituto oratoria*, X, 2, 22). También Horacio discute sobre el decoro lingüístico: «Si dicentis erunt fortunis absona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinnum» («Si las palabras del personaje no concuerdan con su fortuna, / los romanos soltarán la carcajada, nobles y plebeyos») (*Ars poetica*, vv. 112-118). Sobre la estimación del *Ars poetica* en el Renacimiento y Siglo de Oro son fundamentales las obras de Antonio García Berrio [1977 y 1980].

9. *Tempera* [2005:235-247] ofrece bastantes ejemplos de cómo Cinthio mantiene temáticas truculentas.

*su majestad las reformaciones que se han propuesto (ca. 1590)*, editado por Fernando Bouza, dentro del contexto del conocido lugar común del mundo como teatro, uno de los interlocutores pregunta a una dama acerca de los criterios para juzgar obras:

¿De qué las ha oído alabar?

Al que compuso la comedia, si hizo hablar a cada personaje conforme al *decoro* de la persona que introduce. Y el maestro y representantes se alaban si representan las comedias conforme a los tiempos, si los vestidos son conforme a las personas que representan, si los ademanes y posturas y aseo del vestido es tal cual conviene a la persona que representa.

Dice v. M. que esa es la obligación de los representantes, de modo que parecería mal el que representase el personaje de una dama si solo entrase mal aseada en el tablado, un galán si entrase cayéndosele la capa, si no fuese que las palabras o la ocasión del galán que representa lo requiriese. (En Bouza 2001:17)

Los interlocutores dejan claro que la noción estilística del decoro está relacionada con la representación adecuada de los actores en términos de ropa, gestos, posiciones escénicas e higiene (*aseo*) de los personajes. Un *galán*, como representante de la nobleza, se debe manejar de acuerdo a su *status* social. Su capa debe colocarse perfectamente sobre sus hombros; de igual modo, la dama debe entrar en el escenario con modales adecuados. El autor de los *Diálogos* desarrolla la noción del *decorum* horaciano y aristotélico. *Decorum*, como punto de juicio de la calidad de la obra, está íntimamente relacionado a la adecuación de condición, estatus y representación de los personajes. De este modo, el mundo como motivo escénico sirve, entre otras cosas, para proporcionar una representación de los ideales que informan la sociedad que produce estas obras. En mi opinión, y de manera muy parecida al drama didáctico francés del siglo XVII, las obras de teatro españolas del siglo XVI representaron un conjunto de comportamientos y modales derivados de la corte medieval; un discurso que podría enmarcarse dentro de los ideales cortesanos y la noción de amor ennoblecedor en el otoño de la Edad Media.<sup>10</sup>

---

10. Desarrollo algunos de estos ideales en mi monografía de 2013, *De amor, de honor e de donas*, que se reimprimirá en 2021. Stephen Jaeger [1985] es, posiblemente, el autor que con más detalle ha entrado en este conjunto de modelos de comportamiento; véase ahora María Díez Yáñez [2020]. Describo el proceso por el cual este conjunto de valores cortesanos fue transmitiéndose al público no cortés por medio del teatro en Vélez-Sainz [2020:253-268].

Juan de la Cueva tiene muy en cuenta la noción del decoro para la confección de su *Exemplar poético* (1606). En este sentido ético-estético de la discreción insiste el Pinciano, quien en su *Philosophía antigua poética* (una preceptiva que se refiere fundamentalmente al teatro quinientista) mantiene:

Si, algunos oyentes ay tan blandos de cartona, que lloran en comedias; y los que, siendo de buen juicio y lástima [...] Así que los tales sentimientos, o son por demasiado sentido del oyente, o porque el poeta, dexando de guardar la perfección cómica, resualló en la trágica; porque, así como el deleyte de la compassión solo toca al de la tragedia, el de la risa es propio de la comedia, como está dicho. Y la diferencia que ay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores y representantes solos [...]; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna ay, son de gusto y passatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es vna vieja zizañadora, vn viejo auaro, vn rufián o vna alcahueta. (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 24)

Fadrique: Veys todas estas diferencias y que todas son inciertas, sino son aquellas que tocan en ridículo y gustoso y donoso, por solo el qual se diferencia la comedia de la tragedia. (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 29)

Lo ridículo y gustoso se relaciona con saber escoger qué corresponde en cada momento; el *decorum* horaciano se traslada al contexto. No se trata ya de cómo saber decir algo en cada momento de acuerdo con la naturaleza del personaje, sino de si el propio personaje debe aparecer en escena o no. Incluso se llega a justificar la muerte cómica de personas que sobran en el mundo: vétulas cizañeras, viejos avaros, rufianes o alcahuetas. Estos serán precisamente los personajes que desaparecerán de las comedias e incluso de los pasos del Lope impreso.

Recordemos que sus comedias se editan en la colección *Las quatro comedias y dos coloquios pastoriles* (Juan Mey, Valencia, 1567).<sup>11</sup> Las cuatro comedias van editadas de dos en dos (*Eufemia y Armelina / Medora y Los engañados*), y los coloquios por otro lado (*Coloquio de Camila y Coloquio de Tymbria*). Entre la *Comedia de los*

---

11. La referencia completa es la siguiente: *Las quatro comedias y dos Coloquios pastoriles del excellente poeta, y gracioso representante Lope de Rueda*. Dirigidos por Ioan Timoneda al Ilustre Señor don Martín de Bardaxin, a quien vida y salud desseo, como menor criado. Impressos con licencia, y privilegio real por quatro años. Véndense en casa de Ioan Timoneda, Juan Mey, Valencia, 1567.

*engañados* y el *Coloquio de Camila* se encuentra el *Diálogo sobre la invención de las calças que se usan agora*, posiblemente apócrifo, aunque editado en colecciones solventes del sevillano.<sup>12</sup>

En cuanto al segundo registro de comicidad, la más baja y farsesca, encontramos dos colecciones principales: el *Deleytoso* (1567) y el *Registro de Representantes* (1570).<sup>13</sup> Todas estas ediciones se publican en Valencia, parte del reino de Aragón, cuyo senado otorgaba el privilegio.

En la «Epístola satisfactoria de Joan de Timoneda al prudente lector» se destaca el proceso de censura de las obras de Lope de Rueda que ha de efectuar el propio Timoneda:

Viniéndome a las manos, amantísimo lector, las comedias del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda, me vino a la memoria el deseo y afectación que algunos amigos y señores míos tenían de vellas en la provechosa y artificial emprenta. Por do me dispuse (con toda la vigilancia que fue posible) ponellas en orden y sometellas bajo la corrección de la sancta madre iglesia. De las cuales por este respecto se han quitado algunas cosas no lícitas y mal sonantes, que algunos en vida de Lope habrán oído. Por tanto miren que no soy de culpar, que mi buena intención es la que me salva. *Et vale.* (Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, p. 71)

Timoneda efectúa una argumentación paralela a la que Juan López de Velasco realizará poco después para justificar la publicación de las poesías de Cristóbal de Castillejo, el *Lazarillo* y la *Propalladia* de Torres Naharro en su famosa versión «castigada» de 1573 (Vélez-Sainz 2017b:83-94). La idea es, claro, someter a unos autores que pueden ser canónicos al dictamen de las nuevas reglas de impresión que se han de seguir para obtener la licencia. Existían dos modelos de impresión fundamentales, la licencia y el privilegio. Estos podían ser denegados, y esto era especialmente claro en el caso del teatro, ampliamente incluido en los índices de 1559. Fer-

12. Sobre este particular, véase el artículo del llorado Alberto Blecua [2006:296-302], maestro de maestros.

13. *Compendio llamado El Deleytoso, en el qual se contienen muchos passos graçiosos del excelente poeta, y gracioso representante Lope de Rueda, para poner en principios y entremedios de Colloquios y Comedias.* Recopilados por Joan Timoneda. Impresos con licencia y Privilegio Real por quatro años, 1567. Véndense en casa de Ioan Timoneda, Juan Mey, Valencia, 1567. *Registro de Representantes, a do van registrados por Joan Timoneda muchos y graciosos passos de Lope de Rueda y de otros diversos autores, assí de lacayos como de simples, y otras diversas figuras.* Impresos con licencia. Véndense en casa de Joan Timoneda, mercader de libros a la Merced, s.i., Valencia, 1570.

nando Bouza ha exhumado varios casos de expedientes de escribanías de cámara de peticiones denegadas. Por ejemplo, el licenciado Diego Ramírez de Arellano no aceptó la *Flor de sainetes* observando atinadamente: «aunque en él no he visto cosa derechamente contra la fe, me ha parecido obra del todo fútil [...] y en gran parte inmodesta e indecente, y no solamente inútil, sino antes dañosa y totalmente indigna» (Bouza 2012:126-127). Terminado de escribir el libro, el autor debía presentarse al Consejo Real para su aprobación o licencia. Posteriormente debía obtener el privilegio de impresión, por el cual el librero podía venderlo y beneficiarse. De este modo, la licencia era exclusivamente un permiso de publicación, y el privilegio, un otorgamiento de derechos sobre el producto final. Así, el autor, o el editor, era más responsable de la edición de los textos en este segundo caso, pues tenía derecho a obtener los beneficios de la venta del producto (Moll 2011:20-27). Recordemos que Timoneda es impresor y dueño de imprenta, por lo que obtiene el derecho de impresión de las obras de Lope de Rueda durante cuatro años con licencia y privilegio real. Las obras así lo atestiguan. Declara Timoneda en la «Epístola» que precede a la *Comedia llamada de los Engañados* en la misma edición —recordémoslo una vez más— que su trabajo fue reescribirlas y, «Después, de ir las a hacer leer al teólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiessen ser impresas», de modo que el valenciano «empezó a poner la farsa / en buen uso y orden buena» (Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, p. 72). Es decir, nos encontramos con un caso claro de mejoramiento o «adecuación» que esconde un proceso de autocensura.

Corrían duras perspectivas censoras para el momento de publicación de las obras del batihaja. Recordemos la aparición, entre otros, del *Índice de libros prohibidos* de Fernando de Valdés (*Librorum prohibitorum Cathalogus*) en 1559. En el catálogo se prohíben, entre otras obras dramáticas, la *Orfea*, el *Amadís* de Gil Vicente, la *Thesorina* de Jaime de Huete, la *Tidea* de Francisco de las Natas y la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina, o algunas farsas anónimas como la *Josefina* (atribuida a Miguel de Carvajal) y coloquios en prosa como el *Colloquio de damas* de Pietro Aretino, la *Circe* de Giambattista Gelli, el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés o el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés, e incluso obras devocionales como la *Oración y meditación* y la *Guía de pecadores* de Fray Luis de Granada, tal y como recoge Jesús Martínez de Bujanda [1984].<sup>14</sup> José Luis Canet

14. A veces, el proyecto censorio conlleva la creación de un canon literario a partir de ciertos

[2003:441] explica claramente el ambiente: «Nos encontramos en una época posterior al Concilio de Trento, en la que se impone una censura muy estricta (sobre todo en las obras donde aparecen personajes del estamento eclesiástico difamados o ridiculizados, así como en aquellas en las que predomina un fuerte erotismo o contravienen la nueva moral imperante)». De este modo, Miguel M. García-Bermejo Giner [2013:22] insiste en que la censura tendría una «efectividad muy difícilmente cuantificable, pero que creo que tuvo efectos en el teatro como lo había hecho en otros terrenos». Como nos recuerda Héctor Urzáiz [2009:158] —quizá el mayor conocedor del efecto de la censura en el teatro del Siglo de Oro—, el teatro renacentista, caracterizado por ser crítico y realista, y que tenía personajes del testamento eclesiástico y escenas eróticas, fue «durísimamente atacado por la Inquisición», por lo que «en el caso del teatro áureo, la mutación experimentada por efecto de la censura es evidente».<sup>15</sup> Llegamos incluso a casos curiosos como el de la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro, que se llegó a censurar de dos maneras distintas en dos contextos separados (Vélez-Sainz 2016:79-96).

Algunos estudios sobre el fenómeno censorio en literatura castellana han destacado una suerte de proceso de autocensura en la que el editor procura reconstruir la obra original para mejorarla. Esta censura en loor de la discreción sería una suerte de «censura latente», en la terminología de María José Vega y Eugenia Fosalba.<sup>16</sup> Una de las claves al respecto reside en considerar que se trata de un proceso de censura, claro, pero de un modelo específico: autocensura que busca mejorar el modelo anterior mediante su adecuación a las reglas del decoro, que responde tanto a los criterios ideológicos obvios como a fundamentos estéticos. Timoneda insiste, a lo largo de sus ediciones, en la adecuación de lo presentado: Lope de Rueda escribe y representa pasos «graciosos», y en su «Epístola satisfactoria» se dice que el batihoja es un «excelente poeta y gracioso representante» (*Las cuatro comedias*, p. 71). En la rúbrica de la *Eufemia* se lee que la comedia es «muy ejemplar y graciosa» (*Las cuatro*

---

textos en prosa, poéticos y dramáticos. Así, López de Velasco escoge el *Lazarillo castigado*, la *Propalladia* y el *Castillejo* castigados como ejemplos, respectivamente, de prosa, teatro y poesía recuperables para el momento post-tridentino (Vélez-Sainz 2017:83-94).

15. Acerca de la censura en obras teatrales es indispensable el proyecto CLEMIT sobre la censura en el teatro clásico (siglos XVI-XVIII), «Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales», dirigido por el propio Héctor Urzáiz y financiado por el Plan Nacional de I+D.

16. Se desarrolla el concepto en Vega y Fosalba [2013:7-20], Fosalba [2013:75-100] y Vega [2013:205-226].

comedias, p. 74); en la de los *Engañados*, que es «graciosa y apacible» (*Las cuatro comedias*, p. 166), etc. Asimismo, en el «Soneto» que inicia *El deleytoso* Timoneda destaca que el padre de todos los representantes del arte cómico es Lope de Rueda, con sus entremeses muy «facetos» (*Pasos*, p. 89). De este modo, Timoneda destaca una virtud de la lectura de los pasos de Lope: «faceto» y su derivado «facecias» son cultismos procedentes del latín de los humanistas, quienes mantienen una discusión sobre la terminología más adecuada y los relacionan directamente con el mundo de lo cortés, lo cortesano y las *species virtutum*.<sup>17</sup>

El proceso de adaptación fue completo. Según su propio testimonio, el valenciano reescribió las comedias del batijoja, eliminó reiteraciones y descuidos y corrigió pormenores, sin modificar la estructura general de la obra. Como indica el mismo Timoneda, «se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes» y «tuve necesidad de quitar lo que estaba dicho dos vezes en alguna d'ellas y poner otros en su lugar», pues su autor «no pensasse imprimirlas por hallar algunos descuidos» (Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, pp. 71-72).<sup>18</sup> Asimismo, eliminó algunas escenas integrales, como monólogos o riñas entre criados. Por ejemplo, en *Los Engañados* se omiten las escenas cuarta y quinta del primer acto del texto original, la famosa *Gl'Ingannati*, en las que se presentan temas eróticos como el del viejo rijoso, Gherardo, de quien se burlan Spela y Clemencia por su chochez, prodigalidad y ridiculez. Asimismo, faltan las primeras seis escenas del segundo acto, en las que se desarrolla una subtrama erótica: Pasquella, ama de Isabella, hace una serie de alusiones obscenas a los amoríos de esta con el paje Fabio. Llega Fabio, y después de una conversación en la que se insinúa su posible homosexualidad por la relación especial que tiene con su amo, Flamminio, Pasquella lo invita a que se vaya a casa de Isabella. Del mismo modo, Lope/Timoneda inserta en las comedias otros papeles originales: los simples (Pajares y Salamanca) y la negra (Guiomar). Othón Arróniz [1969:88] ha destacado que se trata de personajes cómicos y ha observado que estos cambios están motivados por las diferencias de comicidad que hay entre un país y otro: los personajes humorísticos no podían mantenerse tal como se encontraban en el original. El cambio de modelo cómico puede haberse debido también al gusto de

---

17. Para un desarrollo de las interconexiones entre uno y otro mundo, véase Vélez-Sainz [2014:87-108].

18. Un listado bastante completo de los cambios se encuentra en la introducción de González Ollé y Tusón [1981:34-44].

recalcar la originalidad de los tipos españoles. Recordemos que, para el Pinciano, España era la mejor productora de algunos tipos cómicos, como el simple. En la *Philosophía antigua poética* Fadrique describe esta figura:

es una persona la del simple en la cual cabe ignorancia, y cabe también lascivia rústica y grosera; y, al fin, es capaz de todas tres especies ridículas porque, como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades; y como necia, le están bien las palabras lascivas, rústicas y groseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los españoles a griegos y latinos y a los demás. (López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 59-60)

En cuanto a los pasos, José Luis Canet [2003:441] destaca «la aparición de un lenguaje bastante comedido en tipos sociales de tan baja estofa como los rufianes» y la supresión de algunos personajes tipo. En efecto, en términos generales el lenguaje de los rufianes tiende a ser tranquilo, mesurado e incluso «discreto» en comparación con los tipos anteriores. Asimismo, es iluminador observar el número de personajes cómicos clericales, comunes en las obras de Diego Sánchez de Badajoz, Gil Vicente y Jaime Huete. También disminuye el número «de las prostitutas y alcahuetas procedentes de la comedia humanística o celestinesca» (Canet 2003:441).

Hay, creo, una excepción significativa: los pasos del *Registro de representantes*. Timoneda mantiene que los pasos del registro son algo más atrevidos, lo que podría indicar el sentido de estos:

Aquí van registrados con mi pluma  
los passos más modernos y graciosos;  
aquí quasi veréis en breve suma  
descuidos simplicísimos, bravosos.

(Lope de Rueda, *Pasos*, p. 187)

«Descuidos» es, según *Autoridades*, «acción reparable, poco atenta o cortesana, y que desdice de aquel que la ejecuta». Asimismo, «bravosos» es, según González Ollé y Tusón [1981:187], «atrevidos». Merece la pena destacar que Timoneda no se molesta en pedir, o no obtiene, el privilegio real para el *Registro de representantes*, la segunda de las recopilaciones, posiblemente por tratarse de una colección



que contiene pasos sin atribución de autor, ya que las obras anónimas no obtenían privilegio real. Como se ha dicho ya, la licencia de impresión era tan solo una autorización para imprimir una obra, exigida por la legislación de cada reino, mientras que el privilegio era una concesión real que favorecía la venta de la misma y, sobre todo, impedía que otra casa imprimiera la obra por su cuenta y riesgo (Moll 2011:26-27). El autor (o el impresor, como en este caso), por lo tanto, es menos responsable del resultado final de la obra y se preocupa también menos por los “descuidos” de la misma, que ya no está dirigida a los representantes “discretos”, sino al público general. De este modo, resulta más fácil encontrarse con situaciones más procaces.

Los pasos del *Deleytoso* están protagonizados por simples (Alameda, Martín de Villalba, Mendrugó, Cevadón) y amos (Salzedo, Breçano), por ladrones (Honzigera y Panarizo, Samadel), mujeres casadas (Bárbara y Águeda de Toruégano), pajes (Luquitas), doctores (Luzio), estudiantes (Gerónimo), un caminante, una doncella (Mencigüela), un vecino (Aloxa), un bachiller (Brazuelos) y un licenciado (Xáqui-ma). En los del *Registro* se encuentran los pasos de *Los lacayos ladrones*, donde actúan ladrones (Madrigalejo, lacayo ladrón, y Molina, lacayo), un alguacil y un paje; *La generosa paliza*, que cuenta con Dalagón (amo), Pancorvo (simple), Periquillo (paje), Peirutón (gascón) y Guillemillo (paje); y *El rufián cobarde*, con los personajes de Sigüenza (lacayo), Sebastiana (mundana) y Estepa (lacayo).

Tomemos, como ejemplo somero, este último paso, en el que encontramos dos jaques que hablan de manera vulgar, mucho peor que el resto, y una muchacha «mundana» o «mondadoria». El erotismo lupanario sobrevuela todo el paso, pero es especialmente notable en la escena en la que Sebastiana se queja ante Sigüenza sobre Estepilla, con quien le ha engañado:

- SEBASTIANA      Que no, sino cuál hinchiría su cántaro primero a la fuente, venimos a palabras y a las manos, y habiéndome rompido una toca...
- SIGÜENZA        ¡Ah, pese a la puta! ¿Por qué no me hallé presente?
- SEBASTIANA      Me llamó de bordonera, piquera y que su servilla valía más que todo mi linaje.
- SIGÜENZA        ¡Ah, putañona! ¡Como si yo no supiese que su madre fue una segunda Celestina!

(Lope de Rueda, *Pasos*, p. 202)

Sebastiana se excusa con un refrán harto conocido: «tanto va el cántaro a la fuente...». Julia Sevilla [2012] ha localizado con certeza la evolución del refrán, del que Gonzalo Correas (1627) destaca otras variantes: «Cantarillo que muchas veces va a la fuente, o se le quiebra el asa o la frente»; «Tantas veces va el cántaro a la fuente, que deja el asa o la frente»; «Tantas veces va el cántaro a la fuente, que quiebra el asa o la frente». Todo sugiere erotismo. Ya de entrada, la propia esencia del cántaro, su barro, recoge referencias a lo femenino. A propósito de doña María, la protagonista de la lopesca *La moza de cántaro*, dice Jaime Fernández [1989:442]: «El retorno a su condición natural de mujer está simbolizado bellamente por Lope en el barro del cántaro». De igual modo, las asas sugieren la figura femenina, al igual que la «frente rota» hace referencia a la imagen del cornudo al que se le rompe (simbólicamente) la frente.<sup>19</sup> Como vemos, las imágenes eróticas son constantes.

De hecho, la escasa trama del paso se centra en un conflicto entre proxenetas. Sigüenza intenta demostrar su valentía a Sebastiana, en principio su «mundana» o prostituta privada, para que lo considere adecuado como proxeneta. Esto no le sale bien, pues habla mal de Estepa y de su «mundana», quien lo ha criticado porque le han cortado las orejas por ladrón. Sin embargo, Sigüenza dice que se las cortaron en una pelea bestial contra otros siete jaques. Para poder fanfarronear sin que Estepa, que aparece luego, le pegue, decide dejarle su espada a la muchacha, y aprovechar para insultar a Estepa sin enfrentarse con él, pues carece de un arma. Sebastiana aprovecha la ocasión para burlarse de Sigüenza y le ofrece la espada en diversas ocasiones. Sigüenza, que es un cobarde encubierto, no se enfrenta con Estepa, quien le propina un soplamocos (un «pasarrodrigo», *Pasos*, p. 205) y se marcha con la joven. Como vemos, la trama no es precisamente instructiva. Se trata de un enfrentamiento entre dos jaques por ver quién hace de proxeneta. El ambiente prostibulario atraviesa todo el paso. Por ejemplo, abundan expresiones como la siguiente de Sigüenza:

SIGÜENZA      ¿Ladrón? ¡Ah, putilla, putilla, azotada tres veces por la feria de Medina del Campo, llevando la delantera su amigo, o rufián por mejor decir, Es-

19. El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias recoge el refrán con otro diminutivo y la inclusión de un matiz temporal en contraposición a «muchas veces»: «Cantarico que muchas veces va a la fuente, alguna vez deja el asa o la frente»; también figura otra variante: «Cantarico que muchas veces va a la fuente, alguna vez se ha de quebrar».

tepa! ¡Ah, Estepilla, Estepilla! ¿No vendrían a tus orejas semejantes palabras para volver por esa andrajosa y vengar este mi airado corazón?  
(Lope de Rueda, *Pasos*, p. 205)

Sebastiana fue públicamente azotada por vender su cuerpo en la feria de Medina; justo delante («llevaba la delantera») estaba Estepa como «rufián» o «amigo». Cabe destacar que los intermediarios, alcahuetas y rufianes recibían mayores beneficios y penas que las propias prostitutas (Lacarra 1993:73). También hay referencias al mundo del hampa («La sucia, como te ve con ese becoquín de orejas y los lados rasos, atrévase a hablar, diciendo que te las cortaron por ladrón», *Pasos*, p. 204) y a la prostitución. De hecho, Sebastiana aparece caracterizada como «Mundana» ya en el *dramatis personæ*. Como hemos indicado arriba, las «mundanas», «mundadorias» o «mondadorias» son prostitutas. En diversos edictos de los siglos XIV y XV se trata de legislar la prostitución mediante la instauración de las «casas de la Mancebía» (como el conocido caso del prostíbulo público salmantino controlado por García de Abarrategui) y la «orden de la Magdalena», donde se recluyen prostitutas arrepentidas. En los edictos de 1398 y 1430 comienza un proceso de legislación de la prostitución en el que se dispone la distinción legal entre «puta pública» o «rame-ra» y «mondaria» o «encubierta», que dota a las primeras de derechos distintos de las segundas. La categoría «mondatoria» comenzará a legislarse en el famoso derecho de «perdices» de las Cortes de Madrigal de 1476 (Lacarra 1993:78). Nos encontramos así con el mundillo prostibulario, erótico y divertido cercano a obras de principios de siglo como *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, la *Tinelaria* de Torres Naharro, la *Carajicomedia* o la censuradísima *Farsa de la Constanza* de Cristóbal de Castillejo. Como vemos, el contexto resulta poco instructivo y difícilmente puede ser invocado como espejo para los discretos.

En suma, al tratar con las obras de Lope de Rueda hemos de tener en cuenta el objetivo de unos y otros productos impresos. Por un lado, las comedias y los coloquios están diseñados para unos lectores “discretos” que saben discernir entre un tipo y otro de comicidad. Asimismo, detrás de las dos colecciones de pasos se adivinan de manera bastante clara dos modelos de risa, una más procaz que la otra. No debemos olvidar que los textos de Lope comparten autoría con Timoneda. Esta doble autoría condiciona el producto final: Lope trabaja desde las tablas con unos personajes tipo menos condicionados por el desarrollo de esta discreción y sentido

de la propiedad. Los textos de Rueda editados por Timoneda responden, en cambio, a la realidad de la imprenta después de la legislación de 1558, que coincide, además, con la promoción de un nuevo sentido estético del teatro, en correlato, que duda cabe, con una nueva corriente ética, discreta, comedida y censurada. El “discreto” espectador y lector de hoy en día está obligado a discernir entre uno y otro impulso ético, estético y literario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1971.
- BADE DE ASCHE, José, «Notas previas a Terencio», ed. J.M. Ruiz Vila, en Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. J. Vélez Sainz, Cátedra, Madrid, 2013, pp. 995-1082.
- BLECUA, Alberto, «De algunas obras atribuidas a Lope de Rueda», en *Signos viejos y nuevos*, ed. X. Tubau, Crítica, Barcelona, 2006, pp. 295-326.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «Los entremeses de Cervantes y el género breve hacia 1600», en *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*, eds. J. Braga Riera, J.J. González Martínez y M. Sanz Jiménez, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2018, pp. 47-66.
- BOUZA, Fernando, *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Abada, Madrid, 2001.
- BOUZA, Fernando, «Dásele licencia y privilegio». *Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Akal, Madrid, 2012.
- BUEZO, Catalina, «“Paso” y “Entremés”», en *Historia del teatro breve español*, ed. J. Huerta Calvo, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 67-82.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Lope de Rueda y el teatro profano», en *Historia del teatro español I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, ed. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 431-474.
- Carajicomedia*, ed. Á. Alonso, Aljibe, Madrid, 1995.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Farsa de la Constanza*, eds. B. Periñán y R. Reyes, Cátedra, Madrid, 2012.
- CERVANTES, Miguel de, *Comedias y tragedias*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, 2005.
- CICERÓN, *Del óptimo género de los oradores (M. Tullii Ciceronis libellus de optimo genere oratorum)*, ed. B. Reyes Coria, Universidad Autónoma de México, México, 2008.
- DELICADO, Francisco, *La lozana andaluza*, ed. C. Allaigre, Cátedra, Madrid, 2000.

- DÍEZ YÁÑEZ, María, *Aristóteles en el siglo XV: una ética para príncipes. Liberalidad, magnificencia y magnanimidad*, Peter Lang, Oxford, 2020.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «Esencia del amor y valoración de la persona en “La moza de cántaro” de Lope de Vega», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, ed. S. Neumeister, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, vol. I, pp. 441-448.
- FERRER VALLS, Teresa, *DICAT. Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, «“Los escondrijos de Venus”. La autocensura como mecanismo clave de la ficción sentimental», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, eds. E. Fosalba y M.J. Vega, Peter Lang, Berna, 2013, pp. 75-100.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, eds. E. Fosalba y M.J. Vega, Peter Lang, Berna, 2013, pp. 21-50.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria*, Cupsa Editorial, Madrid, 1977.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, Universidad de Murcia, Murcia, 1980, vol. 2.
- GARZA, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 65-95.
- GARZA, Sonia, «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. A. Cayuela, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2012, pp. 111-136.
- GAYANGOS, Pascual de, y Enrique de VEDIA, eds., George Ticknor, *Historia de la literatura española*, Bajel, Buenos Aires, 1948.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, y Vicente TUSÓN, eds., Lope de Rueda, *Pasos*, Cátedra, Madrid, 1981.
- HERMENEGILDO, Alfredo, ed., Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 11-67.
- HORACIO, *Epístolas. Arte poética*, ed. F. Navarro Antolín, Alma Mater-CSIC, Madrid, 2002.
- HUERTA CALVO, Javier, «Entremés», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, eds. F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos, Castalia, Madrid, 2002, pp. 125-128.

- HUERTA CALVO, Javier, dir., *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003.
- INFANTES, Víctor, «La “muestra de impresión”: Un testimonio inédito de la estrategia editorial del Siglo de Oro», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. A. Cayuela, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2012, pp. 137-168.
- JAEGER, Stephen, *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1985.
- LACARRA, María Eugenia, «Evolución de la prostitución en Castilla y la mancebía de Salamanca en tiempos de Fernando de Rojas», en *Fernando de Rojas and «Celestina»: Approaching the Fifth Centenary*, eds. I. Corfis y J. Snow, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1993, pp. 33-78.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1955.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *Index des livres interdits: Index de l'Inquisition espagnole. 1551, 1554, 1559*, Centre d'Études de la Renaissance, Sherbrooke, 1984.
- MOLL, Jaime, *De la imprenta al lector: estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Arco-Libros, Madrid, 1994.
- MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Arco-Libros, Madrid, 2011.
- UDIN, César, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, Marc Orry, París, 1607.
- PALET, Juan, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa / Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*, Matthieu Guillemot, París, 1604.
- PERCIVAL, Richard, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, John Jackson y Richard Watkins, Londres, 1591.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, *Tablas destempladas: Los entremeses de Cervantes a examen*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005.
- QUINTILIANO, *Instituto oratoria*, ed. H.E. Butler, Loeb, Cambridge, 1980.
- RICO, Francisco, dir., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2012.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, ed. J.P. Ressayre, Castalia, Madrid, 1972.

- RUEDA, Lope de, *Las cuatro comedias*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001.
- RUEDA, Lope de, *Pasos*, eds. F. González Olé y V. Tusón, Cátedra, Madrid, 1981.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Escena áurea (I): la puesta en escena de la comedia española de los Siglos de Oro (1570-1621)», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada y P. Conde Parrado, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, Valladolid-Olmedo, 2015, pp. 619-627.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández», *Criticón*, CXXVI (2016), pp. 31-52.
- SERLIO, Sebastiano, *Le second livre de perspective*, en *Il primo libro d'Architettura*, Jean Barbé, París, 1545, ff. 25r-74r.
- SEVERIN, Dorothy, «A minimal word-pair study of *Celestina*: more evidence about the authorship of Act I», *Celestinesca*, VII 2 (1983), pp. 11-12.
- SEVERIN, Dorothy, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia, «¿Tanto va el cántaro a la fuente que... encuentra un universal paremiológico?», *Les Cahiers de Framespa*, 10 (2012), en línea, <<https://journals.openedition.org/framespa/1641>>. Consulta del 1 de julio de 2020.
- SHERGOLD, N.D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- TEMPERA, Mariangela, «“Horror... is the sinews of the fable”: Giraldi Cinthio’s works and Elizabethan tragedy», *Société Française Shakespeare*, XXII (2005), pp. 235-247.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Cátedra, Madrid, 2013.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, «“Noticia que no es bien que se toque”: el teatro áureo frente a la censura», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009, pp. 147-164.
- VEGA, María José, «Los pecados del lector. Delectación morosa y lecturas culpables en la teología moral del siglo XVI», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, eds. E. Fosalba y M.J. Vega, Peter Lang, Berna, 2013, pp. 205-226.



- VEGA, María José, y Eugenia FOSALBA, «Introducción: Censura y letras áureas», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, eds. E. Fosalba y M.J. Vega, Peter Lang, Berna, 2013, pp. 7-20.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «*De amor, de honor e de donas*»: *Mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Editorial Complutense, Madrid, 2013.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Del *Vir Facetus* al gracioso: Torres Naharro», en *¿Hacia el gracioso?: Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, dir. J.M. Díez Borque, eds. Á. Bustos Táuler y E. Di Pinto Revuelta, Visor, Madrid, 2014, pp. 87-108.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Un teatro “castigado”: las ediciones censuradas de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro», *Criticón*, CXXVI (2016), pp. 79-96.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Comicidad física en el primer teatro clásico: Torres Naharro entre higas y pullas», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1475-1517). XXXIX Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F.B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E.E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2017a, pp. 137-156.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «El *Lazarillo castigado* desde la *Propalladia* y el *Castillejo castigados*: la formación del canon del Seiscientos (prosa, teatro, lírica)», en *Memorias de un honrado aguador: Ámbitos de estudio en torno a la difusión de Lazarillo de Tormes (Prosa, teatro, cultura)*, eds. F. de Armas y J. Vélez Sainz, Sial, Madrid, 2017b, pp. 83-94.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «El proceso civilizatorio en el primer teatro clásico (Lucas Fernández y Juan del Encina)», en *El teatro en tiempos de los Austrias mayores*, eds. M.Á. Teijeiro Fuentes y J. Roso Díaz, Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto, Madrid, 2020, pp. 253-268.