

La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559

por José Luis CANET VALLES
(Universitat de València)

Introducción

Leyendo los manuales y estudios generales sobre el teatro español en el siglo XVI se tiene la impresión de que fuera de unos pocos dramaturgos (Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente y Lope de Rueda), existe un vacío hasta la formulación definitiva por Lope de Vega de la comedia barroca. Sin embargo son muchos los textos que se han conservado (aunque sean una mínima parte de la producción dramática de la época), demostrando justamente lo contrario: una clara evolución dramática que va desde los planteamientos humanísticos (escolares y universitarios) pasando por el profesionalismo de los autores-actores (Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Timoneda, etc.) hasta la primera producción dramática de Lope de Vega.

Centrándonos en la comedia (la parte del estilo cómico que más éxito alcanzó en el teatro posterior), no existe un modelo definitivo que abarque la totalidad de la producción dramática. El teatro (género literario que adquiere notable ímpetu con los humanistas) está constreñido desde su nacimiento por las retóricas y poéticas, así como por la tradición medieval y por los textos descubiertos del mundo romano. Es por ello que hasta el profesionalismo actoral coexisten una serie de prácticas dramáticas diferenciadas, que trataremos de delimitar someramente:

– *La comedia romana o la comedia clásica latina*. La puesta en circulación de los comentarios de Donato a las obras de Terencio, el descubrimiento a finales del Cuatrocientos de varias de las comedias plautinas y el entusiasmo de los humanistas por la antigüedad, dio lugar al estudio de la comedia romana en la mayoría de las universidades europeas, así como el intento de su representación en círculos eruditos y escolares (primero en latín y posteriormente en traducciones en lengua vulgar). Este teatro sirvió de base para la caracterización de una serie de tipos (*durus pater, filius erilis, servus fallax, improbus leno, miles gloriosus*, el mundo de los criados: sermoneador o consejero, *ancilla* o criada fiel, etc.) y de resortes técnicos (diálogos y monólogos, acotaciones, apartes, espacio y tiempo unitario, la utilización del prólogo y argumento, división en cinco actos o cenas, el amor como motor de la acción, el enredo protagonizado por el criado, el final feliz, etc.). Es en Italia donde se realizaron las primeras representaciones de este teatro en las

cortes de Ferrara, Firenze, Mantova, Nápoles, Roma, etc., preparadas generalmente por humanistas adscritos a la propia corte. Posteriormente son usuales las recitaciones gestuales realizadas por estudiantes en gran número de universidades europeas (en España son conocidas las de Salamanca, Valencia, Alcalá, etc.).

– *La comedia humanística*. Heredera de la tradición clásica y de la comedia elegíaca, este tipo de producción dramática florece en Italia durante los siglos XIV y XV. Encontramos muchos rasgos de la comedia romana (sobre todo de Terencio), de la que mantiene vocabulario, sentencias, asuntos, situaciones, la utilización del prólogo y argumento y personajes. Sin embargo son bastantes los rasgos que la diferencian de la comedia clásica. En primer lugar el mantenimiento del verso elegíaco o el uso casi constante de la prosa; en segundo lugar, es muy raro encontrarnos con textos que respeten las tres unidades: espacial, temporal y de acción (probablemente la mayor parte de los comediógrafos humanísticos no se planteaban el problema de la representación, como mucho la de su recitación, con lo que las unidades pierden su sentido); en tercer lugar, las comedias no se dividen en actos (las comedias de Plauto y Terencio no lo estaban tampoco en los manuscritos primitivos; sólo lo trata Donato en sus comentarios), sino en una serie indeterminada de escenas no numeradas, separadas únicamente por la indicación de los personajes que actúan (a finales del Cuatrocientos, a causa de la imprenta empezarán a dividir las escenas, como por ejemplo la *Poliscena*, que aparece distribuida en actos a partir de la edición de 1500); en cuarto lugar, la adaptación de personajes y ambiente al mundo contemporáneo, con lo que conlleva de ampliación de personajes (el marido burlado, el clérigo galante y lujurioso, la vieja enamorada, los campesinos simples, etc.) y modificación de ciertos tipos de las tradiciones anteriores (sobre todo la figura de la dama enamorada activa, que se debate entre el honor familiar y su pasión, el fanfarrón, etc.). Así pues, la estructura de la comedia humanística está muy alejada del rigor clásico: se cambia continuamente de lugar entre escena y escena (incluso en la misma escena); la acción se realiza durante diversos días; ausencia de armonía y de equilibrio interno, que nos hace pensar en la libertad del teatro medieval y de ciertas comedias elegíacas, género mixto entre diálogo y narración. Los argumentos proceden en gran parte de la novelística; son un intento de puesta en escena de narraciones breves, muchas de las cuales presentaban de por sí un carácter dramático, al igual como ocurre en Francia al poner en escena los *fabliaux*. La comedia humanística, normalmente escrita en latín, se utilizaba como elemento docente, siendo recitada por los propios escolares o en círculos reducidos. Esta fórmula teatral no desapareció sin dejar rastro en la lengua vulgar. Bajo este aspecto considero que *La Celestina* y ciertas imitaciones, así como *La penitencia de amor*, *La Comedia Thebayda*, *La Comedia Serafina*, etc., participan de muchas de las características señaladas hasta aquí, si bien las diferencias entre ellas son también notorias, dependiendo del ambiente en que fueron escritas, como también ocurre en la comedia humanística italiana (*La Celestina* como teatro realizado por los propios escolares en el ambiente universitario; *La Comedia Thebayda*, como comedia de enseñanza moral y retórica, realizada por un profesor; *La penitencia de amor*, escrita por un estudiante noble para un círculo más restringido).

– *La comedia erudita*. Este tipo de comedia surge con el Renacimiento italiano, superando los planteamientos teatrales anteriores (la comedia romana y la humanística). A partir del descubrimiento y estudio de las poéticas de Horacio, Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, se pasa de una simple imitación de los clásicos a una emulación, intentando superarlos, actualizando las estructuras a la representación y adecuando los argumentos a la situación contemporánea. Este tipo de comedia, conocida en Italia también bajo los nombres de *commedia regolare* o *sostenuta*, vacila entre la prosa o el verso, pero mantiene las unidades de tiempo, lugar y acción. El elemento básico es la adecuación del texto a la representación escénica: se estudia el número de actores máximo y

mínimo en el tablado, la división en cinco actos, el número idóneo de personajes (entre ocho y doce), el escenario (se adapta de forma general el espacio terenciano: una plaza en la que confluyen diversas casas y calles), y la adecuación de los elementos serios y cómicos en el interior de la acción. Esta nueva forma teatral es la que recogerá Torres Naharro durante su estancia en Italia, y que nosotros analizaremos posteriormente como *comedia ciudadana o urbana*.

– *Otras modalidades cómicas*. Dentro del estilo cómico se incluyen también como subgéneros: las *églogas*, *autos*, *entremeses* y *farsas*. No podemos definir aquí cada uno de estos subgéneros, si bien a lo largo del artículo haremos referencia a algunas de estas modalidades, que son utilizadas por los autores cómicos en ese afán de emular a los antiguos y agradar al mismo tiempo al público presente, cuyo gusto se va modificando según se va generalizando esta nueva forma de espectáculo. Cabe señalar, sin embargo, que estos subgéneros del estilo cómico aportarán, sobre todo, muchos de los personajes ridículos de la comedia (negro/a, vizcaíno, pastor bobo o simple, etc.).

Para concluir con esta breve introducción, quisiera indicar que pongo límites a este trabajo en el año 1559, coincidiendo con el *Index prohibitorum*, porque justamente es en este índice donde se señalarán una serie de obras teatrales (de Torres Naharro, Gil Vicente, Huete, Palau, Carvajal, Francisco de las Natas, etc.), poniendo así en guardia a los editores españoles, así como ya lo había hecho la ley de 1558 sobre impresión, importación y comercio de libros. El teatro de la segunda mitad del XVI se decantará (al menos el publicado) hacia una moralidad más acusada, omitiendo una serie de personajes-tipo característicos del teatro anterior (clérigo lujurioso, prostitutas, rufianes, etc.), así como de situaciones (amancebamientos, adulterios, descripciones lúbricas del acto sexual, lenguaje marginal y lupanario, etc.). Por otra parte, en la década de los sesenta Timoneda publicará una serie de textos teatrales de Lope de Rueda, Alonso de la Vega y de él mismo, donde aparece una nueva visión teatral, abandonándose el verso en beneficio de la prosa (como había ocurrido en Italia), constituyéndose una corriente específicamente italianista con una nueva concepción del teatro más profesionalizado, reconocida por la crítica como la de los autores-actores. Ello no significa que no se siguieran representando otras fórmulas teatrales continuadoras de la tradición anterior; sin embargo, dichos textos no han llegado hasta nosotros, de ahí que tengamos, por razones prácticas, que trabajar mediante hipótesis teóricas y sobre los propios textos conservados.

La comedia y la poética

La concepción moderna del teatro no es coincidente con la que tenía el hombre medieval y del Renacimiento. Como ha estudiado Miguel Angel Pérez Priego: “Durante la Edad Media, como es sabido, cobró enorme difusión un concepto muy peculiar del término *comedia*, enteramente desprovisto de su pura denotación dramática, teatral. En general, se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas (unas veces se habla de clases de poemas, otras de género, otras de estilo), caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz”¹. Este planteamiento del “estilo cómico”, que arranca de Diomedes y su *Ars grammatica* y de la *Rhetorica ad Herennio*, es adoptado por la mayor parte de los tratadistas medievales con pequeñas modificaciones o variantes (Mateo de Vendôme en su *Ars poëtica*; Juan de Garlande en su *Pœtria*; Everardo el Alemán en el *Laborintus*; Benvenuto

¹ De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de «comedia», en 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 1, 1978, p. 152.

Rambaldi da Imola en los preámbulos de su *Comentum super Dantis Alighierii Comœdiam*; Santillana, Mena, etc.)².

En el Renacimiento español el cambio no es radical, si bien adquiere una nueva dimensión el género dramático con la incorporación de las teorías de Horacio y Aristóteles³.

Una primera síntesis entre las teorías de los *estilos* y de los *géneros* aparece en las *Familiaria Prenotamenta* de Jodocus Badius Ascensius (publicado en Lyon por el editor Trechsel), quien organiza su famoso comentario horaciano⁴. En él, además de los tres estilos de poesía: alta, media y humilde, diferencia tres géneros de poemas: narrativo, dramático y mixto. La comedia se define por contraste frente a la tragedia: final feliz/triste; estilo bajo/alto; personajes bajos/elevados. Esta oposición comedia-tragedia, montada sobre concepciones argumentales en extremo radicales, hace fortuna en el Renacimiento y durante bastante tiempo después; aunque en la literatura dramática española su introducción teórico-práctica corresponde sobre todo a Torres Naharro⁵.

Pero junto a estas teorías procedentes del Medioevo hay que añadir otros aspectos culturales de suma importancia, como es el ciceronianismo imperante en el mundo universitario y el redescubrimiento de los retóricos de la época dorada latina (Varrón, Quintiliano, Horacio, etc.)⁶ junto con la *Poética* de Aristóteles. Para Cicerón la comedia es *imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis*⁷. Esta concepción de la comedia dio lugar a múltiples controversias

² Para la evolución de las teorías medievales sobre la tragedia y comedia vid. J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds*, Iowa, 1949; Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1924; existe reproducción facsimilar en Genève, Slatkine 1982; Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, 3 vols. Título original: *Etudes d'Esthétique médiévale*, «De Tempel», Brugge, 1946; Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1962; James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California, 1974, existe traducción castellana, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986; José Rico Verdú, *Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento*, en *Edad de Oro*, nº 2, Dept^o Lit. Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 157-178; Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. española, Londres, Tamesis Books, 1974; Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Ed. Síntesis, 1988; etc.

³ La *Poética* de Aristóteles era conocida por la traducción de Lorenzo Valla. Texto del que se hicieron diversas ediciones en Italia entre finales del Cuatrocientos y principios del Quinientos, llegando muy pronto a España. En la Biblioteca Universitaria de Valencia se conserva un incunable fichado por la *Lógica* de Nicephorus, en cuyo interior aparece, entre muy diversos textos, la *Poética* de Aristóteles, siendo Lorenzo Valla el intérprete (Venetiis, Simon Bevilacqua, 1498).

⁴ Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977 y *La teoría literaria en la Edad Renacentista*, en *Studia Philologica Salamanticensia*, 5, 1980, pp. 101-120.

⁵ Joseph E. Gillet, "*Propalladia*" and Other Works of B. de Torres Naharro, ed. y notas, Bryn Mawr, Pennsylvania, 1943-1951, vol. III, p. 22.

⁶ Para más datos sobre las influencias de otros retóricos latinos de la época dorada en el género dramático, véase José Luis Canet: *La evolución del estilo trágico en el teatro español hasta el Concilio de Trento*, ponencia presentada en el *Convegno Internazionale: Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, celebrado en Vicenza (Italia) los días 17-20 de mayo de 1990.

⁷ Punto de vista que ya aparecía en Donato, *Excerpta de comœdia*, 5,1: "Comœdiam esse Cicero ait imitationem vitæ, speculum consuetudinis, imaginem veritatis" y se cita en múltiples autores de comedias latinas del Cuatrocientos italiano, como Armonio en el prólogo del *Stephanium*, quien señala: "Cum sit comœdia vitæ imitatio, / Vero imago, consuetudinis speculum", o Domizi, quien en su carta dedicatoria del *Augustinus* a Ercole d'Este dice: "Est nostra comœdia aliud nihil nisi humane divini que vite speculum".

sobre si hay que evitar la copia indiscriminada de los latinos (sobre todo de Plauto) o por el contrario había que *emular* a los antiguos, ya que en la vida actual no hay raptos de hijos, esclavos, etc., o sobre si escribir en prosa o verso, puesto que la gente normal no habla en estrofas rimadas⁸. También por esta época surgirá la problemática sobre la representación escénica como elemento esencial del género dramático, separando las funciones del poeta y del actor, como escribía Varrón al formular que la representación dramática corresponde al actor, no al poeta: “ab eodem verbo fari fabulæ, ut tragœdiæ et comœdiæ dictæ” (*De lingua latina*, VI, 55); “a poëta fabula fit, non agitur; ab actore agitur, non fit” (*De lingua latina*, VI, 77).

En España, el primer autor que incorpora toda esta nueva concepción de la comedia es Torres Naharro, cuyas teorías son harto conocidas para explicitarlas en este artículo⁹. Quizá las modificaciones más importantes que incorpora el autor extremeño a los preceptos clásicos se deban a su experiencia real del teatro escenificado, con representaciones que vio e hizo durante su estancia en Italia, y que le obligaron a reestructurar los preceptos horacianos sobre todo en lo concerniente al número de actores, a la división en dos partes de la comedia: “introito” y “argumento”, así como su específica definición de “jornada” como descansadero, que incide directamente en la puesta en escena. Sin embargo, no todos los autores van a seguir los planteamientos del extremeño, puesto que podemos encontrar con multitud de propuestas diversas, dependiendo en gran medida de los estudios y experiencias profesionales de cada uno de los autores de la primera mitad del Quinientos y del ambiente cultural donde se inscribe.

La comedia urbana

Empezaremos, antes que nada, por indicar que la nueva denominación de *comedia urbana* coincide más o menos con la que Crawford califica como *Romantic Comedy* o *Comedy of Manners*, y Ronald Boal Williams y Marcelino Menéndez Pelayo como “inmediatos seguidores de Torres Naharro”. Por tanto, se excluyen de este artículo aquéllas que pertenecen a otros planteamientos del estilo cómico (como son las comedias humanísticas en prosa, las farsas, los entremeses, las églogas de la tradición pastoril y el teatro religioso), aunque alguna vez tendremos que referirnos a ellas, puesto que tanto temas como estructuras se entremezclan en ese afán de experimentar nuevas fórmulas y adecuarse a los nuevos vientos que provienen con fuerza de Italia y de un público más ávido de esta nueva forma de espectáculo.

Nosotros preferimos denominar a este grupo de comedias *urbanas* o *ciudadanas*, porque se caracterizan por una estructura que enlaza, al menos temáticamente, con la tradición escolar y

⁸ Como dirá B. Castiglione en Prologo de la *Calandria* de Bibbiena: “Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderni, non antiqua; vulgare, non latina [...] Rappresentandovi la commedia cose familiarmente fatte e dette, non parse all'autore usare il verso, considerato che e' si parla in prosa, con parole sciolte e non ligate.....”. Cita extraída de Ettore Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, en *Atti del Convegno sul tema: Il Teatro Classico Italiano nel '500*, (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno N. 138, 1971, p. 221.

⁹ Vid. M. Menéndez y Pelayo, “Bartolomé de Torres Naharro y su *Propaladia*”, en *Estudios de crítica literaria*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1893, p. 114 y ss.; Joseph E. Gillet, *Propaladia*, ed. cit., I, pp. 141-143, III, p. 22 y ss. y IV, pp. 435-457; Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Romania, 1968; Introducción a *Teatro selecto de Torres Naharro*, Madrid, Escélicer, 1970 y “Estudio preliminar” en Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias*, Madrid, Taurus, 1986; Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias: Soldadesca-Tilenaria-Himenea*, ed. de D. W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1973, etc.

universitaria (muchas de ellas fueron escritas por estudiantes). Estructuralmente, el espacio donde se desarrolla la acción es en su mayoría el terenciano, representando la imagen de una ciudad; los personajes principales son eminentemente ciudadanos: rufianes o bravucones, negros/as, vizcaínos, criados e incluso los jóvenes amantes. Además, la mayoría de los espectáculos teatrales (es decir la comedia representada) se da en las grandes ciudades. La denominación de Crawford creo que no es la más acertada, pues aunque estas obras parecen mostrarnos las costumbres ciudadanas, sin embargo dichas formas de vivir están estereotipadas, procediendo en su mayoría de clichés literaturizados. Por último, la baja comicidad realizada por el pastor o ciertos criados, así como las escenas farsescas, se relacionan también con otra fiesta ciudadana: las procesiones del Corpus y el teatro religioso.

Los textos

Una muy temprana imitación de la formulación teatral naharresca es la *Ypólita*, obra publicada en Valencia (1521) junto con otras dos comedias humanísticas, la *Thebayda* y la *Serafina*. Hasta la fecha, toda la crítica era unánime frente a este texto: una de las primeras imitaciones celestinescas con estructura dramática y versificación a lo Torres Naharro¹⁰. Ahora bien, los recientes estudios, sobre todo los de Pierre Heugas y mi tesis doctoral¹¹, plantean la *Comedia Thebayda* como fuente directa de la *Ypólita*. Bajo este aspecto, pensamos que si la influencia de *La Celestina* fue decisiva en autores tempranos como Torres Naharro, Juan del Encina, etc., existe también un sustrato literario basado en la comedia humanística, tanto en latín como en castellano, que incide directamente en aquellos escritores nacidos de la Universidad, y que podemos ver perfectamente reflejado en la *Comedia Ypólita*¹².

Podemos decir, pues, que la *Comedia Ypólita* es el segundo intento conocido de trasplantar la comedia humanística a la representación. Unos años antes el noble y humanista Pedro Manuel de Urrea había remodelado el 1^{er} acto de *La Celestina* bajo forma de égloga. La *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea* (publicada en su *Cancionero* de 1513) consta de un "Argumento" inicial donde se detalla la acción desarrollada en las dos escenas de que se compone la obra y termina con un villancico. Si bien el noble aragonés utiliza como modelo dramático la forma cortesana encinesca, el anónimo autor de la *Comedia Ypólita*, por el contrario, sigue la estructura dramática de Torres Naharro (dada a conocer a través de su publicación en 1517), que

¹⁰ Vid. P. E. Douglas, ed. *Comedia Ypólita*, Philadelphia, 1929; María Rosa Lida de Malkiel, *Originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962; M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, etc.

¹¹ Pierre Heugas, *La Céléstine et sa descendance directe*, Bordeaux, ed. Bière, 1973, y José Luis Canet, *La comedia Thebayda, Ypólita y Serafina. Edición crítica*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 1985, (inédita).

¹² Algunos elementos que entroncan con la tradición de la comedia humanística son: la pasión amorosa de la dama, en este caso de Florinda, con una mayor actividad que en las obras anteriores (cuya fuente quizás sea la comedia humanística en latín, caso de la *Philogenia* en la que la dama se queja de la tutela familiar que impide su satisfacción amorosa; aunque también podría provenir de la comedia italiana o la novelística: casos como la Lelia de *L'Ingannati* o la Ginevra de *L'inganni*); la ausencia de los padres de la dama; la presencia del clásico *servus fallax* de la comedia romana; el criado rufián como criado del galán (caso de Carpenito, débil sombra del Galterio de la *Thebayda*), y no como en *La Celestina* perteneciente al mundo lupanario sin ninguna relación con la clase nobiliaria; la presencia de criados consejeros que actúan como el clásico "sermoneador"; la poca definición psicológica de los personajes, que son tipos perfectamente estructurados desde el inicio de la obra (lo importante no es el personaje en sí sino su función y comportamiento); etc.

cuadraba mucho mejor con los nuevos planteamientos poéticos universitarios y con la nueva corriente de la comedia ciudadana y urbana.

Ambos textos coinciden en: debilidad de la intriga, configuración de personajes y falta de distribución uniforme y coherente en escenas o cenas (las dos siguen demasiado fielmente la obra modelo en detrimento de la acción). Ahora bien, por necesidades retóricas, el autor de la *Comedia Ypólita* se ve obligado a remodelar o cambiar parte de las estructuras dramáticas de su modelo humanístico: se reduce el tiempo de la acción a un día (como lo exigía el punto de vista naharresco) frente a los tres de la *Comedia Thebayda* y el espacio se inscribe en el modelo terenciano: lugar unitario y ciudadano dividido en varias zonas, calle o plaza, casa de Ypólito y casa de Florinda.

Se imita a Torres Naharro en la versificación: estrofas de cinco versos de pie quebrado, aunque, como señala S. G. Morley, con gran imperfección¹³. La teoría del extremeño sobre las “jornadas” se modifica en parte, incorporando la clásica división de la comedia humanística en “cenas”, como aparece en la *Thebayda* o como se utilizaba en la comedia terenciana, y lo mismo podemos decir de la utilización del “Argumento inicial” en vez del “introito”. Pero por otro lado su autor se inspira en Torres Naharro en algunas escenas; así la cena III de la *Ypólita*, donde se describe la gran comilona entre los criados Solento, Jacinto y Carpento, nos recuerda inmediatamente la jornada III de la *Comedia Soldadesca*. Estamos ante la primera simbiosis entre dos tradiciones teatrales: la horaciana y renacentista, filtrada a través de Torres Naharro, y la humanística y universitaria, más fiel a la comedia romana y la humanística en latín.

Según Marcelino Menéndez y Pelayo, y lo mismo dirá posteriormente Crawford, la más antigua imitación dramática de *La Celestina* fue la *Comedia llamada Clariana, nuevamente compuesta, en que se refieren por heroico estilo los amores de un cavallero moço llamado Clareo con una dama noble de Valencia, dicha Clariana*. El autor anónimo que era “un vecino de Toledo”, dedicó su obra al duque de Gandía, y ésta fue impresa en Valencia por Juan Joffre en 1522, es decir un año después de la comedia analizada anteriormente y dedicada al mismo noble. Los traductores de Ticknor, que la mencionan, nada dicen acerca de su actual paradero, ni dan más noticias de ella a no ser que está escrita en prosa con mezcla de versos. Esta comedia que hoy se considera perdida hubiera podido dar más luz sobre este incipiente teatro español, aunque la utilización de la prosa nos hace suponer más bien que se trata de una comedia similar a la anónima *Serafina* dedicada al duque de Gandía, y por tanto más en consonancia con el grupo de comedias humanísticas en vulgar que de las que estamos analizando, es decir en verso y pensadas para su representación.

Las siguientes comedias publicadas en el tiempo son las de Jaime de Huate: *Vidriana* y *Tesorina*. La mayoría de los críticos que han hablado sobre estas obras lo han hecho despectivamente, indicando que eran meras imitaciones naharrescas mal construidas, cuando alguno de estos críticos no llegó a conocerlas¹⁴. Estas comedias fueron impresas entre 1528 y 1535, desconociéndose hoy en día la fecha exacta.

¹³ *Strophes in the Spain Drama before Lope*, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I, p. 511, nota 4.

¹⁴ Por ejemplo Leandro Fernández de Moratín en su *Orígenes del teatro español*, Paris, Baudry, 1838, p. 77, nº. 47, cita la *Tesorina*, pero no la *Vidriana*, lo que nos lleva a pensar que extrajo el título del *Index* de 1559, sin llegar a conocer la obra. Otros críticos como Ticknor, *Historia de la Literatura española*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1851, D. Pedro Salvá, *Catálogo de la Biblioteca Salvá*, Valencia, Ferrer de Orga, 1872, Schack, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1885-1887, M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, etc. solo ven en estas comedias la imitación formal de Naharro, las desprecian por su inmoralidad y claro está, la merecida inclusión en el *Index prohibitorum* de 1559. La crítica de este siglo: Joseph E. Gillet y María Rosa Lida de Malkiel en

Estos textos teatrales de Huete siguen bastante de cerca la preceptiva dramática de Torres Naharro: las coplas de pie quebrado, la división de la comedia en cinco “jornadas”, la utilización del “introito con el argumento”, la incorporación de diez y once personajes, e incluso la división del tipo de comedia “a noticia” y “a fantasía”. En la *Comedia Vidriana* nos indica su autor que “se recitan los amores de un cavallero y de una señora de Aragón a cuya petición por serles muy siervo se ocupó en la obra presente: el successo y execución de aquellos amores va metaphóricamente tocado justa el processo y execución de aquellos”, con lo que entraría dentro de las comedias “a noticia” frente a la *Comedia Tesorina*, cuya “materia de la qual es unos amores de un penado por una señora y otras personas adherentes”, como comedia “a fantasía”. La fuente, según Crawford (*op. cit.* p. 98), es la *Himenea*, sobre todo en lo concerniente a su argumento.

Sin embargo, Huete no plagia literalmente a su predecesor Naharro, pues incorpora algunos elementos nuevos. Por ejemplo, en la comedia *Vidriana* aparecen unas escenas que son totalmente independientes de la acción, escenas que anticipan los “entremeses” posteriores de Lope de Rueda (esos “esquejes desgajados de las comedias” que señala Eugenio Asensio)¹⁵ y que el propio Huete se encarga de resaltar aunque con significado incierto: “En después/ han sacado otro entremés” (*Vidriana*, vv. 50-51) o también en la *Comedia Tesorina* (vv. 1820-21) a propósito de otras escenas independientes¹⁶: “que entremés/ este frayre loco es”.

Respecto a los dos “introitos”, aunque Jaime de Huete sigue bastante fielmente a su modelo (longitud similar entre 150 y 175 versos, personaje rústico encargado de recitarlo; la división en cuatro partes: presentación, parodia burlesca, argumento y despedida, etc.), encontramos, sin embargo, algunas pequeñas diferencias e innovaciones¹⁷.

Podemos concluir diciendo que Huete, si bien es un continuador e imitador de Torres Naharro, introduce una serie de variantes en sus comedias que le asimilan a las evoluciones que realiza Diego Sánchez en su *Farsa Teologal*, con la incorporación de unos “pasos”, “entremeses” o escenas independientes burlescas mediante personajes arquetípicos procedentes de otras tradiciones teatrales¹⁸.

sus estudios dedicados a la *Propalladia* y a *La Celestina* respectivamente son más imparciales en sus juicios.

¹⁵ *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, cap I “Deslinde y elementos”.

¹⁶ La primera de ellas, en *Vidriana*, es una escena cómica entre Gil Lanudo y su mula mientras camina hacia casa de su amo; el segundo es el encuentro entre Gil Lanudo y Secreto, quien se burla de su ignorancia (tal y como ocurre en algunas de las églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández); el tercero es la clásica escena entre el vizcaíno y el pastor y el apaleamiento del último por el vizcaíno. En la *Tesorina* también encontramos este tipo de escenas cómicas independientes, realizadas esta vez por criados (Citeria y Lucina sobre los problemas domésticos, y el pastor Gilyracho con su desmedida hambre y su pasión amorosa animal) o entre Fray Vegecio y Juanico sobre la comida, que tiene bastantes similitudes con la situación que se da entre Lázaro y el viejo en la picaresca; la clásica escena del pastor bobo, que se duerme encima de la burra y despierta creyendo que se la han robado; la discusión entre pastores para hacerse pasar por inteligentes hablando latinajos e imprecaciones de todo tipo; el engaño del galán disfrazado de fraile por los pastores (contrapunto del engaño sufrido por el pastor a causa de un criado en la *Vidriana*); etc.

¹⁷ Por ejemplo, en la comedia *Vidriana* el “introito” no empieza con la *captatio benevolentiae* tradicional ni termina pidiendo silencio, pero no cabe duda que por su grado de comicidad lo conseguirá, como afirma Flechniakoska (*La loa*, Madrid, SGEL, 1975, p. 38).

¹⁸ Como Fray Vegecio (que tiene bastantes similitudes con el ermitaño Teodoro de la *Comedia Serafina*, de Torres Naharro), los pastores de la tradición pastoril o el vizcaíno y la negra del teatro religioso, etc.

La Comedia Radiana de Agustín Ortiz, compuesta entre 1533-35 según señalan Crawford (*op. cit.*, p. 99) y Ronald Boal Williams¹⁹, sigue los pasos marcados por Torres Naharro, tanto en la versificación (coplas de pie quebrado de cinco versos) como en el “introito” (con personaje rústico encargado de recitarlo y con la división en cuatro partes: presentación, parodia burlesca, argumento y despedida; etc.)

La obra empieza con un soliloquio de Lireo, quejándose de la fortuna al quedarse viudo, pidiéndole a la muerte que le lleve con su esposa. Soliloquio que desemboca en una disputa con su criado Ricreto sobre las mujeres. Este inicio de la obra tiene ciertas similitudes con la *Comedia del viudo* de Gil Vicente, y retoma la tradición sobre la bondad o maldad de las mujeres, tan del gusto de la época, sobre todo de la comedia humanística. También Crawford resaltó la gran similitud de esta comedia con los planteamientos naharrescos de la *Himenea*. Es decir, el problema de la honra que lleva casi a la desesperación a Lireo cuando descubre que su hija está siendo asediada por enamorados, y posteriormente su deseo de venganza hasta la muerte del galán. Venganza que es superada por la aparición casi mágica del sacerdote, quien convence al padre de la dama de la conveniencia del matrimonio.

La Comedia Radiana asimila los planteamientos ya analizados de Jaime de Huete (y lo mismo podríamos decir de Diego Sánchez de Badajoz en el teatro religioso o Gil Vicente en el cortesano) de incluir una serie de pasos o escenas cómicas independientes realizadas por una serie de rústicos²⁰.

La comedia en sí no presenta demasiadas innovaciones con las obras de Huete ni con la fórmula naharresca. Es una comedia bastante mal construida en cuanto a la distribución de la materia por jornadas, siendo por ejemplo la primera de ellas demasiado breve en comparación con las otras; las jornadas más extensas incorporan al final un paso cómico como contrapunto a la acción casi trágica o infeliz de algunos personajes. Es decir, el hallazgo de Agustín Ortiz es haber sabido conjugar perfectamente los dos aspectos teatrales cómico-trágicos en los lugares álgidos de la acción. Por otra parte, la técnica teatral ha evolucionado en relación al clímax del último acto, en el que existe una acumulación de todos los personajes: elemento básico del teatro posterior. Respecto al tiempo, la duración global de la obra sigue los planteamientos naharrescos y no los más laxos de Huete (cinco días, uno por jornada en las obras del aragonés). La duración global es de dos días.

Aunque no pertenezca a esta tradición teatral (que hemos intentado definir al principio de esta exposición como comedia basada en la intriga, de planteamientos urbanos), sin embargo, por la importancia de sus innovaciones dentro del género pastoril, creemos que merece una especial atención la *Farsa a manera de tragedia*, publicada en Valencia en 1537²¹.

Como indica A. Hermenegildo: “... Hay que pensar que el autor pertenecía a la escuela dramática de Juan del Encina y Lucas Fernández, ya que según Rennert, aparecen aquí todas las formas usadas por los dos grandes dramaturgos (...) Es evidente la influencia de Naharro en la división de la pieza en cinco actos; la pasión de los dos amantes recuerda la *Comedia Himenea*; el estúpido marido hace pensar a Crawford en la *Comedia Calamita*. Al mismo tiempo, el doble suicidio nos trae a la memoria la *Égloga de Plácida y Victoriano*, del cantor de la capilla del papa

¹⁹ *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula prior to 1555*, University of Iowa, *Studies in Spanish Language and Literature*, Number 5, 1935, p. 106.

²⁰ Como la escena III de la jornada III, en la que los pastores Pinto y Girado quedan jugando y comiendo, o la escena III de la jornada IV, cuando están los tres pastores riñendo.

²¹ Vid. J. L. Canet, art. cit. *supra*, en la nota 6.

León X (...) No podemos dejar a un lado al personaje Frosina, de inspiración celestinesca, aunque resulte de tonos menores si la comparamos con la creación de Rojas”²².

La obra toma título de tragedia por su final infeliz, sin embargo mantiene todos los elementos característicos de la farsa: marido ridículo, escenas cómicas, etc. Posiblemente sea un intento de adaptar la tradición italiana de la tragicomedia de carácter novelístico al mundo pastoril. Como indica Othón Arróniz: “La obra es como un primer injerto de la gruesa rama popular de pastores bobos que proviene de Encina con algún cuento de traición y venganza de la Italia del siglo XV, del que quedan como testimonio los nombres de los personajes (Carlino, Torcato, Liria)”²³.

Estaríamos dentro de la misma corriente de escenificación de cuentos que se daba en el estilo trágico a finales del Cuatrocientos con obras como la de Antonio Cammelli, llamado Il Pistoia: *Filostrato e Panfila* (1499), que escenifica la I novela de la IV jornada del *Decamerón*, y por supuesto, lo mismo ocurre en las comedias. *La Farsa a manera de tragedia* retoma, ante todo, la tradición de las églogas dramáticas al mostrarnos los males que causa el amor; textos pastoriles cuya inclinación hacia la tragedia podemos ver claramente reflejados en Juan del Encina (*Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y *Égloga de Plácida y Victoriano*), y en textos italianos como la *Egle* del Giraldi o la *Aminta* del Tasso²⁴.

El *Auto de Clarindo* es una pieza teatral extraña y a la vez interesante dentro de este grupo de comedias que estamos analizando. Los traductores de Ticknor²⁵ creen que fue impresa en Toledo hacia 1535. De la misma opinión son Marcelino Menéndez y Pelayo, Crawford y Pascual Gayangos. Este *Auto de Clarindo* fue publicado por Antonio Díez, librero, quien afirma que lo “sacó de las obras del captivo y que lo enmendó y añadió”. Nada sabemos de estas obras del captivo, ni si su autor fue verdaderamente Antonio Díez.

Para Othón Arróniz²⁶, la división de la obra en tres actos es insólita en la fecha atribuida por los anteriores críticos a la comedia, puesto que esta división no corresponde ni a los usos de la comedia italiana contemporánea, que la divide en cinco actos, ni a los de la española, cuya partición en jornadas se hallaba en plena anarquía. Por tanto apunta la posibilidad de que sea mucho más tardía, cuando Lope y otros se disputaban el privilegio de haber instaurado la costumbre de los tres actos. Para solucionar tan arduo problema cronológico se necesitaría un estudio tipográfico de la comedia. Ahora bien, por la descripción que de la obra hace La Barrera y su editor moderno, A. Bonilla y San Martín, el texto escrito en letras góticas a dos columnas es similar a los de los dos primeros tercios del siglo XVI. Además, Othón Arróniz indica que la división en jornadas de la comedia española por estas épocas estaba en completa anarquía, lo cual contradice sus propias afirmaciones. Y si encontramos obras en cinco, cuatro, siete jornadas, actos o cenas, ¿por qué no es posible que existan en tres? Si acepto en parte la postura de Arróniz para retrasar la fecha de este *Auto* hacia la mitad de Siglo (1550-60), es sobre todo por la división interna de las jornadas en escenas, elemento que comentaremos *infra*. Las comedias italianas a

²² *La tragedia en el Renacimiento español*, ed. cit., pp. 137-138.

²³ *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 57.

²⁴ Vid. Juan Oleza, *La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: El Universo de la Égloga*, en *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 189-219.

²⁵ *Historia de la Literatura Española*, Madrid, 1851, t. III, pp. 525-527.

²⁶ *La influencia italiana...*, p. 58.

partir de los años 40 empiezan a subdividir, como las tragedias, los actos en escenas, y posiblemente sea ésta la fuente.

Tanto para Marcelino Menéndez y Pelayo, como para J. W. Crawford o Bonilla y San Martín, este *Auto* es de lo más execrable que pueda imaginarse: los personajes Clarindo y Clarisa son una nueva repetición de Calisto y Melibea. Para Othón Arróniz, “El librero no supo (...) distribuir los acontecimientos en su pregonada división tripartita. Sepárase una jornada de otra sin orden ni concierto, y dase el caso de la última, en que se amontonan las acciones siguientes: los jóvenes deciden solicitar el auxilio de la bruja, salen en busca de ella, la hallan en la calle por fortuna, acepta ésta inmediatamente lo propuesto, salen las damas (Clarisa y Florinda), se disfrazan los galanes como romeros, las siguen para pedirles los cabellos, se los dan a la bruja quien hace el conjuro y las atrae y cautiva”.

Si bien la obra sigue bastante fielmente *La Celestina*, no por ello deja de tener su importancia dentro de la formación de la “comedia barroca”, como vamos a ver. El *Auto* se inicia con un introito recitado por un pastor cómico al estilo de Torres Naharro pero con la diferencia de que la *captatio benevolentiae* se sustituye por el canto de un romance, el de Valdovinos (del que ya había hecho una parodia burlesca el Gyliacho de la *Comedia Tesorina*); posteriormente el elemento cómico clásico se suprime y la parte central es un reproche a la mala mujer²⁷, causante de la mayoría de los males de la sociedad por su desenfreno lujurioso; algo similar dirá el pastor posteriormente sobre esos jóvenes cuya única diversión es enamorar doncellas. Se dan una serie de consejos morales sobre cómo deben de vestir las damas para ser recatadas y sobre todo huir de los hombres. Termina con la clásica petición de silencio sin incluir el argumento de la obra. Por tanto, el clásico “introito naharresco” ha perdido parte de la función de divertir con el pastor para introducir la moralización. Lo que se intenta es dar las claves de comprensión de la comedia: cómo defenderse de la pasión amorosa.

Por supuesto que la división en tres actos puede considerarse como una nueva formulación de la comedia; es posible que el autor del *Auto de Clarindo* siga a Aristóteles (*Poética*, VII, 3) o sus comentaristas italianos, ya que para el estagirita la acción dramática se debe distribuir en partes, siendo el número mínimo de tres y máximo de cinco. Además, cualquier acción dramática trae consigo una prehistoria, acerca de la cual el espectador ha de ser informado, es lo que podría entenderse por la cuarta parte o “introito”, puesto que después del fin no existe nada. Por tanto, desde este punto de vista la división en tres o en cuatro partes es una propuesta tan válida como la que había imperado hasta entonces basada en los preceptos horacianos de cinco partes o actos²⁸.

Respecto a los elementos puramente teatrales que incorpora o modifica el *Auto de Clarindo*, podemos reseñar los siguientes: la duplicidad de la intriga amorosa, al incluir dos galanes que se avienen entre ellos para conseguir a las dos doncellas (clásico planteamiento de la comedia barroca aunque aquí sin perfilar aún los galanes y damas como protagonistas y antagonistas, es decir sin incremento de la intriga); la utilización del pastor “bobo” como criado de Aliano (padre de la

²⁷ Sacado de un cuentecillo tradicional de Poggio: “De eo qui uxorem in flumine pereptam quærebat”, recogido por Alfonso Martínez de Toledo en el *Corbacho*, por Timoneda en el *Sobremesa* y Sebastián Mey en su *Fabulario*, con el título “La mujer ahogada y su marido”.

²⁸ Otra posibilidad sería que el autor del *Auto de Clarindo* conociera la misma propuesta teatral proveniente de la tragedia religiosa, como *Abraham sacrificant, tragédie française* de Théodore de Bèze, Genève, 1550. “Sa pièce est divisée en trois parties; M. Lanson voit dans ce plan l'influence de Donat, qui, dans une note des *Adelphes*, en comptait autant dans les tragédies: l'attente, le fait et l'issue...”, Raymond Lebègue, *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Société d'Édition “Les belles lettres”, 1929, p. 307.

dama), que ya había aparecido en comedias anteriores, pero cuya actuación está perfectamente estructurada dentro de la trama, y no como paso suelto, siendo además el principal desencadenante de la realización de los deseos amorosos de los galanes. En este sentido no estoy de acuerdo con Othón Arróniz, quien afirma: “Toda esta sencilla e inocua trama se viene abajo por la desgraciada intervención de un personaje secundario, el bobo Pandolfo. Pocas veces en la historia del teatro español se halla un bufón tan agresivo y falto de gracia como éste, que irrumpe de igual a igual en el cortejo de las damas y entre los caballeros con un desenfado injustificable. Ante él, todo lo demás de la comedia pasa a segundo plano, desdibujado e incierto” (*op. cit.* pág. 59). Si tenemos en cuenta que la tradición teatral de la comedia humanística (en la que se basa temáticamente esta obra) se presenta como moralidad y, como señala Rojas: “da avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en *servientes* y *alcahuetas*”, queda bien claro que este principio didáctico-moral está presente en la obra, al ponerse de manifiesto que unas doncellas tan bien guardadas por sus respectivos padres (quienes ante el temor de que haya galanes que las requieran de amores las encierran en un convento) son secuestradas y deshonradas por la indiscreción de un criado “bobo” (el cual no puede, por unos pasteles, guardar secreto el lugar donde están confinadas). Es decir, seguimos dentro de la tradición de la comedia humanística sobre la temática amorosa y en reprehensión de ciertos criados: si bien allí se centraba en los rufianes, prostitutas y alcahuetas, aquí el personaje del rufián desaparece en beneficio de otro más experimentado teatralmente, más del gusto popular, pero no por ello menos desastroso para el bien familiar. Quizá el elemento más sobresaliente de este personaje sea su configuración, que podemos definir como la del clásico *simple*, personaje intermedio entre el pastor bobo y el gracioso de la comedia barroca²⁹.

En cuanto a técnica dramática, la obra está construida en tres jornadas, como hemos indicado anteriormente, pero incorpora ya en el interior de los actos la división en escenas, marcadas perfectamente con acotaciones de entrada de personajes y algunas veces de su actuación, como: “Aquí entra Floriana y Clarisa y dize”; “Aquí entra Pandulfo el bovo a dar la despedida bailando y dize”. Escenas en el sentido que da Escalígero³⁰: *escena est actus pars, in qua duæ plureve personæ colloquuntur; eius initium est aliquando ab omnium ingressu, aliquando ab unius tantum, qui deinde alium quempiam invenit e scena superiore...* Bajo este aspecto pienso que la obra hay que situarla, al menos, hacia mitad de siglo, cuando se pueden leer en España los textos italianos con este tipo de división interna (que ya había sido sugerido y aplicado hacia 1540 por Giraldi Cinthio).

El número de los apartes al público es muy superior al de las comedias hasta aquí analizadas, así como el uso de parlamentos dobles, que llegan incluso a ser dos soliloquios. Además, si hemos comprobado una concepción temporal más laxa en Huete, aquí casi se llega a los extremos relajados de la comedia barroca posterior. Cada jornada dura aproximadamente un día, con juegos entre el día y la noche, caso de la escena I de la jornada II, cuando los padres de las damas esperan que oscurezca para que la salida de éstas a la ermita no sea vista por nadie; pero además entre jornada y jornada hay también transcurso del tiempo, con lo que la verosimilitud aumenta; así entre la jornada II (ida de las jóvenes a la ermita) y la jornada III pasa un mes, como señala Estor, criado de Clarindo:

²⁹ Vid William S. Hendrix, *Some Native Comic Types in the Early Spanish Drama*, Columbus, The Ohio State University, 1925, p. 50 y ss.

³⁰ Cita extraída de H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983, t. II, p. 469.

Soy contento, sin desmán,
por complazerte, señor.
Avrá un mes,
señora, que vos sabrés

que las tienen ençelado
en un monasterio, que es
de fuerte muro cerrado;...

Por último, hay que referir la gran función de la palabra, que en este texto sirve para marcar el espacio y tiempo donde se desarrolla la acción, característica fundamental del escenario polivalente de la comedia barroca, así como la profusión y acumulación de personajes en la última jornada. Sin embargo, este *Auto de Clarindo* peca al no saber aprovecharse de las situaciones de la intriga: así un planteamiento de honor (como en la *Himenea* de Naharro) no se desarrolla, ya que una vez las muchachas instaladas en la ermita sus padres se desentienden de ellas y no vuelven a aparecer; la conquista y raptó de las damas se realiza mediante la hechicería; no sabe su autor resolver las posibilidades del disfraz de los dos galanes en romeros de la jornada III, siendo un elemento teatral de primera importancia, posiblemente originado por una de las fuentes italianas de esta comedia (motivo que se puede asimismo adivinar por los nombres de los propios personajes). La obra termina cuando el pastor Pandulfo nos informa en el epílogo de la doble boda, sin enterarnos de cómo se llega a tal punto, puesto que las damas han sido hechizadas y han seguido a los galanes ciegamente abandonando ermita y casa.

La Comedia Grassandora de Juan Uceda de Sepúlveda se menciona en la lista de Manuel Caffete³¹ como impresa antes de 1540, opinión que confirma Crawford datándola en 1539 o un poco antes. Esta comedia está compuesta con coplas de cinco versos de pie quebrado al estilo de Naharro, pero con división en cuatro jornadas, lo que la distancia de la horaciana. Nos encontramos con otra nueva experiencia de distribuir en partes la fábula, que enlazaría con la mostrada anteriormente en el *Auto de Clarindo*³². Al igual que Antonio Dfiez, Juan Uceda de Sepúlveda es consciente de la división de cada jornada en escenas, indicadas mediante acotaciones de entrada y salida de personajes.

Por su temática, la obra es un intento de transplantar la comedia humanística a este tipo de teatro representable. Utiliza un introito muy fiel al modelo de Torres Naharro. El argumento es casi celestinesco, con criados como Calurnio y Ródano medio rufianes que mueren trágicamente por la misma razón que Pármeno y Sempronio en *La Celestina*: la avaricia. El envío de cartas entre los enamorados también es un recurso procedente de la comedia humanística³³, como los soliloquios de los enamorados: esas quejas por la ausencia, el fuego que les abrasa, la pérdida de los cinco sentidos, el deseo imperioso de morir para evitar el sufrimiento, etc. Es decir, si con la *Comedia Ypólita* existe un intento de transplantar la comedia humanística en vulgar al teatro representable, utilizando para ello el modelo de la *Comedia Thebayda* y *Serafina*, aquí nos encontramos con la misma tentativa pero mucho más lograda. La versificación es de las mejores

³¹ *Farsas y églogas de Lucas Fernández*, p. lxiii.

³² La división en cuatro partes o actos puede también deberse a retóricos como Evancio o Donato. Así Evancio, en *Aeli Donati quod fertur commentum Terentii* 4,5 indica: "Comœdia per quattuor partes dividitur, prologum protasin epitasin catastrophem. Est prologus velut præfatio... protasis primus actus initiumque est dramatis"; y Donato en su *Excerpta de comœdia*, 7, 1, repite prácticamente lo mismo. Algo similar dirá Escalígero en su *Poética*.

³³ Vid. J. N. H. Lawrance, *Nuevos lectores y nuevos géneros: Apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento Español*, en *Academia Literaria Renacentista V. Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 81-101, pero sobre todo p. 90, nota 19.

dentro de este grupo de obras; la división en cuatro jornadas está perfectamente conseguida; sus soliloquios y diálogos son ágiles y ponen en antecedentes al espectador sobre las causas de la situación actual sin necesidad de recurrir al argumento inicial; toda la moralidad de la comedia humanística queda perfectamente reflejada, sin merma de la acción, es decir sin digresiones al margen de la intriga, etc.

Para llegar a este resultado, Juan Uceda de Sepúlveda ha utilizado dos ingredientes básicos: la temática de la comedia humanística y la estructura representable naharresca. Pero este cóctel, muy experimentado por los autores anteriores, lo adorna con: monólogos o diálogos narrativos que muestran el proceso desde el inicio de la acción y que ponen a los espectadores en antecedentes de lo ocurrido anteriormente; una declarada voluntad intertextual y contextual con citas a *La Celestina* y al ambiente de la ciudad de Salamanca; la crítica de ciertos comportamientos sociales, especialmente la relajación de las costumbres entre la nobleza y clero; la utilización de cartas entre los amantes como fórmula para declarar la pasión amorosa, mucho más convencional que el fortuito encuentro entre ellos o la entrada del galán por el jardín; etc. Pero su autor, además, incorpora técnicas y elementos de otras tradiciones teatrales; así nos encontramos con la utilización del mundo pastoril, y por tanto del paso cómico entre pastores pero dentro de un marco verosímil en la acción: al desesperarse Glassandor, éste huye a las montañas para dejarse morir entre las fieras salvajes, y es allí donde unos pastores nos entretendrán con sus tradicionales recursos (el hambre, los juegos, las pataletas, cizañas, blasfemias y conjuros, el latín macarrónico, etc.). El rezo en latín y el conjuro al ver a Glassandor son verdaderamente cómicos, recordándonos la retahíla rabelesiana:

CURCIDO:	Conjúrote con la rosa, con la ruda de San Juan, con el virgo de mi esposa, con Toribio el sacristán, con el crego, con el hunto del borrego,	con el tarro y calderón, con las malvas y el espliego, con mi burra y garañón, con Plutón, con su barquero Charón...
----------	---	--

También se hace intervenir en la última jornada a Cupido, personaje mitológico que será el encargado de reunir a los amantes. Es decir, se da el cambio de los hechizos en las obras celestinescas (caso de la vieja hechicera del *Auto de Clarindo*) por lo sobrenatural de la tradición clásica. El abanico de los personajes ha aumentado y la intervención de lo mitológico, constante en las églogas pastoriles, abrirá nuevos caminos para la comedia barroca posterior.

La comedia presenta, además, una serie de innovaciones en cuanto a construcción espacio-temporal. Existe una indefinición temporal que nos hace pensar que transcurre bastante tiempo; igual pueden pasar dos días que varios meses. Tan sólo se especifica al final de la comedia que la acción sucede en la oscuridad de la noche y que al día siguiente se celebrará la boda entre los enamorados mediante la intervención del ermitaño. Lo mismo ocurre en relación al lugar donde se desarrolla la acción. *La Comedia Grassandora* utiliza el mismo espacio celestinesco de sus modelos humanísticos, con lugares cerrados (casa de Grassandor y de Florisenda), la utilización de la altura en casa de Florisenda y espacios abiertos y bucólicos (el bosque donde se refugia Glassandor en la Tercera jornada), donde al menos existe una escenografía oral:

GLASSANDOR:	... y mi fuerza ya desmaya, dormir quiero un rato echado siquiera so esta aya...
-------------	--

CUPIDO: ... desto hagora Grassandor
y descansa so estas hayas...

FLORINDA: ... quien me traxo por tal vía,
entre robles y estos pinos...

Si bien no nos atrevemos a decir que esta comedia introduce el espacio polivalente de la comedia barroca descrito mediante la palabra, al menos se dan los elementos que serán básicos en la configuración espacio-temporal de la comedia barroca posterior.

La *Comedia Rosabella* de Martín de Santander, impresa en 1550, es una obra que hasta hace poco tiempo se consideraba perdida. Su descubrimiento reciente en la Biblioteca Estense de Módena, dentro de los trabajos de *Tipobibliografía Española* dirigidos por el Dr. D. José Simón Díaz, ha posibilitado su estudio y la incorporación dentro de este grupo de comedias que denomino urbanas o ciudadanas³⁴.

La comedia 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 del personaje encargado de recitar el introito en particular, siendo descrita sarcásticamente) realizado por el pastor y la petición final de silencio. La única variación a la tradición del “introito” naharresco es la ausencia del argumento.

La obra está construida en cinco jornadas, escrita en verso y estrofas de pie quebrado. 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* y *Vidriana* de Huete.

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.

En relación 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 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 es 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 acontece en la nocturnidad (tiempo ideal para los galanteos amorosos y raptos de doncellas).

³⁴ Una completa descripción del ejemplar, así como el estudio específico de esta comedia se puede ver en José Luis Canet, *La comedia Rosabella (1550)*, en *Homenaje a D. Enrique García Díez*, nº extraordinario de *Cuadernos de Filología*, Universidad de Valencia, (en prensa).

Quizá el elemento más original de esta comedia sea la posibilidad de estar pensada para 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 seis actores y dos comparsas, número muy inferior al de 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, encarnando los personajes del negro, vizcaíno, pastor y galán, puesto que las intervenciones de la dama y su padre son mínimas, pudiendo realizarlas cualquier aficionado.

La *Comedia Florisea* de Francisco de Avendaño fue publicada en 1551, y dirigida a don Juan Pacheco, marqués de Villena. Según afirma Adolfo Bonilla³⁵, nada sabemos de su autor, a no ser lo que él mismo dice en la portada de la comedia, que era servidor del marqués de Villena. A partir de este dato y otros elementos, Ricardo Benavides Lillo hace la propuesta de datación de la comedia entre 1535-1540³⁶. Por mi parte pienso que la obra es de 1551 o poco antes, por las razones aducidas en el *Auto de Clarindo* sobre la división tripartita.

La obra se inicia con un "introito" similar a los de Torres Naharro, e incluso se pueden ver reminiscencias de los "introitos" de las comedias *Calamita* y sobre todo de la *Trofea* (y algunas posteriores: *Tidea*, *Farsa a manera de tragedia*, etc.). La versificación es en coplas de cinco versos de pie quebrado a la manera del autor extremeño. Sin embargo, en el argumento del "introito" su autor es consciente de la innovación que incluye en la configuración de su comedia al dividirla en tres jornadas:

dividida en tres jornadas,
que aquel que della es autor

buscó este nuevo primor,
bien lo veredes aosadas;...

Pero la paternidad de la división tripartita que se atribuyeron Virués, Cervantes y Rey de Artieda, lo mismo que Francisco de Avendaño, ya la hemos comprobado en el *Auto de Clarindo*, con lo que es difícilísimo establecer quién fue el primero que utilizó esta fórmula, teniendo en cuenta, además, la cantidad de comedias de esta primera mitad del siglo XVI que se han perdido. De todas formas, corrobora nuestro punto de vista de que la evolución de la comedia urbana en la primera mitad del Quinientos es toda ella una serie de experimentos sobre una base común: la temática amorosa procedente de la comedia humanística y renacentista; la técnica dramática a lo Torres Naharro; y la incorporación de ciertos elementos del teatro pastoril cortesano y del popular religioso (escenas episódicas con negras, vizcaínos, pastores, frailes, etc.).

La comedia en sí no es una obra realmente importante dentro del grupo que estamos analizando, puesto que sin duda es la más floja en cuanto a intriga y acción; sin embargo presenta una serie de particularidades que confluyen con la *Comedia Grassandora*.

El galán enamorado, Floriseo, que da nombre a la comedia, deja de ser el protagonista absoluto para dar paso a otro tipo de personaje igual o más problemático: Muerto, quien ha sido abandonado por la Fortuna. El autor ha reunido a dos figuras en estado de desesperación, cada uno de ellos por causas distintas: el uno porque la Fortuna le ha sido desfavorable, el otro porque Cupido no le ha ayudado en su relación amorosa. Por tanto, el carácter de Muerto representa una primera alegoría

³⁵ Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega, en *Revue Hispanique*, 27, 1912, p. 392.

³⁶ Francisco de Avendaño y el teatro renacentista español, en *Boletín de Filología*, Chile, 1960, p. 53.

dentro de esta tradición teatral, reforzada con la aparición posterior de Fortuna, que sustituye al Cupido de la *Comedia Grassandora*, y amplía así la gama de personajes mitológicos, tan caros a la tradición literaria anterior y posterior.

El autor, por otra parte, ha intentado suprimir los criados característicos de las comedias humanísticas (rufianes, engañadores, etc.) y sólo ha conservado el criado sermoneador, quien intenta mediante la dialéctica evitar el suicidio de su amo Muerto.

La obra, como cualquier comedia, termina felizmente al encontrarse Floriseo con su amada, que también sale al monte en su busca (como ocurre desde *Plácida y Vitoriano* hasta la *Comedia Grassandora*), y al dar vuelta a su rueda, Fortuna procura de nuevo la riqueza a Muerto y da, además, una fuerte suma de dinero a los enamorados para su boda. Quizá, el elemento mejor logrado sea la intervención del pastor cómico en el momento de máximo clímax dramático, cuando los dos protagonistas, después de varios razonamientos, deciden darse muerte entre sí.

En relación al espacio, Francisco de Avendaño lo reduce drásticamente frente a la tradición de la comedia urbana: es un espacio unitario, el monte, donde se desarrollan las tres jornadas; y lo mismo sucede con el tiempo, un día. Parece, si cabe, que el autor ha intentado seguir la preceptiva aristotélica de la tragedia en todo su rigor: división tripartita como división mínima, más un prólogo o "introito", lugar unitario y tiempo máximo de 12 horas. También se distancia de la tradición naharresca al incorporar elementos de distintas corrientes: personajes mitológicos (procedentes del mundo cortés), galanes de la comedia humanística y erudita, criado sermoneador de la comedia romana, pastor cómico y canto final de un villancico de las églogas pastoriles; el paisaje no ciudadano de la práctica teatral cortesana, pero versificación a lo Torres Naharro.

La *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda, fue impresa en Sevilla en 1554, si bien J. W. Crawford (*op. cit.*, p. 105) sugiere la posibilidad de que se haya compuesto poco después de 1532. La comedia va dedicada a D. Juan de Villalba, y Crawford opina que pudo ser representada en Plasencia, importante centro dramático del siglo XVI. Su autor se declara en el "Prohemio" soldado y clérigo, y expresa su deseo de componer la comedia con la intencionalidad de mostrar a los jóvenes las consecuencias de la vida disoluta.

Esta comedia es la que más se aparta de los planteamientos dramáticos del autor extremeño. En primer lugar Luis de Miranda no utiliza coplas de pie quebrado sino redondillas dobles; en segundo lugar divide su obra en siete actos; en tercer lugar extrae su tema de la parábola de Sant Lucas: El hijo Pródigo; por último no utiliza el "introito", sino la división clásica de la comedia humanística en "prohemio", "argumento" y una serie de actos o cenas con un epílogo moral al final.

Lo que ha buscado el clérigo ha sido introducir la problemática moral de la comedia humanística en el marco de una parábola religiosa, con lo que la obra adquiere una doble moralidad. La comedia se abre en el cuadro metafórico de la parábola de Cadam e incorpora inmediatamente los desastrados efectos que causan los malos compañeros (rufianes, soldados fanfarrones, ladrones, prostitutas) y el amor. Finalmente, retomando de nuevo el relato bíblico, nos mostrará al hijo Pródigo en la más precaria necesidad. Es decir, se amplía enormemente el marco en que se desarrolla la acción, puesto que la obra ya no sigue las normas estrictas de la comedia humanística o urbana en su unidad espacial y temporal, sino que nos cuenta la vida de un personaje desde que sale de su casa hasta que vuelve y las vicisitudes por las que pasa.

Esta ampliación del umbral espacial y temporal permite al autor de la *Comedia Pródiga* incluir en su interior una serie de minicomedias (por su temática algunas parecen minitragedias). En el acto primero surge una comedia al estilo costumbrista: es el mundo de la "soldadesca", con sus

embustes y trampas, rufianes, prostitutas, bravucones y alcahuetas. Es el mundo marginal descrito en la *Thebayda*, *Tinelaria* o la *Soldadesca*, que tanto chocó a los críticos decimonónicos. Al igual que en la *Comedia Thebayda*, se pasa revista a la principal ciudad lupanaria de la España del XVI: Sevilla. Muy pronto el joven muchacho se encuentra en manos de varias prostitutas con las que dilapida parte de su hacienda, y finalmente es robado y atacado por sus propios compañeros en colaboración con la alcahueta y las muchachas, recibiendo una paliza y siendo encarcelado.

A partir del acto Tercero se inicia el clásico planteamiento de las comedias humanísticas: el hijo Pródigo se enamora de una doncella y acude en busca de una alcahueta para conseguirla, pudiendo finalmente entrar disfrazado en casa de la dama. Una vez la ha conseguido, los criados que están esperándole bajo la ventana de la casa, le apalean y le roban, dejándole casi muerto (escena celestinesca pero sin la muerte del galán). Finalmente, en el acto séptimo reconoce los errores por los que ha pasado y vuelve a su casa sin dinero, siendo recibido por su padre. Termina la obra con la moralidad de la parábola:

“..Y que como aquel varón
que por yrse fue en desgracia,
todos perdimos la gracia
por salir de la razón...
.....

Perdimos por nuestros males
bienes queran ynfinitos...
de donde quedamos tales
que en guardar puercos paramos
porque en ellos nos tornamos
que son pecados mortales”.

Esta comedia, posiblemente no se representó nunca en un escenario convencional de la época –terenciano–, puesto que el espacio y el tiempo son celestinescos (esto es, existen tantos lugares como necesita la acción y pasa tanto tiempo como lo requiere la historia narrada, siendo además esta comedia la más extensa de todas las aquí analizadas). Pero aporta la simbiosis de temas humanísticos y bíblicos así como consagra, por apropiación de la estructura de las moralidades religiosas (primitivas tragedias religiosas), la ruptura de las unidades en las que estaba encerrada la comedia. Es el texto que más explícitamente presenta la moralidad. Como indica su autor, la escribió *corrigendo mores*. La incorporación del relato bíblico dentro del universo de la comedia había sido realizada por autores como Diego Sánchez de Badajoz, Hernán López de Yanguas, Micael de Carvajal, Díaz Tanco de Fregenal, etc³⁷. Ahora bien, Luis de Miranda es el único autor

³⁷ Aunque creo que Luis de Miranda sigue como modelo el teatro religioso europeo: la *Asotus*, de Macropedius, la *Acolastus* o alguna de sus traducciones posteriores; Raymond Lebègue estudia dichos textos y comenta: “La première «comédie sacrée» fut écrite vers 1507 par le hollandais Macropedius, sous le titre d'*Asotus*, parabola comice descripta; elle développe le sujet si connu de l'Enfant Prodigue; on y voit un parasite glouton, des esclaves voleurs et punis. Cette pièce fut publiée seulement en 1537, huit ans après une autre qui traitait le même sujet et dont le succès fut européen: l'*Acolastus*. De toutes les comédies sacrées l'*Acolastus* fut la première imprimée: son auteur, le professeur hollandais Gnapheus, l'a publiée le 23 juillet 1529. Outre les personnages nommés par Saint Luc et l'inévitable courtisane, il faut signaler un esclave, un parasite, un bouffon. La pièce comprend un prologue, cinq actes et un épilogue. Le 2^{ème} acte se passe chez le Leno, et le dialogue ne manque pas de verdeur.... “La tragédie religieuse en France...”, *op. cit.*, pp. 160-161.

Se hicieron muchísimas ediciones en la primera mitad del siglo XVI de la *Acolastus*. Se tradujo en Alemania por Ackermann en 1536, cambiando los nombres latinos por alemanes; en Francia ocurre lo mismo, se traduce bajo el título de: *L'Histoire de l'enfant prodigue reduitte et estendue en forme de comédie, et nouvellement traduite de latin en françois par Antoine Tiron...* y se cambian los nombres latinos por franceses. Algo similar podemos entrever en la obra de Miranda, quien incluye, además, gran parte de la tradición dramática española.

que combina el relato bíblico con la estructura de la comedia humanística, una alternativa más dentro de las diversas fórmulas teatrales existentes en el momento, perfectamente válida para la enseñanza moral, pero en detrimento de su representabilidad profesional.

A modo de conclusión

Podemos sugerir que a partir de los planteamientos estructurales reseñados por Torres Naharro en su "Prohemio" a la *Propalladia*, la evolución de la comedia urbana en la primera mitad del siglo XVI viene dada por una serie de propuestas dramáticas que modifican el modelo según varios principios:

a) En primer lugar la ampliación de los personajes-tipo con inclusión de pastores, vizcaínos y negros/as, probados por su comicidad tanto en la tradición religiosa como en la pastoril. También la inclusión de personajes mitológicos –procedentes de la herencia cortesana y de la comedia romana (Plauto)– y alegóricos. Algunos de los personajes más bajos se incorporan a la acción mediante "pasos" o "entremeses" independientes, a modo de relax humorístico dentro de la comedia o como contrapunto a situaciones trágicas³⁸. Pero progresivamente, y sobre todo en la *Comedia Grassandora*, estos personajes se vinculan a la intriga, llegando a ser los criados del galán o de la dama, verdaderos precursores del "gracioso" de la comedia barroca posterior.

Se está dando en nuestro país un planteamiento similar al de la comedia italiana de la primera mitad del Quinientos. Por ejemplo G. Parabosco, epígono de la comedia erudita: "...si compiace in tutti i suoi lavori drammatici di moltiplicare e avviluppare le azioni, accumulando avventure sopra avventure e ravvivando spesso, ma anche talora intorbidando, la favola con l'eccessiva sovrabbondanza delle scene episodiche"³⁹. En Venecia a partir de A. Calmo, se da también la proliferación de escenas episódicas y la fijación de los tipos teatrales fácilmente identificables y risibles⁴⁰.

b) Formalmente se impone la utilización del verso, con coplas de cinco versos de pie quebrado como modelo canónico, pero que acepta progresivamente la incorporación de romances o villancicos cantados, procedentes de la tradición pastoril. Algunas de las comedias, las que más se apartan del esquema que hemos definido como urbano, proponen las quintillas y redondillas dobles como alternativa a la estrofa de pie quebrado, caso de la *Farsa a manera de tragedia* y la *Comedia Pródiga*.

c) La tendencia a la división de la comedia en cinco jornadas, que siendo dominante no llega a consolidarse de forma exclusiva. Existen tres planteamientos: los emuladores de Torres Naharro, y por tanto de Horacio, que segmentan la obra en cinco actos o jornadas; los posibles conocedores de la preceptiva aristotélica o de influencia italiana que dudan entre tres o cuatro actos, incluyendo como subdivisión interna la escena, marcada con acotaciones de entrada y salida de personajes. Por último, aquellos que siguen los cánones de la comedia humanística, más en consonancia con el teatro leído o semirepresentado en un mundo escolar o universitario, con divisiones en siete actos o cenas, e incluso un número mayor.

³⁸ He analizado las distintas maneras de incluirse estas acciones episódicas en el interior de la fábula y su función en mi "Introducción" a los *Pasos* de Lope de Rueda, Madrid, Castalia, en prensa.

³⁹ I. Sanesi, *La Commedia*, vol. I, Milán, F. Vallardi, 1911, p. 256. Vid también G. Davico Bonino, "introduzione" a *Il Teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, t. I, Turin, Einaudi, [Gli Struzzi, 113], 1977, p. LXXIV.

⁴⁰ V. Pandolfi, *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Roma, Lerici ed., 1969, p. 94.

teatro leído o semirepresentado en un mundo escolar o universitario, con divisiones en siete actos o cenas, e incluso un número mayor.

d) Predominio de la utilización del espacio escénico urbano o ciudadano, proveniente de la comedia terenciana o romana. Ahora bien, en el *Auto de Clarindo* y en la *Comedia Grassandora* percibimos un intento de ruptura de este espacio unitario por el polivalente, con decoración oral y tantos lugares ficticios como requiera la acción, tal y como se consolidará en la comedia barroca. La unidad de tiempo es la más respetada, si bien poco a poco se va resquebrajando en beneficio de una concepción más laxa y cercana a la que predicará Lope en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

e) La mayoría de los autores sigue los planteamientos temáticos de la comedia humanística: el desarrollo de la pasión amorosa entre jóvenes y nobles ciudadanos. Ahora bien, podemos distinguir dos modelos: aquellos que siguen fielmente un texto concreto (bien sea *La Celestina*, *Thebayda* o la *Himenea*) –caso de la *Ypólita*, *Tesorina* y el *Auto de Clarindo*– y aquellos que incorporan elementos de la tradición novelística italiana o de la comedia humanística (latina o en vulgar), como la *Farsa a manera de tragedia*, *Comedia Grassandora*, *Comedia Florisea* o la *Comedia Pródiga*. Estos dos modelos generarán múltiples combinaciones, asimilando por otra parte algunos aspectos propios de la tradición pastoril (trágico y cómico en la *Farsa a manera de tragedia*; bucólico en la *Comedia Florisea*). Está sumamente claro que este tipo de conflicto amoroso sólo se da en las ciudades (de ahí que nosotros definamos esta comedia como urbana); por ello se contraponen dos espacios concretos: el del vicio y la pasión sensual en la ciudad y el del bucolismo puro en la montaña, como se da a entender en la *Comedia Florisea* o en la *Comedia Grassandora*, en las cuales los amantes para encontrar la verdadera felicidad tienen que partir al monte, lugar de la verdadera relación amorosa.

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

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

g) Reincidiendo con lo dicho anteriormente, encontramos una evolución de los textos hacia la profesionalización actorial. Aunque hayan algunas obras que proceden del mundo universitario, como ha reseñado J. García Soriano⁴¹, y posiblemente fueran representadas en dicho ambiente, otras, por el contrario, están pensadas específicamente para fiestas ciudadanas (bodas, nacimientos, etc.).

La configuración de este nuevo público receptor se estaba gestando a través de representaciones frecuentes en las fiestas religiosas, bien en el templo, bien en la calle con las procesiones del Corpus. Dentro de dichas representaciones religiosas se incluyen normalmente episodios ridículos

⁴¹ *El teatro de Colegio en España*, en *BRAE*, nº 14, 1927, p. 244.

para aligerar la doctrina moral. No cabe duda de que dichas escenas farsescas fueron del agrado de los espectadores y se transplantaron a cualquier fiesta semiprivada o pública.

La profesionalización de los actores se da por la demanda ciudadana de espectáculos, la mayoría de ellos financiados por la Iglesia y los municipios; el teatro se convierte en parte imprescindible de la fiesta privada o semiprivada. Dentro de este grupo de actores-autores profesionales de mitad del Quinientos hay que incluir, al menos, 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. Es decir, la acción principal es mínima (unos amores entre Jasminio y Rosabella casi sin intriga ni obstáculos), adaptándose la estructura formal naharresca a las posibilidades escénicas. Se reduce el número total de personajes; se acorta el texto; se empobrece la intriga; se nota una mejor adecuación de las partes trágicas o desgraciadas con las felices o graciosas en el interior de la obra y un aumento de personajes cómicos bien tipificados (las actuaciones de los pastores y criados llevan, de hecho, el peso global de la obra); etc. La clásica división en jornadas se enriquece mediante los imperativos escénicos de la representación; así los monólogos o soliloquios tristes serán los encargados de abrir cada una de las escenas, llenándose el tablado poco a poco con los demás personajes y terminando con un pequeño clímax humorístico.

Así pues, no existe una estructura definida que abarque a todas las comedias aquí analizadas, si bien participan de un elemento común: la temática amorosa urbana (enlazando con la comedia romana y humanística), que adquiere diversos planteamientos según la funcionalidad que le quiera dar su autor: moralización ante todo (*Comedia Pródiga*); o mostrar los vicios de ciertos jóvenes y criados, mediante una forma agradable –*prodesse et delectare*– (*Comedia Grassandora*, *Tesorina*, *Vidriana*, *Ypólita*, *Auto de Clarindo*, *Comedia Rosabella*, *Comedia Radiana*, etc.).

La evolución de esta comedia urbana genera una estructura fluida, cambiante, capaz de absorber recursos y temas de otras tradiciones, y de ensayar fórmulas de indudable porvenir en la comedia barroca. De hecho, la comedia de la primera mitad del XVI, en la medida en que asume elementos de la práctica popular-religiosa, de la pastoril-cortesana, y sobre todo de la erudita, tanto en su dimensión humanística como en la de enlace con la comedia urbana latina e italiana, es ya una primera síntesis de prácticas escénicas diferentes, y preludia, por tanto, la gran síntesis de la comedia barroca.

*

CANET VALLÉS, José Luis. *La evolución de la "comedia urbana" hasta el "Index prohibitorum" de 1559*. En *Criticón* (Toulouse), 51, 1991, pp. 21-42.

Resumen. Estudio sobre la evolución de la comedia española desde Torres Naharro hasta el año 1559, en que se publicó el *Index Prohibitorum*, que marcó un cambio en la trayectoria del teatro nacional, desapareciendo al menos de la circulación una multitud de obras teatrales que fueron determinantes en la evolución del drama profano en la Península. Se pasa revista ante todo a la comedia urbana, a la que Crawford denominaba Comedia Romántica o de Costumbres: obras como las anónimas *Ypólita*, *Farsa a manera de tragedia*, *Auto de Clarindo*, y autores como Jaime Huete, Agustín Ortiz, Juan Uceda de Sepúlveda, Martín de Santander, Francisco de Avendaño, Luis de Miranda. La estructura evoluciona hacia fórmulas de indudable porvenir en el teatro barroco posterior, pero ante todo hacia la profesionalización teatral.

Résumé. Etude sur l'évolution de la "comedia" espagnole depuis Torres Naharro jusqu'à l'année 1559 (date de publication de l'*Index Prohibitorum*, qui fit disparaître, au moins au niveau de l'édition, une grande quantité d'œuvres théâtrales déterminantes pour l'évolution du drame profane dans la péninsule ibérique). Une attention prioritaire est accordée à la "comedia" urbaine (celle que Crawford appelait "comedia" romantique, ou "comedia" de mœurs), avec l'analyse d'œuvres comme les pièces anonymes *Ypólita*, *Farsa a manera de tragedia*, *Auto de Clarindo*, et l'évocation d'auteurs comme Jaime Huete, Agustín Ortiz, Juan Uceda de Sepúlveda, Martín de Santander, Francisco de Avendaño, Luis de Miranda. La structure du genre évolue vers des formules annonçant sans aucun doute le théâtre baroque postérieur, mais surtout vers la professionnalisation théâtrale.

Summary. A study on the evolution of the Spanish comedy from Torres Naharro until 1559, when the *Index Prohibitorum* was published. The *Index* was the turning point in the development of the national theatre. Many plays were no longer performed, which influenced the evolution of profane drama in Spain. A review is made mainly of the urban comedy, which Crawford called Romantic Comedy or Comedy of Manners: Anonymous plays such as *Ypolita*, *Farsa a manera de tragedia*, *Auto de Clarindo*, and playwrights like Jaime Huete, Agustín Ortiz, Juan Uceda de Sepúlveda, Martín de Santander, Francisco de Avendaño, Luis de Miranda. The structure of the plays developed towards successful formula in the later Baroque period, but specially towards professionalization in the theatre.

Palabras clave. Teatro. Primitiva comedia española. Siglo XVI.