

“Tanteos” en el primer teatro renacentista: la *Comedia Hipólita**

Laura Puerto Moro
(Universidad Complutense de Madrid)

En un trabajo reciente en el que hemos acotado los rasgos y elementos más idiosincráticos del primer teatro urbano de corte “celestinesco” –aprehendido por otros autores como “teatro naharresco”, “romantic comedy” o “comedia urbana”–, así como la nómina de piezas encuadrable bajo esta taxonomización, nos topamos con una obra, la anónima *Hipólita*, de tan clara remisión a la comedia humanística como divergente resulta con respecto al resto de textos allí estudiados.¹

Esta circunstancia, unida a una temprana cronología que, en ningún momento, puede identificarse con su año de impresión –1521–, nos ha obligado a profundizar en un camino vislumbrado ya en otro lugar (Puerto Moro, 2013): el que conduce a la revisión detenida de la ubicación historiográfica que sitúa la *Hipólita* como temprano descendiente naharresco, para aprehenderla, por el contrario, como producto teatral anterior o, como mucho, paralelo a la producción de Torres Naharro, con todo lo que ello supone para una contextualización más sopesada de la producción del extremeño.²

Elemento esencial en la desviación crítica ha sido, con toda seguridad, la mencionada fecha de publicación de 1521, posterior a la primera andadura editorial de la *Propalladia* (1517), lo que, unido al empleo del verso, a la quíntuple división del texto y a la presentación del “caso de amor” de engarce urbano y humanístico –frente al cerrado universo pastoril de Encina y aldeaños³– propició su inmediata filiación naharresca; filiación insostenible a poco que ahondemos en las características de la obra y en el contexto de “experimentos dramáticos” de las tempranas décadas del siglo XVI en que esta ve la luz. Vayamos por partes.

La *Hipólita* es publicada en Valencia, en un libro con colofón de Jorge Costilla y año explícito de 1521, cronología que, significativamente, viene a coincidir con el reinicio de la imprenta valenciana tras la guerra de germanías; en el mismo volumen se

* Este trabajo se enmarca en un contrato de investigación postdoctoral “Juan de la Cierva” subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad del gobierno de España y desarrollado en el Dpto. de Filología Española II de la Universidad Complutense de Madrid, dentro del Grupo de investigación GLESOC (UCM 930455). También está en deuda con el Proyecto Consolider “Patrimonio teatral clásico español”.

¹ Nos remitimos al estudio realizado en Puerto Moro (2015, en prensa). El corpus de obras de filiación celestinesca y filtro naharresco allí analizado coincide, en esencia, por el aprehendido por Crawford (87-110) como “romantic comedy”, “comedia urbana” para Canet (1991).

² Sobre la tradicional filiación naharresca de la *Hipólita*, me limito a reproducir las palabras de Canet (1991, 26) al recordar que “[...] la crítica era unánime frente a este texto: una de las primeras imitaciones celestinescas con estructura dramática y versificación a lo Torres Naharro”; tesis frente a la que él plantea la dependencia de la *Hipólita* de la *Comedia Thebayda* antes que de *Celestina*, sin cuestionar en ningún momento, sin embargo, la influencia de Torres Naharro, según recoge posteriormente en Canet (1993, 47): “*El autor de la comedia Ypólita ha escogido como modelo a Torres Naharro*, tanto por el tipo de estrofa (de cinco versos de pie quebrado) como por la estructura: división en cinco çenas (aunque no acepte el título de “jornadas” del autor extremeño). Tampoco su autor quiso seguir la utilización del “introito” naharresco, prefiriendo el “argumento” en prosa, procedente de las comedias a las que imita” (nuestras las cursivas).

³ Aunque no es este el momento de detenernos sobre el asunto, cabe mencionar que, pese a la renovación que supone la etapa italiana de Juan del Encina en su teatro pastoril, éste nunca salta hacia la acción e intriga urbana sobre las que habrá de despegar el teatro renacentista; circunstancia ya expresada por Menéndez y Pelayo (1900, CXLVI) al referirse al “círculo trazado por Juan del Encina y sus seguidores” en contraposición a la apertura hacia los nuevos caminos teatrales de la comedia naharresca. Ahondamos en el tema en Puerto Moro (2013).

incluyen dos comedias humanísticas del ámbito aragonés, la *Thebayda* y la *Serafina*, si bien es comúnmente aceptado que solo la *Serafina* procedería de las prensas de Costilla, habiendo sido impresos los otros dos textos por Juan de Viñao a finales de 1520 o principios de 1521.⁴

Con la *Thebayda* y la *Serafina* comparte nuestra pieza no solo espacio editorial, sino un planteamiento y temática claramente inscritos en la línea ovidiana de la comedia humanística, a los que se unen explícitos calcos y deudas textuales, particularmente en la consabida exposición sobre la fuerza todopoderosa del amor o en el no menos reconocible debate sobre la naturaleza de las mujeres;⁵ datos que nos confirman, en fin, los estrechos lazos que unen la *Hipólita* con esas dos comedias, de donde no es muy aventurado suponer, igualmente, una cierta cercanía temporal en su composición.

Esa presumible cercanía resulta particularmente relevante, por lo que al objeto de este trabajo concierne, teniendo en cuenta que la datación de la *Thebayda* ha sido unánimemente considerada por la crítica como anterior a 1521, habiéndose llegado a adelantar, incluso, hasta los años del reinado de los Reyes Católicos, si bien el último editor moderno de la obra, José Luis Canet (20), la sitúa *ca.* 1517.⁶ Transfiriendo esas tempranas fechas a la *Hipólita* –con todas las precauciones que se quiera–, habría que poner en entredicho, ya desde la cronología misma, su automática adscripción a la progenie naharresca.

Confirma nuestra hipótesis un detallado estudio de la obra que, mirando hacia la estructura y motivos recurrentes de la comedia humanística ovidiana tanto como hacia aquellos elementos que sustentan el primer teatro urbano, nos sitúa ante la *Hipólita* como un temprano esfuerzo de trasferencia de la prosa humanística al drama representable en verso independiente de cualquier influencia de Naharro, según demostraremos en las páginas siguientes.

Ese esfuerzo se halla explícito en la presentación misma que de la pieza se hace, inmediatamente a continuación de la *Thebayda*, con un “Síguese la comedia llamada Ypólita nuevamente *compuesta en verso*” –subrayamos– insistiéndose sobre la especificidad de una modalidad discursiva que la diferencia con respecto a la tradición propia de las comedias humanísticas a las que se une editorialmente. Que el verso elegido sea la quintilla de pie quebrado, habitual en Naharro y sus seguidores, nada determina sobre la filiación de nuestra obra, cuando el mismo autor extremeño varía este metro en *Serafina*, *Jacinta* o *Himenea*, o vemos su especialización temática y clara

⁴ Es cuestión tratada por Canet (2003, 13) en su edición de la *Thebayda*.

⁵ A las deudas textuales de la *Hipólita* con la *Thebayda* hacía ya referencia el primer editor moderno de nuestra obra, Philip E. Douglas; Canet (1993, 47) vuelve sobre esta filiación señalando la dependencia de la pieza también con respecto a la *Serafina*. Véase, al respecto, la rigurosa anotación crítica de su edición de la obra.

⁶ El primer editor de la comedia, el Marqués de la Fuensanta del Valle, adelantaba la fecha de composición hasta la época de los Reyes Católicos, en base a la alusión a estos monarcas en las líneas 8455-8458 de la *Thebayda*. Esa fecha fue aceptada tanto por Lida de Malkiel como por McPheeters, bajo el refuerzo de otros indicios textuales; sin embargo, resulta puesta en entredicho por Trotters, para quien, en la frase que sirve de prueba principal a los anteriores autores: “Si nuestros monarcas Fernando y Elisabet tan cristianísimos no les hablaran a la mano”, el verbo podría interpretarse como un pluscuamperfecto de subjuntivo: “hubieran hablado”. Por su parte, Douglass establece como fecha *ad quem* el año de 1520 apelando a una posible alusión en la obra a la entrada de Carlos V en Valencia. Whinnom advierte sobre los abundantes arcaísmos lingüísticos del texto y llama la atención, además, sobre el hecho de que las referencias datables están relegadas a la materia preliminar del libro y a la última escena, no formando parte integral del argumento; recuerda, asimismo, que con toda seguridad las fechas de composición distan mucho de las fechas de edición de la obra y que “is also probable that the *Thebaida* cost its author some time, possibly several years, to write”. Para toda esta polémica cronológica nos remitimos a lo expuesto en la edición de la *Thebayda* de Whinnom & Trotter (XXIII-XXVIII).

ligazón con las composiciones más desenfadadas de la *Turiana* –si se nos admite el salto cronológico–.⁷

En nuestra opinión, la independencia de esta búsqueda de un teatro representable en verso con respecto a la labor del autor de la *Propalladia* resulta probada, en primer término, desde la ausencia misma en la *Hipólita* del “introito” naharresco, pronto convertido en marca inconfundible de un temprano teatro que, ante la carencia de espacio de representación diferenciado, se valió del consabido pastor y sus irrisorias hazañas, más narración del argumento y solicitud de silencio, para preparar la representación y crear la necesaria ilusión escénica.⁸ Sobre su inmediata aceptación y codificación en el teatro quinientista, baste recordar que el testimonio de 1520 de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* añade ya un introito pastoril.⁹

Frente a ese introito, nos sitúa el autor anónimo ante un argumento en prosa semejante a los que antecedían a las comedias humanísticas, siendo reconocibles en él, incluso, precisas concomitancias con el *Argumento* que antecede, en el mismo volumen, a la *Serafina*:

Argumento de la presente comedia.

Ypólito, cavallero mançebo de illustre y antigua generación, natural del reyno de la Certiberia, que al presente se llama Aragón, se enamoró en demasiada manera de una donzella llamada Florinda, huérfana de padre, natural de la provincia antiguamente nombrada Bética, que al presente llaman Andaluzía, y poniendo Ypólito por intercessor a un page suyo, llamado Solento, estorvava quanto podía porque Florinda no cumpliesse la voluntad de Ypólito. Pero ella, compelida de la gran fuerça de amor que a la continua le atormentava, concedió en lo que Ypólito con tanto ahinco le importunava, y assí ovieron cumplido efecto sus enamorados desseos, intercediendo así mismo en el proceso Solisico, page de Florinda, y discreto más que su tierna edad requería, y Jacinto, criado de Ypólito, malino de condición, repunó siempre, y Carpento, y criado así mismo de Ypólito, hombre arrofiado, por complazer a [Ypólito] no solamente le parecían bien los amores pero era devoto que el negocio se pusiesse a las manos, y assí todas las cosas ovieron alegres fines, vistiendo Ypólito a todos sus criados de brocado y sedas por el plazer que tenía en así aver Florinda, donzella nacida de yllustre familia, concedido en su voluntad, seyendo la más discreta y hermosa y dotada en todo género de virtud que ninguna donzella de su tiempo.¹⁰

(Canet 1993, 241)

Este *Argumento* da paso a una comedia dividida en cinco “çenas”, división que, a bote pronto, podría recordarnos la adoptada por Torres Naharro; sin embargo, el dato no es en absoluto significativo más allá de la formación humanística de nuestro autor, ya

⁷ La versificación es analizada en la edición que del teatro completo de Torres Naharro realiza Vélez. Con esta puntualización, rebatimos uno de los principales argumentos de la crítica al señalar la ascendencia naharresca de la *Hipólita*, según quedó expuesto en nota *supra*.

⁸ Es funcionalidad recordada por Oleza (209-210). No entramos, aquí, en el grado de innovación del introito naharresco en el contexto del teatro italiano de la época, limitándonos a señalar que varias de las farsas de Alione contienen un prólogo llamado “introito” que presenta varios puntos en común con el naharresco, según nos recuerda Crawford (1922, 91-92).

⁹ Es circunstancia que recoge ya Pérez Priego (1995, 122, n. 10) en su estudio de esta obra enciniana.

¹⁰ Compárese el inicio de nuestro “Argumento” con el principio del que antecede a la *Serafina*: “Evandro, cavallero natural del reyno antiguamente Lusitania llamado y al presente Portugal, se enamoró de una señora, Serafina llamada, de estrema manera hermosa y dotada de todo género de virtud, natural del reyno de Castilla [...]” (Canet 1993, 307-308).

que la partición en cinco actos, de ascendencia horaciana, fue comúnmente seguida para la edición del teatro clásico de finales del s. XV. De hecho, es esta la división de la que parte Naharro, introduciendo una mera innovación terminológica: “La división [...] en cinco actos no solamente me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo 'jornadas' porque más me parecen descansaderos que otra cosa” (Vélez, 955). Sobra insistir en que la *Hipólita*, frente a la denominación naharresca y su amplia difusión, se mantiene fiel a la terminología clásica de “çenas”.

Por otra parte, si observamos detenidamente la extensión y contenidos de las diferentes “çenas” en nuestra obra, detectamos inmediatamente la impericia de un escritor que, a toda costa, quiere hacer quíntuple la división del texto dramático. Nos explicamos: la obra ofrece una brevísima Cena V -apenas 110 versos frente a los casi 700 de la primera- que nada añade a la trama más allá de la habitual repartición de dádivas entre los sirvientes una vez que el “caso de amor” se ha resuelto felizmente; lo que nos provoca la sensación de estar casi ante un “añadido”, o segmentación arbitraria cuando menos, para lograr la tipificada división de la pieza en cinco actos.

Más allá de su estructura, técnicamente nos encontramos con una obra que se aleja, igualmente, de los vivos intercambios dialógicos dominantes en el primer teatro urbano para engarzar, por su parte, con formas complejas de diálogo que remiten, en última instancia, a la comedia romana: es el caso de los parlamentos dobles y los monólogos y diálogos largamente apuntalados en apartes.¹¹ Baste para muestra un botón: del codificado monólogo breve de arranque del galán penando de amor, propio de la Jornada I de la comedia naharresca o celestinesca –como queramos denominarla–, fugazmente comentado en algún aparte por los criados, pasamos, en nuestro caso, a la amplia glosa que del quejumbroso parlamento de Ypólito van haciendo sus criados, Solento y Jacinto, en diálogos paralelos que dotan al texto de una artificiosidad mal conjugable con la representación. De este hecho inferimos, desde el comienzo ya de la obra, que nos hallamos ante autor más empapado en la escritura que en la práctica escénica, de formación universitaria con toda probabilidad.

En la tradición de la comedia humanística, esos largos parlamentos y monólogos no son solo monopolizados por galanes y damas –tal y como será lo común en la comedia urbana–, sino que se extienden a los sirvientes. En este sentido, son memorables los soliloquios de Solento, de clara remisión celestinesca: el de la Cena II, camino de la casa de la dama, tan plagado de dudas y palabras de auto-convencimiento y ánimo como el de Celestina camino del primer encuentro con Melibea (Auto IV); o el de la Cena III, donde hallamos a un Solento ufano, de regreso de la casa de Florinda, y profiriendo, como Celestina triunfante (Auto V), nuevo monólogo lleno de refranes.

Justamente esa profusión de refranes y sentencias, así como la marcada presencia, tanto en boca de criados como en la de señores, de un lenguaje retórico lleno de referencias clásicas, es otro de los rasgos que denuncia, a todas luces, la filiación de la obra y su deuda con una comedia humanística concebida frecuentemente –recordemos– con fines didácticos; carga retórica que el primer teatro urbano *solo* filtra

¹¹ No olvidamos, no obstante, la presencia de los monólogos quejumbrosos del galán enamorado y el padre abatido por el emparejamiento de su hija sin su consentimiento en el teatro celestinesco (Puerto Moro, 2015 [en prensa]); momentos muy codificados y que en absoluto merman el fluir dialógico de ese primer drama urbano, si es que lo comparamos con el “teatro de la palabra” dominante en la égloga pastoril italianizante, fuertemente conectada con la introspección psicológica de la ficción sentimental.

en los soliloquios de galán enamorado o padre abatido, omitiendo –o reduciendo al mínimo– la sarta de refranes y sentencias clásicas en ellos.¹²

Pasando a motivos temáticos concretos, tampoco en este ámbito deja la *Hipólita* de alejarse de los cánones del primer teatro representable para mostrar su claro engarce con la comedia humanística y, más concretamente, con aquella de corte ovidiano, según adelantábamos anteriormente. En la presentación explícita de la pasión sexual propia de esta tradición se entiende el encuentro carnal entre los amantes que incluye la Cena IV, sazonado por el voyeurismo y los comentarios ávidos e irónicos de los sirvientes, todavía más atrevidos que aquellos con los que Lucrecia, Tristán o Sosia glosasen la entrevista amorosa entre Calisto y Melibea (Autos XIV y XIX).¹³

En este sentido, creemos importante insistir en que el primer teatro urbano omite siempre el momento de unión carnal entre los protagonistas; pese a la abundancia de las escenas escabrosas y subidas de tono en él, especialmente circunscritas a las correrías amorosas de criados y, sobre todo, de toda la sarta de personajes grotescos a los que se abre este teatro: pastores, negros, rufianes, etc.¹⁴ Más allá de las razones obvias de representación por las que se suprime la escena sexual, es vinculable esta circunstancia con la sistemática canalización en boda de los amores de los protagonistas en ese teatro, compromiso generalmente solicitado por la dama antes de cualquier tipo de entrega, lo que conlleva una resolución feliz para la pieza, truncándose la transgresión vinculada a la tragedia moralizadora.

Este final, el de la boda dichosa, es inseparable, por otra parte, del enclave ritual del matrimonio en el primer teatro urbano; aspecto ampliamente estudiado por la crítica, y manifiesto desde las imprecaciones al “novio y novia” de los introitos pastoriles hasta la finalización de las obras con la invitación a bodas por parte de uno de los personajes secundarios, sin olvidar el nombre mismo de “Himeneo” que Torres Naharro eligiese para el protagonista de su comedia más elogiada.¹⁵

La ausencia de boda final, o de cualquier indicio semejante que nos llevase a una contextualización nupcial de nuestra pieza, se erige, de hecho, en nueva brecha entre la *Hipólita* y el corpus del temprano teatro urbano. Insólitamente para ese teatro, los protagonistas de la *Hipólita* gozan apasionadamente del amor sin que ello quede encauzado a través de matrimonio alguno: la Cena V se limita, de hecho, a presentarnos a un Ypólito “alegre y contento” por el bien gozado, repartiendo las habituales dádivas entre sus criados en el que no deja de resultar un final abrupto y no cerrado.

¹² Sobre el componente fuertemente didáctico de la comedia humanística se ha detenido José Luis Canet en varios trabajos; remitimos, particularmente, a su excelente monografía *De la comedia humanística al teatro representable*, donde nos recuerda que “los elementos más claramente didácticos [...] son las sentencias, utilizadas con profusión [...]. Parece que exista una deliberada intención de que el lector descubra dónde y de quién son dichas sentencias filosóficas [...]. Existe, además, en estas comedias un humor especial [...] al poner en boca de criados, rufianes, prostitutas, alcahuetas, etc. sentencias de filósofos morales fuera de su contexto, junto con refranes o proverbios populares” (Canet 1993, 26-27).

¹³ “SOLISICO. ¿No miras cómo la amansa / y aun le mata todo el fuego? / ¡A, Carpento, todo lo demás es viento, / sino que bullan las manos! // JACINTO. ¿Qué os parece? Dezí, hermanos. / Y tú, ¿qué dizes, Solento, / de la boda? // SOLISICO. Él aora bien la enloda. // FLORINDA. ¡O, señor, que me matáys! // SOLISICO. Anda, que a plazer estáys, / y la parra bien se poda / y se vendiña, / y assí todo bien se aliña.” (Cena IV, vv. 1734-1747).

¹⁴ Sobre la profusión de escenas escabrosas en el primer teatro renacentista, es clásico el artículo de Ferrer. Por lo que se refiere a la apertura de este teatro hacia la tipología cómica tradicional, nos remitimos al amplio análisis de la presencia de esos personajes en el drama celestinesco recogido en Puerto Moro (2015, en prensa).

¹⁵ Sintetizamos en este párrafo lo expuesto detenidamente en Puerto Moro (2015, en prensa) al tratar el contexto ritual de la comedia urbana de corte celestinesco. Sobre la conexión de gran parte del primer teatro renacentista con el contexto nupcial se ha ocupado la crítica desde Crawford (1921).

Ahora bien, más allá de la modalidad discursiva en verso y de la novedad de su repartición en cinco escenas, hay un aspecto temático de la *Hipólita* que, claramente, la aleja de la tradición de la comedia humanística, y que tal vez pudiese darnos alguna pista sobre su contexto de representación teatral, según detallaremos *infra*: el furor pasional de la dama, circunstancia que implica la omisión de toda resistencia o muestra de un carácter inicialmente fuerte –cuando no airado– ante el enamorado; con ello la *Hipólita* contraviene una fuerte convención tanto de la comedia humanística como del teatro representable, donde la inaccesibilidad primera de la protagonista constituía, de una u otra manera, el punto de partida del conflicto dramático.

Es decir, la “locura de amor” con la que se caracterizaba al galán en unos y otros textos es transferida, aquí, a la dama, un contexto en el que su presentación como “la más discreta y hermosa y dotada en todo género de virtud que ninguna donzella de su tiempo” en el *Argumento de la presente comedia* es, obviamente, un cliché que, con probabilidad, ni siquiera se pretendió irónico.

Como furibunda enamorada, a Florinda no solo le corresponderá el retórico parlamento sobre la fuerza todopoderosa del amor, generalmente reservado al galán (Cena II, vv. 825-921), sino que será ella quien cómicamente azuce al criado del protagonista para que lleve a cabo la misión de alcahuete que su amo le ha encomendado, y que él trueca, sin embargo, por una actuación como criado sermoneador, lo que incide aún más –por contraste– en el ridículo furor pasional de Florinda:

FLORINDA. ¿Qué aprovecha discreción / contra mal que tanto agravia / y me arranca el alma, y el cuerpo manca / y me priva la razón, / causando gran división / al pensamiento, / cegando al entendimiento / de su lumbre y su entender? // Así qu'es un contender / con la brasa / o con el ladrón de casa, / de quien cierto, a mi cuidar, / nadie se puede guardar. / Mas, Solento, despierta, / y pues sientes qu'estoy muerta, / ¿qué dizes de tal pasión? SOLENTO. Que rigiendo el afición / jamás en cosa se acierta.

FLORINDA. Anda, vete. / ¡O, qué donoso alcahuete!

(Cena II, vv. 1036-

1056)

Hay, no obstante, un contexto ritual en el que la exaltación pasional de la protagonista podría tener justificación: la celebración carnavalesca, tan íntimamente ligada a todo tipo de manifestaciones teatrales desde tiempos inmemoriales; un encuadre festivo con el que parece conectar la pantagruélica comida que Carpentio, Solento y Jacinto se dan en la Cena III, con un correr de vino y viandas que no deja de recordarnos al desplegado en la Égloga VI de Encina, “representada la misma noche de Antruejo”, o en las no menos carnavalescas *Coplas de las comadres*, de Rodrigo de Reinoso.¹⁶ Caso de que fuera cierta esta intuición y de que nuestra comedia no se quedase en el simple ejercicio universitario, bien podíamos habérnoslas con una pieza representada para tal ocasión festiva en la corte del Duque de Gandía, según señalamos

¹⁶ Sabemos de la vigorosidad del espectáculo carnavalesco durante toda la Edad Media, del que, sin embargo, apenas documentamos testimonios en la historiografía teatral castellana más allá de las églogas carnavalescas de Encina y de las *Coplas de las comadres* de Rodrigo de Reinoso (para un análisis de éstas últimas en su contexto carnavalesco, Puerto Moro, 2005). Avanzando en el tiempo, podemos confirmar la profusa actividad teatral en Carnestolendas a partir de la documentación sobre representaciones palaciegas en época de Felipe IV y Carlos II exhumada por Shergold y Varey (1982,17).

más abajo, con lo que añadiríamos una pieza más a la exigua nómina de obras dramáticas carnavalescas de nuestro primer Renacimiento.

Por lo demás, el episodio de la gran comilona, introducido en el ecuador de la obra como anticlímax de carácter jocoso, supone, técnicamente, uno de los momentos más acertados en el recorrido desde la comedia humanística hasta el teatro representable, acompañando la escena un fluido diálogo en el que los largos parlamentos dominantes en la obra son sustituidos por intercambios breves y plenos de referencias deícticas.¹⁷

Este momento de distensión cómica era pedido por el primer teatro urbano, siendo sus protagonistas una reconocible tipología cómica –pastores, negros, rufianes, etc.– a la que se acerca el personaje de Carpentó, tan hambriento como su nombre indica, y no menos dormilón –o, al menos, “soñoliento”¹⁸–, al que, además, se presenta en el *Argumento* inicial como “arrofianado”, de lo que no queda más constancia que alguna imprecación o juramento aislados –“Y aun por el cuerpo de Cristo” (Cena I, v. 600)–, si bien es clara la voluntad del autor de dar entrada a este tipo de personajes y materia grotesca.¹⁹

Expuesto todo ello, parece obvio que la *Hipólita* constituye una tempranísima búsqueda de un teatro representable en verso tan independiente de la obra de Torres Naharro como muy apegada al modelo del que parte, la comedia humanística, de la que toma retórica, técnicas compositivas y motivos concretos, más allá de la innovación temática que supone la presentación de la dama furibunda de amor, según hemos comentado.

No parece, sin embargo, que el esfuerzo compositivo del autor anónimo diese frutos sazonados: nos encontramos ante un texto de final abrupto, débil acción pareja a la ausencia de cualquier tipo de obstáculo para el amor, más inexperto manejo de las técnicas de representación escénica; elementos, todos ellos, que contribuyen a nuestra aprehensión de la *Hipólita* como un experimento “fracasado” –si se nos admite el juicio– en los balbucientes inicios del teatro renacentista, valoración ésta en la que coincidimos con la crítica tradicional.²⁰ Ello no obvia, sin embargo, su enorme valor a la hora de calibrar lo que serían los esfuerzos de toda una generación de autores en su intento de renovar el teatro peninsular y abrirlo hacia el caso de amor de enclave urbano sobre el que habrá de despegar la comedia áurea.

Geográficamente, dentro de la Península Ibérica, será en la bulliciosa ciudad de Valencia –puerto hacia Italia, recordemos– donde se ubicará el laboratorio de ensayos dramáticos por excelencia de este teatro: de su efervescencia sabemos que bien se

¹⁷ Ejemplificamos lo expuesto con un pequeño fragmento extraído de la Cena III: “CARPENTO. Mas corta d’esas godornizes / y también d’ese venado, / qu’es de adobo. // SOLENTO. ¡Cómo tragas como lobo! // CARPENTO. Estoy de hambre transido; / mas no pongáys en olvido, / pues que no es vaca de robo, / el escanciar. // SOLENTO. Bien depriendes trasegar. // CARPENTO. Ya es mi uso de contino. // JACINTO. ¿Pues qué te parece el vino? // CARPENTO. Que encomiença a calentar. // JACINTO. Y assí lo allega. /¿Pues no ves qu’es de la Vega / y aun de Martos? // SOLENTO. Pues trastorna y haznos hartos, / qu’esta haza bien se siega, / y creo qu’es viejo.” (Cena III, vv. 1375-1392)

¹⁸ “JACINTO. “¡Ah, Carpentó! // [CARPENTO] ¡Oh, que estoy muy soñoliento!” (Cena III, vv. 1342-1343).

¹⁹ Prueba de que esta materia cómica grotesca estaba en el horizonte de expectativas del público de la época es la necesidad de advertir, por parte del rústico-patán que presenta la *Himenea*, de que aquella “no es comedia de risadas” (*Himenea*, Introito, v. 175). Nos adentramos en la identificación y funcionalidad de esa materia cómica en la comedia urbana de corte celestinesco en Puerto Moro (2015, en prensa).

²⁰ Una valoración negativa de la obra se halla ya en las páginas que le dedica su primer editor moderno, Douglass. Canet (1993, 49) puntualiza que “estamos ante una adaptación malograda de la comedia humanística, cuyo único valor es el intento de adaptarla a la representación.”

empapó Torres Narraho, iniciando en ella el periplo de aprendizaje que habría de continuar en Roma y Nápoles.²¹

Más concretamente, creemos necesario mencionar la corte de don Juan de Borja, Duque de Gandía, en estrecho contacto con Italia, como foco privilegiado de tanteos en la búsqueda de esa nueva fórmula que superase el teatro de pastores de un Encina o Lucas Fernández. Al Duque de Gandía va dirigida, de hecho, la *Comedia Thebayda* que antecede a nuestra obra en el volumen colectivo, por lo que no es mucho suponer que en este círculo palaciego fuese acogida también la *Hipólita*, tal y como apuntamos en páginas anteriores.

Añadamos a ello el hecho de que, igualmente, se halla dedicada al Duque de Gandía la –hoy perdida– *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*, compuesta por un anónimo “vecino de Toledo”, e impresa en Valencia por Joan Joffre en 1522.²² Esta obra, que combinaba prosa y verso, según los traductores de Ticknor, fue valorada por Menéndez y Pelayo como “la más antigua imitación dramática de la Celestina”, por lo que no sería descabellado pensar que sus páginas constituyesen un importante eslabón perdido en la cadena de ensayos dramáticos que conducen hacia el primer teatro urbano.²³

Entre estos tanteos, hemos atendido, en el presente trabajo, a la *Comedia Hipólita*, tan cuestionable en su calidad como reliquia impagable a la hora de forjarnos una idea más apropiada de la diversidad de esfuerzos que, a principios del Quinientos, intentaban dar un nuevo impulso al teatro español; impulso que, bien es sabido, será finalmente encauzado por ese modelo naharresco al que nuestra obra aún es ajena.

²¹ Los escasos datos vitales que conocemos sobre Torres Naharro son recogidos en la reciente edición de Vélez (13-36) sobre el autor extremeño.

²² Este anónimo “vecino de Toledo” bien pudiera ser el “Juan Pastor” autor de la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*, cuyos versos finales rezan: “Sabed que esta obra fina / la compuso de su gana / quien compuso a Grismaltina y también a Clariana” (vv. 1108-1111).

²³ Es deducción de Menéndez y Pelayo –quien tampoco tuvo acceso a la obra– a partir del título, recogida ya por Canet (1991, 27). Téngase en cuenta que Menéndez y Pelayo no tuvo conocimiento de la *Hipólita*. Aventura Canet que bien pudiera tratarse de una comedia humanística en vulgar al estilo de la anónima *Serafina*, circunstancia que nos resulta muy difícil de admitir en el caso de que su “anónimo autor” sea Juan Pastor, tal y como exponíamos en nota *supra*.

Obras citadas

- Canet, J. L. “La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559.” *Criticón* 51 (1991). 21-42.
- . *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia: UNED / Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, 1993.
- Crawford, J. P. W. “Early Spanish Wedding Plays.” *Romanic Review* 12 (1921). 146-154.
- . *Spanish Drama before Lope de Vega*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1922.
- Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- Encina, Juan del. *Teatro*. Ed. A. del Río. Madrid: Crítica, 2001.
- Ferrer, T. “El erotismo en el teatro del primer Renacimiento.” *Edad de Oro* 10 (1990). 51-67.
- Hipólita*. Ed. Ph. E. Douglas. Pennsylvania: University Press, 1929.
- . Ed. J. L. Canet. *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia: UNED / Universidad de Sevilla / Universidad de Valencia, 1993. 241-304.
- Menéndez y Pelayo, M. *Bartolomé de Torres Naharro y su Propalladia*. Madrid: Librería de los bibliófilos, 1900.
- . *Orígenes de la novela*. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: CSIC, 1943. 4 vols. (1ª ed., 1905-1915).
- Oleza, J. “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (I): el universo de la égloga.” Dir. J. Oleza. *Teatros y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984. 165-218.
- Pastor, Juan. *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia*. Ed. A. Sevcik, *Anexos de la revista Lemir*, 1999.
<http://parnaseo.uv.es/lemir/Textos/Lucrecia/Texto.html>.
- Pérez Priego, M.A. “Juan del Encina en busca de la comedia: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*”. Ed. F. B. Pedraza Jiménez / Rafael González Cañal. *Los albores del teatro español. Actas de la XVII Jornadas de teatro clásico de Almagro*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1995. 115-125.
- Puerto Moro, L. “*Las comadres*, de Rodrigo de Reynosa –o de Linde-, tradición y recreación del tipo teatral carnavalesco.” Ed. J. San José Lera. *Praestans Labore Victor*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2005. 33-50.
- . “En la fragua del teatro renacentista.” Dir. J. M.^a Díez Borque. *Teatro español de los Siglos de Oro: dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*. Madrid: Visor, 2013. 19-36.
- . “La comedia urbana de corte celestinesco: corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes.” *Criticón* 123 (2015) [en prensa].
- Shergold, N.D., y J. E. Varey. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis, 1982.
- Thebayda*. Ed. G. D. Trotter / K. Whinnom. London: Tamesis, 1969.
- . Ed. J. L. Canet. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
- Torres Naharro, B. *Comedias: Soldadesca-Tinelaria-Himenea*. Ed. D. W. McPheeters. Madrid: Castalia, 1988.
- . *Teatro completo*. Ed. J. Vélez. Madrid: Cátedra, 2013.