



Ana Cecilia Prenz

*Tradición y modernidad
en la Comedia Himenea
de Bartolomé de Torres Naharro*

[illustrazione di Claudio Parentela]

*www.ilboleroDiravel.org
Vetriolo - 2003*

Ortega y Gasset raffigurava la ricerca filosofica con l'immagine biblica dell'assedio di Gerico: guardare l'oggetto di studio da tutti i lati e da tutte le distanze. Si può aggiungere a questa immagine una complicazione: giunti vicino all'oggetto avremo forse scoperto qualcosa che obbliga a rettificare o reinterpretare le osservazioni fatte da lontano.

Il "Bolero" di Ravel è la scoperta continua di sonorità nuove e nuovi strumenti in una frase musicale che, a ogni lettura, fornisce dati diversi, come se fosse inesauribile; perciò il brano non conclude: viene interrotto, sospeso, lasciando l'ascoltatore insoddisfatto e ansioso di ascoltarlo di nuovo.

"Il Bolero di Ravel" è la danza sul filo del rasoio, sul bordo estremo della radura illuminata dai fuochi dell'accampamento, cui i danzatori si avvicinano per rubare qualche centimetro al bosco e al mistero.

Se tutti gli strumenti, le culture, concordassero una tonalità in cui suonare, il risultato sarebbe armonico.

1. El siglo XVI, en Europa, conlleva profundas transformaciones para el teatro. La concepción racionalista del arte, típica del Renacimiento, nos coloca frente a una actitud, respecto de la labor artística, absolutamente nueva. Si en la concepción medieval del arte, el universo religioso es el eje en torno al cual gira todo posible significado de la obra de arte, en la concepción renacentista, es el hombre, en su entorno, el que pasa a ser observado y narrado. El Renacimiento, es verdad, hace revivir, reinterpretándolo, el pasado clásico. Pero, así mismo, desarrolla una serie de conceptos nuevos, - y otros ya elaborados por el humanismo -, entre los cuales uno adquiere un significado fundamental. Se trata del principio de imitación de la naturaleza, que no puede ver al arte sino en extrema comunión con la ciencia. Y el teatro, en este sentido, asimila y hace propio este principio de aplicación.

Asistimos, así, a la recuperación y restitución de la antigüedad vista como un ideal de vida y de cultura. Testimonios, al respecto, son la traducción y difusión de obras importantísimas como la *Poética* de Aristóteles, el texto *De Architectura* de Vitruvio, el *Onomasticon* de Pólux, el comentario de Terencio de Donato. Ojos científicamente atentos fundan su trabajo no sólo sobre la voluntad de hacer revivir el pasado, sino también, sobre la observación directa de la labor de los antiguos: la observación de los monumentos clásicos, los teatros en particular; la lectura, reflexión y comentario de los documentos de preceptiva dramática del pasado como, así mismo, el estudio, análisis y traducción de las obras de autores griegos y latinos. Podríamos decir que de esta profunda mirada hacia el pasado surge un producto absolutamente moderno que se concretizará en la nueva concepción del teatro. Este arte, en los años que van del siglo XVI, pasa del mundo medieval al mundo moderno. Y, si por una parte, funda sus experiencias sobre el pasado clásico y medieval, por la otra, modifica desde la base la concepción vigente hasta entonces del teatro.

En este sentido, Bartolomé de Torres Naharro es un autor clave en el desarrollo de la literatura dramática en lengua castellana. En sus comedias y en su obra teórica se reflejan y se entrecruzan una serie de elementos innovadores y tradicionales que denotan la complejidad frente a la cual nos encontramos en el momento de enfrentar el estudio del teatro renacentista en un período histórico tan complejo como es el que se refiere a la realidad política y cultural de España e Italia en los primeros años del s.XVI.

Si bien este autor nace y estudia en España, escribe su obra dramática en Italia, circunstancia relevante para el análisis de la misma. No existen, como es sabido, muchos datos certeros sobre su vida¹. Las escasas informaciones biográficas las encontramos en el volumen que aparece publicado en

¹ Para una biografía exhaustiva de Bartolomé de Torres Naharro remitimos a: Gillet, J., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Marw-Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1962, 4 vols.

Nápoles en 1517, bajo el título de *Propalladia* y que reúne gran parte de la obra de este autor, a saber, un Prohemio, una carta escrita por Mesinierus I. Barberius Aurelianensis a Jodocus Badius Ascensius, el privilegio concedido por el papa León X para la publicación de la obra, seis comedias (*Seraphina*, *Trophaea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneae* y *Jacinta*) y una serie de composiciones poéticas como capítulos, epístolas, romances, canciones e incluso tres sonetos en italiano.

Alrededor de 1513, Torres Naharro se encuentra en Roma y allí desarrolla su actividad literaria en contacto directo con el mundo cortesano de esa ciudad; en un primer momento al servicio del cardenal Giulio de' Medici y más tarde de Bernardino Carvajal.

La referencia a 1513 como punto de partida para el estudio de algunos aspectos de su obra no es casual y esto, al menos, por dos motivos fundamentales. El primero concierne a la estrecha relación que une la obra de este autor con la cultura y realidad española en la Roma de entonces y que se concretiza de un modo puntual en la temática de sus obras. Como sabemos, esta ciudad, en aquellos años, hospeda a muchos españoles. Por una parte, las conocidas y atormentadas circunstancias históricas habían obligado a los hebreos a abandonar el país tras la expulsión dispuesta por los Reyes católicos; por la otra, las estrechas relaciones políticas, militares, religiosas y culturales habían provocado una afluencia numerosa de todos aquellos españoles que habían llegado con los Borja o se encontraban en dependencia directa del embajador ante la Santa Sede, o eran clérigos al servicio de los cardenales y de la Curia. Debemos agregar, además, todos aquellos personajes, rameras y 'bisoñosos', tan presentes en las comedias la *Soldadesca*, la *Tinellaria*, o la *Trophaea*, de nuestro autor.

El segundo motivo se refiere al fructífero y enriquecedor momento cultural y artístico en el cual echa sus raíces la idea moderna de teatro a la cual hacíamos referencia al comienzo de este trabajo y a la cual seguramente Torres Naharro no es extraño.

Fabrizio Cruciani en el libro *Teatro nel Rinascimento-Roma 1450-1550*² hace un análisis detallado de los espectáculos llevados a cabo en esos años. Y si, por ejemplo, tomamos en consideración la multiplicidad de manifestaciones y actividades teatrales del año 1513, año en el cual, seguramente, Torres Naharro se encuentra en Roma, nos asombramos frente a la numerosa y diversificada producción que este estudioso nos proporciona.

A estrapolare, in quest'anno 1513, le forme dello spettacolo "per generi" troviamo il carnevale popolare e di tradizione, con le corse, le cacce di tori, i giochi, i banchetti, l'andare in maschera, le processioni; l'entrata trionfale con la trasformazione della città, il corteo processionale, gli archi di trionfo; le "hilaritates", con fuochi di gioia, distribuzione di ricchezza, spari, corte bandita e fuochi

² Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.

d'artificio; la festa ufficiale con orazioni, banchetti pubblici, allegorie e commedie. Si ha la restituzione del teatro antico, spazio e progetto; si ha la commedia, allegorica o in latino o tradotta, e la nuova commedia; e gli intermezzi; e la scenografia e prospettiva urbana; e i buffoni; e i trionfi. Si ha la presenza degli intellettuali come drammaturghi: nel senso specifico di autori di testi stricto sensu teatrali (dal Bibbiena al Nardi, dal Bonini al Grasso, da Juan del Encina a un fanciullo di 14 anni); e nel senso amplio di organizzatori di un programma, come nel carnevale fiorentino (e come, per la festa di Agone, lo sarà Inghirami nel 1514 o Latino Giovenale Manetti nel 1536). Si ha la riflessione e la prassi sull'edificio teatrale e la scena, in fra Giocondo o nel teatro capitolino di ambito sangallesco. E si può continuare, isolando aspetti diversi degli eventi: o si può guardare l'evento spettacolo como prodotto complesso di cultura e leggervi dentro le articolazioni e le funzioni del teatro³.

Deducimos de este fragmento, y así nos lo indica el estudioso italiano, que la idea de teatro se presenta ante nuestros ojos como la expresión de una complejidad cultural en la cual elementos múltiples e intrínsecamente relacionados entre sí llevan a la conformación del mismo.

El año 1513, al que se refiere el fragmento citado, es, en varios sentidos, un año significativo. El 20 de febrero viene nombrado papa León X (1513-1521). Y con él cobra cuerpo el mito de la gran Roma renacentista antigua y cristiana. Es conocida la gran expansión cultural que vive esta ciudad durante su pontificado. La personalidad de León X difiere, en muchos aspectos, de la personalidad de su predecesor, Julio II (1503-1513), sin embargo, ambos convergen en la idea de una política cultural basada sobre la voluntad de utilizar instrumentalmente la cultura en todas sus formas. Las programaciones culturales bien detalladas que de estos pontificados conservamos, son un buen ejemplo. La cultura en general, y el espectáculo en particular, son "instrumentum regni", propaganda celebrativa y persuasiva. Si el primer papa es el que lanza la idea de un proyecto político y cultural de potencia universal, el segundo es el que la realiza a través de un proyecto cultural bien definido.

Por lo tanto, es dentro de este proyecto cultural y político hegemónico que vemos, en los primeros años del s. XVI, una infinidad de manifestaciones teatrales que se realizan, ya sea bajo forma de celebraciones oficiales o de fiestas privadas en las cortes, ya de fiestas ciudadanas por las calles. Y es la *fiesta* el concepto fundamental alrededor del cual se crea la idea de teatro en el Renacimiento. Este concepto se presenta como una idea estructurante que, como indica Cruciani, reúne en sí todas las componentes expresivas de las cuales la sociedad dispone. Se trata del momento mismo en el que se consume el hecho teatral en su esencia y este mismo adquiere un significado cultural y antropológico que se nos revela como un medio expresivo que al

³ *Ibid.* pág. 11.

mismo tiempo 'se nutre de la cultura de la cual forma parte y que a su vez expresa' (son palabras del mismo Cruciani). La idea dominante es la de un espacio metafórico en el cual se refleja una cultura que por una parte crea, pero a su vez, proyecta sus propios valores.

Torres Naharro es un autor que por sus reflexiones y con su obra misma marca el camino del teatro español y de alguna forma ya lo define. Teoriza y propone, en la práctica, una compleja estructura dramática, e introduce y desarrolla esquemas argumentales, temas y motivos que luego formarán parte del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Sin embargo, resulta imposible creer que este autor no haya sido un observador atento de la realidad artística circunstante y que de ella no haya absorbido las transformaciones en acto para aplicarlas luego, no sólo en su obra teórica, sino también en su literatura dramática.

Una opinión crítica, bastante difundida, sostiene que en sus comedias no encontramos profundas repercusiones de la dramática italiana de la época, que –según dicha opinión- en ese entonces, se basaba fundamentalmente en la imitación de los clásicos. En cambio, consideran que mucha influencia tiene, en este autor, el impulso a teorizar sobre el teatro, inquietud ésta que acompañaba también a algunos escritores italianos (Tasso, Giraldi, Speroni, Guarini). Este tipo de crítica hace una división tajante entre la obra dramática de Torres Naharro y su obra teórica, considerando que, en sus comedias, encontramos elementos que forman parte de la tradición dramática española, mientras que, en su preceptiva, vemos su profunda inspiración clásica e italianizante.

Por otra parte, en el estudio que lleva el título *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*⁴, su autor, Othon Arróniz, hace una consideración bastante difundida (pero discutible) entre los críticos de literatura española, en la que considera que los autores españoles encuentran la tradición nacional enraizada fundamentalmente en lo popular, mientras que los italianos, en cambio, se sienten herederos de la cultura clásica. Este estudioso opina, además, que la influencia italiana es apenas perceptible en los primeros dramaturgos españoles, *puesto que éstos se hallan firmemente hincados en lo popular*⁵.

Es verdad que en la obra de Naharro, como hemos visto anteriormente, 'lo español' - en términos de la actualidad de la vida en la Roma de entonces- está bien presente en su producción, como así mismo muchos de los aspectos que derivan de la tradición medieval y tardo-medieval y de las profundas transformaciones que se originan con la revolución literaria causada por la *Celestina*. Pero, en nuestra opinión, estos estudiosos de la historia literaria española olvidan que todos aquellos aspectos que llevan a la conformación de la cultura teatral del Renacimiento no pueden ser parcializados y sectorializados, en cuanto el resultado final de tal delimitación desvirtúa y adultera el significado global del objeto teatro en

⁴ Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, ed. Gredos, 1969.

⁵ *Op.cit.*, pág.12.

general, y de la obra dramática de cada autor, en particular. Resulta imposible querer analizar la obra de los dramaturgos españoles de la primera mitad del s.XVI sin contextualizarlos en el marco de una idea total de teatro. Y con respecto a Torres Naharro, resulta imposible separar su producción de la transformación y de las reflexiones en acto.

Por lo tanto, no debemos olvidar que teoría y práctica, en el Renacimiento, forman parte de un mismo proceso lógico y que para los artistas de la época estos dos momentos de la creación artística resultan indivisibles. No debemos olvidar, tampoco, como hemos observado en el fragmento citado de Cruciani, que la idea misma de teatro forma parte de un complejo de ideas y de prácticas mucho más amplio, en el cual se entrecruzan una infinidad de elementos que son los que concurren a atribuirle su significado. Y más todavía: no podemos dejar de lado que es el momento en el cual comienza a esbozarse una idea nueva de comedia que culminará, sí, en la gran comedia del Siglo de Oro, pero que, en ese momento, es una mixtura que mira hacia el futuro pero que indefectiblemente arrastra elementos del pasado. Más: son los años en los que se define arquitectónicamente el espacio teatral, nacen los primeros teatros, se desarrolla el concepto de escenografía, los actores se van profesionalizando, y prospera la reflexión misma sobre el quehacer dramático. Todos estos elementos innovadores y tradicionales al mismo tiempo son los que hacen al teatro y que tan conformemente se conjugan en la obra de nuestro autor dramático.

La crítica suele evidenciar, con respecto, al teatro castellano del siglo XVI, las tentativas y los tanteos de este arte en busca de una propia especificidad dramática. Una serie de prácticas teatrales subyacentes, llevan a la conformación de la comedia barroca. Se trata de prácticas teatrales aparentemente divergentes entre sí, pero de hecho compresentes y compenetradas en una concepción cultural común que inevitablemente las acomuna y rinde indivisibles. Me refiero aquí a la práctica juglaresca, a la práctica cortesana y a la práctica erudita. Como dice Joan Oleza, en el momento de cristalización de la comedia barroca, encontramos estas tres prácticas.

Este estrechamiento de fuerzas constituye la diléctica teatral de la que va a salir una nueva práctica teatral, la comedia barroca, que sintetizará las formas artísticas de la tradición cortesana, la disciplina intelectual del teatro clasicista y la vocación populista del teatro italianizante, sometiendo la práctica teatral a una sólida organización, progresivamente controlada, y con una función clave de aparato ideológico, al servicio de los intereses de la clase dominante (la aristocracia feudal), de su Estado (la monarquía absoluta) y de su aparato ideológico fundamental (la Iglesia)⁶.

⁶ Oleza Simó, J., "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pág. 12.

Y justamente de juego dialéctico se trata. Con respecto al desarrollo de la comedia nos parece imposible pensar de poder sectorializar y tratar de estudiar cada una de estas prácticas separadamente dado que en las obras dramáticas de los autores de los primeros años del s.XVI, y en particular en la de Torres Naharro, encontramos elementos pertenecientes a cada una de estas prácticas. Confluyen en la redefinición de este género dos componentes fundamentales: por una parte una componente cultural oficial, por decirlo con Peter Burke, o de élite y por la otra una componente popular. El estudioso italiano Paolo Bosisio en el trabajo dedicado a la *Popolarità e classicità nel teatro comico del Cinquecento*⁷ y en particular al estudio de las componentes fundamentales que llevan a la conformación de la comedia del 1500, indica a las siguientes expresiones teatrales preexistentes e intrínsecas a este género renacentista: las sacras representaciones, la comedia humanística en latín, el teatro goliardico, las representaciones juglarescas, la tradición dramática y poética de tipo rústico y campesino, las formas dramáticas relacionadas con la celebración del carnaval, las formas literarias distintas, modernas y contemporáneas, la componente clásica latina, la componente novelística, la componente realística.

Naturalmente, aquí se impone una consideración. Bajo el género comedia encontramos una serie de composiciones que, como indica Ulysse, si tienen una estructura dialógica son llamadas comedias, por lo tanto encontramos diálogos, églogas, tragicomedias, novelas. Los límites de demarcación de diferencias y similitudes son difíciles de determinar.

Como podemos ver, de estas breves consideraciones sobre la comedia española, tampoco la misma, en su conformación, puede ser separada de aquella multiplicidad y complementariedad de elementos que hacen al teatro renacentista. Muy útil nos puede resultar la indicación metodológica que nos proporciona Cruciani para una lectura atenta y en los límites de lo posible completa, del teatro del Renacimiento:

*(...) allo storico del teatro non resta che accettare la condizione fascinosa e disperante di una storia che esiste solo come complessità dialettica e come storiografia. Occorre, di fronte al teatro del Rinascimento, lavorare nel circuito ermeneutico tra generale e particolari, rifiutandosi alla concretezza dei generi e alle astrazioni delle ricostruzioni, nella consapevolezza che non si tratta di formulare categorie; occorre capire il teatro come modello culturale che non viene dal mondo degli spettacoli ma da una realtà culturale e antropologica, in una dialettica tra modello e prassi che vanifica il proprio oggetto quando se ne isola un elemento*⁸.

Dos hechos curiosos son interesantes de relevar con respecto a la repercusión de la obra de Torres Naharro en territorio español. Por una

⁷ Milano, Principato, 1975.

⁸ Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pág 12.

parte, varias son las reimpressiones de su obra, después del 1517 (Sevilla 1520, 1526, 1534 y 1545; Nápoles 1524; Toledo 1535; Amberes 1548) aunque no poseemos noticias acerca de representaciones de las mismas en España. Por otra, la prohibición de su obra en el índice inquisitorial de 1559 crea un vacío de imprenta hasta 1573, año en el que aparece, en Madrid, una última y definitiva edición expurgada. No obstante esto, la obra de nuestro autor es más que influyente en el desarrollo inmediato de la comedia española. Los comentarios posteriores de algunos hombres de cultura de la época pueden ser un indicio interesante para comprender el interés que suscitará su obra en España y en Italia. En Italia, sabemos que sus obras fueron representadas y por lo que podemos leer en *La lozana andaluza* muy apreciadas.

*Mi señor, no sea mañana ni el sábado, que terné priesa, pero sea el domingo a cena, y todo el lunes, porque quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinelaria y a Celestina*⁹.

En España, Juan de Valdés, Cristóbal de Villalón y Juan Timoneda son algunos de los hombres del siglo XVI que nos demuestran la popularidad de la obra de Torres Naharro. Valdés, en el *Diálogo de la lengua*, con una mirada atenta elogia a nuestro autor, pero no deja de resaltar también algunas falencias, sobre todo con respecto a algunas comedias:

*El estilo que tiene Torres Naharro en su Propalladia, aunque peca algo en las comedias, no guardando bien el decoro de las personas, me satisfaze mucho, porque es muy llano y sin afectación ninguna, mayormente en las comedias Calamita y Aquilana, porque en las otras tiene de todo, y aun en éstas ay cosas que se podrían dezir mejor*¹⁰.

Entusiastas son, en cambio los versos de Juan Timoneda que aparecen al frente de la *Comedia de los engaños*:

*Guiando cada cual su veloz rueda,
a todos los hispanos dieron lumbre
con luz tan penetrante deste carro:
El uno en metro fue Torres Naharro,
el otro en prosa, puesta ya
en la cumbre,
gracioso artificial, Lope de Rueda.*

La palabras de Delicado, Valdés y Timoneda, - uno escribe en Roma, los otros dos en España - nos confirman, de alguna manera, cuánto la obra de

⁹ Delicado, F., *La Lozana andaluza*, Madrid, Castalia, 1969, ed. de B. Damiani, pág. 190.

¹⁰ Zaragoza, " Clásicos Ebro", ed. de R. Lapesa, 1960, págs 108-109.

Torres Naharro constituye el producto de dos realidades complementarias, inseparables y, al fin y al cabo, únicas para este autor, la italiana y la española.

2. *La Celestina* ha sido para los autores de teatro del siglo XVI un punto de referencia constante. En las obras de estos autores encontramos frecuentemente elementos que nos recuerdan la obra de Rojas. Reconocemos similitudes entre los personajes, la trama, si bien no siempre de un modo total, se asemeja y, así mismo, vemos cómo se reproducen las mismas situaciones dramáticas. Como nos indica Pérez Priego en el trabajo intitulado "Celestina en escena. El personaje de la vieja alcahueta y hechicera en el teatro renacentista"¹¹.

*Habitualmente se imitará sólo un personaje aislado o un grupo de personajes (la tercera, la pareja de amantes, los criados), nunca el repertorio completo, y sí siempre convertidos aquéllos en tipos desprovistos de su condición de caracteres. La trama argumental, por su parte, será igualmente simplificativa y reducida a pura "comedia" con final feliz, renunciándose, en consecuencia, al desenlace trágico y a la compleja mixtura del expediente de "tragicomedia" al que había tenido que recurrir Fernando de Rojas. La imitación de las situaciones dramáticas se producirá también de forma aislada y circunstancial: se mantendrá siempre el escenario urbano, pero se escamotearán las escenas prostibularias, y será muy variable y diversa la imitación de episodios particulares, tales como las entrevistas de los amantes, sus quejas de amores, el ir y venir de criados las intervenciones y conjuros de la tercera*¹².

Tratar de hacer una clasificación con respecto a cómo y cuánto los autores del Renacimiento español han tomado de esta obra clásica, resultaría, según nuestro entender, una tarea meramente descriptiva. Sobre todo si se tiene en cuenta que en mayor o menor medida, en algunas obras más y en otras menos, la presencia de *Celestina* de Rojas es indiscutible. Por otra parte es de tener en cuenta que los críticos no tiene opiniones convergentes con respecto a una definición clara de las obras que podría considerarse de imitación "celestinesca". Canet Vallés en el estudio dedicado a las comedias *Thebayda* y *Seraphina* llama la atención sobre el hecho de que estas obras han sido hasta hace muy poco juzgadas como malas imitaciones de la *Celestina* y no duda en enmarcarlas en el ámbito de la comedia humanística.

Como indica Pérez Priego en la Introducción a las *Cuatro comedias celestinescas*¹³, el texto de Fernando de Rojas fue siempre un modelo para los dramaturgos del siglo XVI. Naturalmente, un modelo pensado para ser

¹¹ En *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998, págs. 65-83.

¹² *Ibid.* pág. 65.

¹³ Ed. UNED, Univ. de Sevilla, Univ. de Valencia, 1993.

leído en las salas palaciegas no podía no ser adaptado a las nuevas situaciones y exigencias de representabilidad en acto de transformación en los años del s.XVI. Por lo tanto, la presencia de inspiración celestinesca se presenta de forma muy diversificada y difícilmente individuables en términos literarios rígidamente definibles. Las palabras del crítico español son aclaratorias

Lo celestinesco creemos que es aquí, más que nada, un fermento, un estímulo y un conjunto de posibilidades argumentales, a las que a veces recurren los dramaturgos de la época. Pero, como queda dicho, no llegó a ser nunca elemento único y dominante, ni su imitación se producirá de forma plena sino sólo parcial y episódica. Lo celestinesco podrá aparecer así en la "égloga", en la "comedia urbana", en la "tragedia" o incluso en el "auto" y la "farsa" religiosos¹⁴.

Si analizamos los títulos de las obras a las cuales la crítica les ha atribuido el carácter de celestinescas, vemos efectivamente que nos encontramos frente a églogas, comedias, autos etc. y que en este sentido, lo celestinesco no es paralelo o complementario al desarrollo de aquel género que llamamos comedia, así como lo concebían sus contemporáneos, sino que, más bien, se introduce y es parte constituyente de esa cultura teatral compenetrada de elementos múltiples y heterogéneos propia del Renacimiento.

En el estudio de la comedia *Himenea* que en este trabajo nos interesa, encontramos algunos motivos de reminiscencia celestinesca. El personaje de la alcahueta aquí no aparece pero sí el paralelismo en la pareja de amantes. Como decíamos poco antes, lo celestinesco no es, en ninguna de las obras en cuestión, lo dominante, sino que se presenta como un elemento parcial y en concomitancia con otros elementos que llevan a la conformación global de la obra.

Una de las primeras obras relacionadas con la *Celestina* de Rojas es la *Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, de prosa trovada en verso* en la cual el poeta Pedro Manuel de Urrea intenta poner en verso la *Celestina*, tarea que lleva a cabo sólo parcialmente, dado que el trabajo se reduce a una parte del primer acto.

En la *Egloga de Plácida y Victoriano* de Encina la referencia al modelo original se concentra en la imitación del personaje de la tercera Eritea. Esta obra, se cree que fue representada en Roma, donde ya circulaba la traducción italiana de la obra de Rojas.

En una carta del 11 de enero de 1513, Stazio Gadio, orador mantovano en el séquito del Joven Federico Gonzaga, nos informa que en la casa del cardenal d'Arborea fue representada una "comedia" de Juan del Encina (quizás *Plácida y Victoriano*, ipotiza Cruciani) y escribe:

¹⁴ *Ibid.* pág 11.

Zovedì a VI, festa de li Tre Re, il signor Federico (...) si redusse alle XXIII hore a casa dil cardinale Arborensis, invitato da lui ad una commedia (...) Cenato adunque si redussero tutti in una sala, ove si havea ad representare la comedia. Il predetto reverendissimo era sedendo tra il signor Federico, posto a man dritta, et lo ambassador di Spagna a man sinistra, et molti vescovi poi a torno, tutti soagnoli: quella sala era tutta piena di gente, e piú de le due parte erano spagnoli, et piú putane spagnole vi erano che homini italiani, perché la comedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delectó al signor Federico(...)¹⁵.

Las tres comedias anónimas que aparecen publicadas en Valencia en 1521, la *Comedia Ypólita*, la *Comedia Thebayda*, la *Comedia Seraphina* siguen igualmente el modelo celestinesco como, así mismo, las comedias de Jaime de Huete *Tesorina* y *Vidriana*, el anónimo *Auto de Clarindo*, y la *Comedia Pródiga* de Luis de Miranda y la *Tidea* de Francisco de las Natas. Si bien en muchos aspectos estas obras coinciden con el modelo original, sin embargo en un aspecto fundamental difieren del mismo, dado que en ellas asistimos a la resolución feliz de los amores en cuestión. Se abandona el sentido trágico que tanto significado le atribuye a la obra de Rojas para dejar espacio a ese final feliz que refleja un mundo, o un contexto social, en el cual cobra espacio lo realizable.

3. Como hemos dicho al comienzo, las reflexiones teóricas en el Renacimiento son, de modo prevalente, obra de los artistas. Arte y teoría son dos momentos de un mismo proceso lógico. No existe el arte sin la teoría y viceversa. Por lo tanto, no nos debe asombrar que los mismos artistas sean los teorizadores de esta época y que Torres Naharro acompañe la publicación de sus comedias y composiciones poéticas de un Prohemio en el cual expresa su idea teórica al respecto.

Comedia, según los antiguos, es civilis privataeque portunae, sine periculo vitae comprehensio, a diferencia de tragedia, que es heroicae fortunae in adversis comprehensio. Y según Tulio, comedia es imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis. Y según Acrón poeta, hay seis géneros de comedias, scilicet: stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria, y cuatro partes, scilicet: prothesis, catactrophe, prologus, epithasis,

y como quiere Horacio, cinco actos, y sobre todo que sea guardado el decoro, etc. Todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír.

¹⁵ Cit. en: Cruciani, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, pág. 363.

*Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho. Y digo así: que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado. La división de ella en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada*¹⁶.

De estas palabras debemos destacar algunos aspectos fundamentales para el posterior desarrollo de la producción y teoría dramática españolas. En primera instancia la definida distancia que el autor toma de la preceptiva dramática clásica. Es importante subrayar las frases "*todo cual me parece más largo de contar que necesario de oír. Quiero ahora decir yo mi parecer, pues el de los otros he dicho*". Parece evidente la exigencia que siente Torres Naharro de alejarse de todo aquel corpus programático que había encontrado su origen en la *Poética* de Aristoteles. Y en este sentido, el autor no nos habla de comedia en relación a su opuesto, que sería la tragedia. Por el contrario, la eleva a un primer plano donde la vemos como un género dignificado en el cual encontramos a un '*artificio ingenioso, de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado*'. Aquí debemos observar que los adjetivos '*ingenioso*' y '*notables*' son más propiamente afines y aplicables a la definición de tragedia que no a la de comedia. En este sentido, el paso hecho por Torres Naharro inicia un proceso de redefinición del género que encontrará su florecimiento, no sólo en la producción teatral de los autores del siglo XVI y XVII, sino también en las mismas obras de los preceptistas teatrales que se ocuparán de reformularla. Este autor, no sólo toma distancias de la preceptiva dramática clásica, sino que también presenta nuevos aspectos que modificarán la futura composición de la comedia. La clásica división en cinco actos, será estructurada por él en el marco de jornadas. El mismo dice "*yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada*"¹⁷. Por otra parte, propone un número limitado de personajes, entre seis y doce, cosa que además él mismo respetó en la composición de sus comedias, excepto en la *Tinellaria* en la cual encontramos veinte personajes. Las personas de la comedia, según él, "*no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión*"¹⁸. El decoro representa para este autor uno de los aspectos más importantes de respetar en la comedia. Pretende un adecuado comportamiento de las distintas figuras dramáticas y en el ambiente general de la obra. "*El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao, el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y*

¹⁶ Torres Naharro, B., Prohemio de *Propalladia*, Nápoles, 1517. Cita tomada de Sánchez Escribano E. y Porqueras Mayo A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1972, págs. 63-64.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁸ *Ibid.*

decente continuación de la materia, conviene saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, et converso"¹⁹. Es interesante notar que Torres Naharro no introduce restricciones con respecto a la extracción social de los personajes y, asimismo, se anticipa a otros refiriéndose al decoro como uno de los principios básicos que influenciarán la comedia del Siglo de Oro. Por lo tanto, para este dramaturgo la comedia es la representación de acontecimientos alegres con final feliz, disputado por un número reducido de personajes, marcados en su ser y en su acción por la verosimilitud, la propiedad y el decoro. Una de las más interesantes propuestas de Naharro es la división que hace entre '*comedias a noticia*' y '*comedias a fantasía*'. Escribe: "*Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana, comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad [...], a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea*"²⁰. Y es así como se presentan divididas sus comedias en *Propalladia*. Por último considera que la comedia debe tener dos partes que son el *introito* y el *argumento*.

4. En la comedia "a fantasía", *Himenea*, en la cual la crítica ha sabido individualizar una fuerte filiación celestinesca, vemos la puesta en práctica de los conceptos teóricos expuestos en el Prohemio de *Propalladia* por el autor. En ella Naharro realiza lo que él mismo define como '*un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado*'. Si en las comedias "a noticia" vemos a un autor interesado más bien en establecer un diálogo o a provocar un efecto en el espectador cortesano, en esta comedia "a fantasía" el autor se preocupa además del funcionamiento interno de la estructura dramática. Y efectivamente en esta comedia todos los elementos están subordinados a la armonía estructural y al equilibrio escénico.

El argumento es muy simple: dos protagonistas, Himeneo y Febea, se aman, y son descubiertos durante un encuentro secreto por el hermano de la dama. Este debe defender la honra y el honor familiar y por lo tanto decide matarla. Luego, a través de varias aclaraciones, se llega al final feliz en el cual, con la aceptación de todos, los amantes se casan.

La crítica ha querido ver en este texto el germen del futuro drama de honor como también aspectos de lo que más tarde se llamará comedia 'de capa y espada', y además la presencia de una serie de elementos propios de la futura comedia de intriga: citas nocturnas, músicas, escondites, amores, la guarda de la dama por parte del hermano, el honor, alguien a quien vengar y el amor paralelo entre los criados.

Efectivamente el problema de la honra se plantea desde el comienzo y durante el primer encuentro entre los amantes. La honra de la doncella y el

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

honor familiar son el argumento clave y el motivo primordial de defender. Si bien cobran cuerpo y se explicitan en la última jornada de la comedia, estos motivos son, desde los primeros versos en boca de los amantes, el núcleo central y conductor del conflicto planteado en el texto.

Phebea: *Pues si puedo conplazeros,
aclaradme en qué manera
porque tengáis cosa cierta.*
Ymeneo: *Que quando viniere a veros
en la noche venidera,/ma mandéis abrir la puerta.*
Phebea: *Dios me guarde!*
Ymeneo: *¿Qué, señora?*
¿Revocáisme ya el favor?
Febea: *Sí, porque no me es onor/abrir la puerta a tal ora.*
Ymeneo: *No son ésas/vuestras pasadas promesas.*
Febea: *Pues, ¿cómo queréis que os abra?*
*Que en aquellos tenpos tales
los hombres sóis descortesos.*
Ymeneo: *Señora, no tal palabra.*
*Si queréis sanar mis males,
no busquéis esos reveses.*
*Ya sabéis que mis pasiones
no me mandan enojaros,
y no devéis escusaros
con escusadas razones,
de tal suerte
que me causáis nueva muerte*²¹.

Ahora bien, es verdad que en esta obra podemos ver el germen del futuro drama de honor. Pero este aspecto a nuestro parecer funciona más bien como un recurso temático utilizado para introducirnos dentro de una reflexión más amplia y que pone al hombre, y a la defensa de sus derechos, al centro de sus consideraciones.

La crítica ha puesto siempre en evidencia la relación que existe entre las dos obras con respecto al paralelismo existente entre la pareja de amantes, Calisto y Melibea e Himeneo y Febea como así mismo el paralelismo entre los dos criados, Eliso y Boreas, Sempronio y Parmeno. Como también el amor paralelo entre los criados Boreas y la doncella Doresta. La tipología de los personajes es prácticamente la misma como, así mismo, su obrar en algunas situaciones. Así como Calisto es de noble linaje, apasionado y con algo de soñador, así mismo lo es Himeneo. Melibea y Febea poseen la misma ingenuidad y ternura como igualmente la misma pasión. Por otra parte, los criados, en las dos obras, poseen los mismos lineamientos caracteriales. Unos son honestos y fieles, los otros más interesados en la

²¹ Torres Naharro, B., *Obra completa*, Madrid, turner, 1994. Edición y prólogo de M.A. Pérez Priego. Págs 433-434, versos 692-713.

propia ganancia que no en el bien del señor. Como ha ya estudiado Romera Navarro en el "Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro"²² los aspectos comunes entre ambas obras son muchos, si bien difieran profundamente en el significado global del texto y en el mensaje final.

El estudioso individualiza semejanzas clave entre algunos episodios de *Himenea* y algunos actos de la *Celestina* - entrevista nocturna entre los enamorados, la cita siguiente a la cual ambos enamorados van acompañados de sus criados y donde la situación vivida es la misma en las dos obras, etc.-, en particular ve que Naharro se inspira en los actos 12,14 y 15 de la *Celestina* de 16 actos de 1499.

Si bien estas semejanzas son muy interesantes de ser individualizadas porque en ellas podemos ver cuanto estaba presente en Torres Naharro y en la época la obra de Rojas, - no debemos a este propósito olvidar la edición romana de la *Celestina* traducida por Alfonso Ordoñez de la cual nos habla Leone Allaci²³ -, sin embargo la simple constatación de esta semejanza, como así mismo un estudio comparativo entre los capítulos/jornadas de ambas obras no hacen nada más que dejarnos en al ámbito de lo anecdótico, dado que la obra de Naharro es transmisora de elementos fundamentales para comprender, no sólo el momento de transición y crisis que estaba atravesando la sociedad en los primeros años del s.XVI, sino también la profunda transformación que se estaba dando en el seno mismo del teatro.

En el introito y argumento, el rústico pastor a través de la narración en primera persona nos cuenta sus aventuras amorosas y su boda para luego introducimos en el argumento de la obra. Sin abandonar el tono juglaresco cómico y carnalesco en el que las notas de picardía sexual no faltan, como tampoco las fundamentales referencias al mundo de la comida y de lo placeres terrenales, el autor establece una forma de paralelismo entre lo que narra el pastor en su performance cómica y el argumento de la comedia. Cualquier resumen del argumento nunca sería tan agradable como la cita mismo del texto, razón por la cual, dada su breve extensión lo transcribo:

*Notaréis que en sus amores
Ymeneo, un caballero,
gentil hombre natural trahía dos servidores:
un Boreas, lisongero,
y un otro, Eliseo, leal.
Ymeneo noche y día
penava por una dama,
la qual Phebea se llama,
que en llamas de amor ardía.
Tiene aquésta
una criada, Doresta.
Phebea, aquesta donzella,*

²² "Romanic Rewiew", Vol. XII, Columbia University Press, 1921, págs 50-72.

²³ Allacci L, *Drammaturgia di Leone Allacci, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, G.B. Pasquali, 1755 (primera ed. 1666).

*tiene un hermano, Marqués,
que entendía la conseja,
el cual procura por ella desde sabe el entremés
que Ymeneo la festeja.
Buescando el Marqués remedio
para podellos coger,
suele consigo traer
un paje suyo, Turpedio.
Y es osado,
muy discreto y bien criado.
Perseverando Ymeneo
con músicas y alboradas
en el amor de Phebea;
el Marqués, con gran deseo
de acortalle las pisadas,
como aquel que onor desea.
Y quando no se cataron,
con el hurto los tomó,
sino que él se le escapó
porque los pies le ayudaron.
Huye y calla,
torna con gente a salvalla;
de manera que tornando,
para de hecho salvar
a su señora y su dama,
hallóla a ella llorando,
que él la quería matar
por dalle vida a su fama.
Súpose tan bien valer,
que de allí parten casados,
y entr'ellos y sus criados
se toma mucho plazer,
por tal arte
que alcançaréis vuestra parte²⁴.*

Como en la *Celestina*, nos movemos dentro de los códigos de comunicación del amor cortés. Himeneo abre con el siguiente tono la obra:

*Guarde Dios, señora mía
vuestra graciosa presencia,
mi sola felicidad,
aunque es sobrada osadía,
sin tomar vuestra licencia
daros yo mi libertad.*

²⁴ Torres Naharro, *Obra completa*, Madrid, Turner, 1994. Edición y prólogo de M. A. Pérez Priego. Págs: 418-419, versos 181-228.

*Pero en mi primer miraros
 tan ciego de amor me vi
 que, quando miré por mí,
 fue tarde para hablaros,
 hasta agora
 que de mí sois ya señora.
 Avéisme muerto de amores
 y dexáisme aquí en la placa
 donde publique mis yerros,
 como aquellos caçadores
 que desque matan la caça
 la dexan para los perros.
 Dondequiera que me halle
 diré sienpre que es mal hecho,
 pues yo vos guardo en mi pecho,
 vos me dexáis en la calle.
 Bien me viene
 que sin culpa muera y pene²⁵.*

Este código empleado, se convierte de inmediato casi en un objeto de burla en la boca del sirviente Boreas, que responde: *¿Aún agora començamos y tantos duelos tenemos?*. Es como si el mismo Torres Naharro quisiera, ya desde el comienzo, a través del personaje del criado, establecer una forma de complicidad con el público. Su función se asemeja a la del pastor en el introito. Este personaje carnavalesco, por una parte, delimita a través de su monólogo, el espacio de la ficción teatral, pero a su vez establece una complicidad bien clara con el espectador, en la cual la situación es ya clara para el autor-actor y para el espectador. En los versos citados, se produce el mismo esquema. Ambos, el criado y el espectador, es como si conocieran a priori el juego cortés que se debe jugar, y ambos son conscientes de que éste esconde otras verdades que hay que desenmascarar.

Igualmente, cuando se realiza en la segunda jornada el encuentro entre Himeneo y Febea, después de las canción y el villancico llenos de tiernos tonos cortesés, el código se rompe y Febea explícitamente expresa su imposibilidad de comprender semejante lenguaje

Phebea: *Más ¿quién sois vos?*
 Himeneo: *Quien no fuese
 ni más un ora biviese.*
 Phebea: *No os entiendo, cavallero.
 Si merced queréis hazerme,
 más claro avéis de hablarme.*
 Himeneo: *Por las llamas que me dais,
 del fuego que me causáis*

²⁵ *Ibid.*, págs 420-421, versos: 229-252.

*lo podéis ir trasladando.
Phebea: Gentil hombre,
quiero saber vuestro nombre²⁶.*

Y además no opone ninguna resistencia frente a las pretensiones amorosas de Himeneo. Por el contrario, casi de inmediato cede a su voluntad y a recibirlo en su casa la noche siguiente.

Hemos dicho que esta comedia introduce la problemática tan frecuentemente presente en el drama español del Siglo de Oro, es decir, el tema de la honra. El Marqués decide matar a su hermana para defender la reputación familiar. Comienzo de la Jornada Quinta:

*O, mala muger, traidora!
¿Dónde vais?
(...)
Pues ¿qué os parece, señora?
¿Para tan gran desonor
avéis sido tan guardada?
Confesaos con este paje,
que conviene que moráis,
pues con la vida ensuziáis
un tan antiguo linaje.
Quiero daros,
que os do la vida en mataros²⁷.*

Pero, por otra parte, no procede rápidamente a la ejecución, como en los dramas de honor posteriores; al contrario, hay un momento de respiro en el cual Febea confiesa su culpa pero, al mismo tiempo, interviene con un largo discurso en el que reclama el uso de la palabra e invoca su derecho a vivir y a amar.

*No me quexo de que muero,
pues soy mortal como creo,
mas de la muerte traidora;
que si viniera primero
que conociera a Ymeneo,
viniera mucho en buen ora.
Más viniendo desta suerte,
tan sin sazón, a mi ver,
¿quál será el hombre o muger
que no le doldrá mi muerte,
contemplando
por qué y dónde, cómo y cuándo?
Yo nunca hize traición.*

²⁶ *Ibid.*, pág. 431, versos 618-632.

²⁷ *Ibid.*, pág 452, versos 1328-1329, 1331-1339.

*Si maté, yo no sé a quién;
si robé, no lo he sabido.
Mi querer fue con razón,
y si quise, hize bien
en querer a mi marido.
Quanto más que las donzellas,
mientras que tiempo tuvieren,
harán mal si no murieren
por los que mueren por ellas,
pues moriendo
dexan sus famas biviendo²⁸.*

También en esta escena de la confesión, el código se rompe. El hombre del Renacimiento siente la necesidad de reclamar por sus derechos. En esta escena parece como si los dos personajes jugaran a escenificar la muerte y conscientemente ambos supieran que a la muerte no se va a llegar. Alfredo Hermenegildo en *El teatro del Siglo XVI*²⁹ considera que nos encontramos frente a una perfecta escena del absurdo del teatro moderno. Es como si todos fuesen conscientes del juego o de la dramatización que se está llevando a cabo y que jugaran a escenificarla.

El Marqués obra de determinada manera porque debe respetar y defender el orden social y la reputación familiar, pero las suyas son reacciones inmediatas que poco reflejan el interés real en la problemática en cuestión.

Igualmente, cuando Himeneo huye en busca de sus criados y regresa para comunicar 'el matrimonio secreto' entre los dos amantes, declara que el noble caballero, el Marqués, ha obrado bien queriendo matar a la hermana y defender el honor familiar, así como conviene según la norma social.

*Yo, señora, pues, ordeno
que se quede lo pasado,
si bien mataros quisiera;
y él hacía como bueno,
y le fuera mal contado
si d'otro modo hiziera³⁰.*

Y al final, en realidad, los amantes se casan con gran placer de todos, lo que significa que el autor proclama la ruptura del orden establecido y pregona la aceptación del libre matrimonio.

La falta de la figura de la alcahueta es quizás una falta necesaria en la obra. Su ausencia corresponde a la voluntad de afirmar la libre determinación en cuestiones sentimentales. Los amantes conciertan por sí solos su suerte amorosa y no necesitan de ninguna mediación. Vemos aquí

²⁸ *Ibid.*, pág 456-457, versos 1436-1459.

²⁹ Hermenegildo, A., *Historia de la Literatura Española. 15. El Teatro del Siglo XVI*, Ed. Júcar, 1994.

³⁰ *Ibid.*, pág 460, versos 1604-1609.

una clara defensa de la libertad individual, mientras que, en la *Celestina* justamente la tercería era el desencadenante de la tragedia y del mal.

Zimic en el estudio intitulado "El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro"³¹, destaca la utilización de la sátira social como instrumento de crítica de una sociedad corrupta, la Roma de los primeros años del s.XVI. Y, en particular en la comedia *Himenea* ve reflejada una crítica por parte del autor con respecto, no sólo al concepto del honor de la época, sino también con respecto a una doble moral de comportamiento en los hombres y mujeres de entonces. Y en este sentido, el blanco de Zimic es el personaje del Marqués, del que escribe: "No se puede menos de percibir la terrible ironía implícita en la obsesionante preocupación de la conducta ajena y el simultáneo total descuido de la propia". Efectivamente al Marqués "bien le plazze el festejar, más no en mi casa, par Dios", como él mismo dice. Es decir, le gusta 'festejar' en casa ajena, pero no, que lo 'festejen' en la suya. Sin querer llegar a análisis tan extremos en la búsqueda de una doble moral, nos parece importante destacar que, seguramente, nos encontramos frente a un autor que, con ojo agudo y crítico, observa los cambios de la sociedad y, además, nos propone un juego dramático dominado por un pensamiento en el cual reina un espíritu liberal, humanitario y alumbrado. Como dice también el mismo Zimic " ...podemos asegurar que en este escritor no falta ninguna de las posturas fundamentales de lo que conocemos como erasmismo".

No es una caso que esta comedia exalte la libertad individual en cuestión de amores; al contrario, quizás el honor era sólo un medio literario mientras que la necesidad real era, simplemente, la de reflexionar sobre un derecho negado.

Por otra parte, como nota Hermenegildo, se modifica la relación entre señores y criados, cosa ya presente en la *Celestina*. Estos reclaman igualmente sus derechos. En la segunda jornada Himeneo, llamando hermanos a sus criados, les ofrece unos obsequios

*Hermanos, de muy buen grado,
que es razón en todo caso.
toma tú el sayón de raso
y tú el jubón de brocado,
que otro día
yo os daré mayor valía.*

que ellos no aceptan, y le responden

*Boreas: Dios aya de ti memoria
y acreciente tu bivar
con honra y fama sin par,
y te dé tanta vitoria*

³¹ Boletín de la Biblioteca de Manédez Pelayo, LII, 1976, págs 21-100, LIII, 1977, págs 61-306, LIV, 1978, págs 3-279.

*que no tengas que pedir,
pues no te falta que dar.
Eliso: Yo no quiero tus brocados,
ni consiento ni es onesto
que quedes tú desconpuesto
por conponer tus criados.
Ten cordura,
que tu largueza es locura³².*

Y poco más adelante sigue dirigiéndose a ellos como a sus hermanos y subraya la diferencia del amor entre hermanos y entre el criado y el señor, puntualizando que el suyo es amor de hermano.

*Pues callad, hermanos míos;
sed los que sois por entero,
que yo os daré, si no muero,
más que ropas y atavíos;
que el amor
es de hermano y no señor.*

En la tercera jornada ambos criados discuten acusándose mutuamente por no haber aceptado aquellos obsequios. Cada uno por su parte saca a la luz el reclamo de sus derechos.

También Febea recibe a los dos criados de Himeneo como hermanos después de que el Marqués acepta la boda entre ambos. Aquí, Torres Naharro introduce, según Hermenegildo, este concepto de fraternidad que rompe claramente con el de servidumbre.

A partir de ahora los dos microcosmos no pueden funcionar como entidades unidas solamente por relaciones de sumisión y de dominación. La noción de fraternidad introducida por Febea modifica el universo dramático de manera profunda³³.

El artificio ingenioso de Naharro se concluye con los *finalmente alegres acontecimientos*. Un villancico final celebra la 'victoria de amores'.

*Victoria, victoria,
los mis vencedores,
victoria en amores.
Victoria, mis ojos,
cantad si llorastes,
pues os escapastes
de tantos enojos,
de ricos despojos*

³² *Ibid.*, págs 434-435, versos 734-751.

³³ *Op. cit.*, pág. 65.

*seréis gozadores.
Victoria en amores.
Victoria, victoria!*³⁴

El final feliz, hemos dicho, representa una de las diferencias fundamentales entre las obras de derivación celestinesca y la misma *Celestina*. Y este final feliz nos hace entrar en el mundo de lo posible. La *Celestina* está dominada por la fatalidad, la violencia y la muerte. Aquí predomina la férrea voluntad del ser humano.

Con *Himenea*, Torres Naharro nos propone una comedia de derivación celestinesca pero enmarcada dentro de una estructura clásica, la comedia renacentista, por él mismo teorizada. Torres Naharro es, en todo sentido, un hombre del Renacimiento, Renacimiento italiano y Renacimiento español. En su obra se conjugan todos aquellos elementos antiguos y modernos, clasicistas y cristianos propios de la cultura teatral renacentista. La crítica, en parte, ha creado, hasta ahora, quizás una distinción no siempre adecuada según nuestro parecer, al haber querido distinguir en su obra dramática una complementariedad de elementos propios del mundo español, por una parte, y en su teoría dramática, una repercusión exclusivamente italianizante. En realidad estos dos momentos diferentes en la obra de un artista son absolutamente complementarios e indivisibles. Hemos ya señalado que esta unión era la forma de ser del artista de la época. Por lo tanto, la obra de Torres Naharro expresa en su totalidad las inquietudes que acompañan a un hombre de esta época y que elige el teatro -y aquí sí en la acepción más moderna que le atribuimos a este término- como medio de comunicación para expresarlas. En su obra lo vemos profundamente partícipe de las reflexiones contemporáneas, ya sea en España, ya en Italia.

³⁴ *Op. cit.*, pág 463, versos 1688-1698.

BIBLIOGRAFIA

Torres Naharro:

Bataillon, Marcel: "Le Torres Naharro de Joseph E. Gillet", en *Romance Philology*, 21, 1967, págs 143-70.

Gillet, Joseph E., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1943-1962, 4 vols.

López Morales, Humberto, *Comedias – Sodadesca, Ymeneia y Aquilana*, Madrid, Taurus, 1986.

Mazzei, Pilade: *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922.

Pérez Priego, Miguel Angel, (edición y prólogo), *Bartolomé de Torres Naharro, Obra completa*, Turner, Madrid, 1994.

Romera-Navarro, M., "Estudio de la Comedia Himeneia de Torres Naharro", en *Romanic Review*, 21 (1921), págs 50-72.

Zimic, Stanislav, *El pensamiento humanística de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1978, 2 vols.

Teatro del Renacimiento:

Cruciani, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento*. Roma 1450-1550, Roma, Bulzoni, 1983.

AA.VV., (a cura di) F. Cruciani, F. Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 1987.

Arróniz, O., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969.

Hermenegildo, A., (edición), *Teatro Renacentista*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

- *El Teatro del Siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

Oleza Simó, J, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en *Teatros y prácticas escénicas. I. El Quinientos Valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984.

Pérez Priego, M. A., (edición), *Teatro renacentista*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.

- *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998

- *Cuatro comedias celestinescas*, UNED, Univ. De Sevilla, Univ. De Valencia, 1993.

Sánchez Escribano, F., Porqueras Mayo, A., *Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco*, ed. Gredos, Madrid, 1972.

Teatro y prácticas escénicas. II. La comedia. Dirección: Joan Oleza Simó.
Coordinador: José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis Books-Institució
Alfons el Magnànim, 1986.