

Preparando el camino hacia la Comedia Nueva. De Torres Naharro a Lope de Vega

LOLA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Universitat de Lleida

l.gonzalez@filcef.udl.cat

RESUMEN:

En este trabajo trato de algunos de los elementos contemplados por Lope de Vega en su “Arte Nuevo”, y en su producción dramática, presentes de forma embrionaria en una de las piezas más significativas, Himenea, del que será precursor del género, Torres Naharro. El motivo del honor, como elemento fundamental sobre el que se construye la intriga, es centro de atención con la finalidad de estudiar comparativamente el tratamiento otorgado a este motivo por Torres Naharro y Lope de Vega en El castigo sin venganza, el último texto escrito por el Fénix para la escena.

PALABRAS CLAVE: Teatro renacentista; Torres Naharro; Himenea; Comedia nueva; Lope de Vega; *El castigo sin venganza*; honor; decoro; intriga.

ABSTRACT:

This article addresses some of the elements contemplated by Lope de Vega in his “Arte Nuevo”, and in his dramatic production, which are present in an embryonic form in one of the most significant pieces, Himenea, written by Torres Naharro, the precursor of the genre. The motive of honor, as a fundamental element on which the intrigue is built, is the focus of attention in order to study comparatively the treatment given to this motive by Torres Naharro and Lope de Vega in El castigo sin venganza, the last text written by the “Fénix” for the scene.

KEYWORDS: Spanish Golden age Theater or Spanish Renaissance Theater, Torres Naharro; Himenea; Comedia nueva; Lope de Vega; El castigo sin venganza, Honor, Decorum, Intrigue.

En un trabajo anterior (González, 2012) tuve ocasión de dedicar una breve reflexión que se centraba en un análisis comparativo entre la comedia *Himenea* de Bartolomé de Torres Naharro y la tragedia *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Mi intención entonces era poner de relieve los elementos, todavía embrionarios, pero no por ello menos importantes, presentes en una obra tan temprana como *Himenea* (1517) y que resultarán básicos en la comedia nueva. Dichos elementos ya se encuentran de manera dispersa en la *Celestina*, la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano*, de Juan del Encina, la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente; y en la dramaturgia de Torres Naharro, de manera particular y significativa, en *Himenea*, obra en la que ya aparecen elementos dramáticos que más tarde van a constituir el armazón sobre el que se levantará el teatro del barroco.

Me gustaría retomar el análisis en torno a las dos obras dramáticas mencionadas con una aclaración relacionada con el título de este trabajo, una aclaración que tiene que ver con la expresión “camino hacia...”. En realidad, como los especialistas del teatro áureo ya han demostrado, se trata de “caminos”, en plural. Frente a la lírica italianista que se consolida tempranamente con Garcilaso de la Vega (1533?-1537) o la narrativa de ficción, tanto la realista, con el *Lazarillo de Tormes*, como la idealista, la *Diana* de Jorge de Montemayor, a mediados del siglo XVI, el género dramático transcurre por sendas diversas que se unificarán en el último tercio del siglo XVI cuando encuentre la fórmula que dará lugar a la comedia nueva.

Rápidamente mencionaré que en el proceso de formación de la comedia nueva hay algunas propuestas y fenómenos dramáticos especialmente relevantes. En los aproximadamente cincuenta años que van desde la muerte de Gil Vicente hasta la llegada de Lope de Vega el teatro intenta buscar nuevos cauces para la expresión dramática. Se ensayan nuevas fórmulas a base de tanteos que finalmente desembocarán en el gran teatro barroco.¹

Durante esos cincuenta años el teatro religioso no solo continúa sino que se intensifica; el género alegórico, que culminará en el auto sacramental, experimenta un notable incremento; persiste el teatro de imitación grecolatina propiciado por la inclinación renacentista de la Antigüedad; se desarrolla un teatro de tendencia novelesca inspirado en fuentes italianas, con influencia de la *comedia del arte*: surge un teatro vertido hacia los temas nacionales, en camino hacia una dramática épico-lírica.

¹ Ignacio Arellano, *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 20.

Dentro de estas grandes vías, aceptadas en términos generales por la crítica especializada, cabe mencionar algunos hitos importantes, bien por constituir avances profundos, recogidos en el desarrollo posterior, bien por formar intentos fracasados, pero en todo caso posibilidades sustanciales que entran en colisión con los modelos lopianos, y que son arrasados por estos. Y entre los hitos especialmente notables ocupa un lugar destacado nuestro dramaturgo (1485-¿1520?). Torres Naharro, junto a Gil Vicente, dramaturgos situados entre los siglos XV y XVI, aportan, en relación con la comedia nueva, algunos elementos, todavía esbozados, pero que resultarán esenciales.²

En términos generales la aportación de Torres Naharro al teatro se encuentra recogida en el “Proemio” o prólogo que colocó al frente de la *Propaladia* (1517) y que por sus reflexiones es considerado como el tratado más antiguo de preceptiva dramática en lengua romance de la Europa del Renacimiento. Torres Naharro define la comedia como “artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado” (pág. 971)³. Trata de la división en cinco actos o jornadas, y presenta opiniones sumamente prácticas sobre algunos aspectos de la obra teatral, por ejemplo, el número de personajes, que no deben ser tan pocos “que parezca fiesta sorda” ni tantos “que engendre confusión” (pág.971). Define igualmente el decoro (tan importante en el universo de la comedia nueva) como “dar 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 e converso*” (pág. 971) con términos

² De entre las aportaciones al estudio del género de la comedia nueva cabe mencionar los siguientes: Miguel Ángel Pérez Priego, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED, 1978; Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Ediciones Júcar, 1994 y *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; Joan Oleza, “El nacimiento de la comedia”, *La Comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs.178- 210; José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVII: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987; Javier Huerta Calvo, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor, 1984; “La teoría dramática en el siglo XVI”, *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (coord.), Vol. 1, 2003 (*De la edad Media a los Siglo de Oro*), págs. 303-316; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1997; *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.

³ Tanto los pasajes de preceptiva dramática como los versos de la comedia *Himenea* citados en este trabajo lo son por la edición crítica a cargo de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2016.

que parecen anunciar los versos del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope (vv. 264-279).⁴

En la distinción que Torres Naharro establece en el “Proemio” entre “comedia a noticia” y “comedia a fantasía” en esta última, uno de los estudiosos pioneros de la obra del dramaturgo extremeño, J. Gillet, habla de acto reivindicativo del derecho al libre ejercicio de la imaginación, reivindicación que –en su opinión– fue un desafío y una proclamación de libertad comparable al prólogo de *Hernani* de Víctor Hugo (1974: 16).

Para Gillet las obras de Torres Naharro constituyen un gran modelo dramático que presagia con sus maravillosas intuiciones el florecimiento del drama español para fines del siglo; y que en todo caso vio la luz decenios antes de que en el resto de Europa se produjese nada que pudiera comparársele (Green, 1969, IV: 316).

Esas maravillosas intuiciones se concretan, según Vélez-Sainz (2016: 106), en los siguientes aspectos: 1. la utilización del verso con coplas de cinco versos de pie quebrado; 2. la tendencia de la división de la comedia en cinco jornadas; 3. la profesionalización de los actores y las técnicas que ayudan a esto como la ampliación del verso, 4. la presencia de un *introito* y *argumento* al comienzo de las obras; 5 la aparición de comedias de costumbres (a la manera de la comedia “a noticia”) y de comedias urbanas (o “a fantasía”); 6 el énfasis en la unidad de acción; y 7 la popularización del modelo escénico de Vitrubio. Un importante legado para alguien que creía estar

⁴ Citamos esta obra de Lope de Vega por la edición crítica de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.

No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, sermones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; *si el viejo hablare*,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitarte,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres. (vv. 264-279)

escribiendo –en palabras de Vélez-Sainz- “meros ejercicios de calentamiento intelectual” (pág. 106).

Dentro de la obra dramática de Torres Naharro, *Himenea* representa –en palabras de otro de sus más tempranos estudiosos, McPheeters (1981: 27)- “un cambio muy grande de espíritu, ambiente y caracteres. Respecto a *Tinellaria* y *Soldadesca* subimos al nivel de los amantes cortesanos que se mueven en una atmósfera refinada y expresan las más tiernas y sutiles, aunque exaltadas, pasiones eróticas. El hecho de que Torres Naharro cultivase unas vetas de inspiración tan variadas y llenas de matices le consagra como el dramaturgo español más destacado de su época, que nos da con *Himenea* una pieza teatral que no admite parangón con otras hasta entrado el Siglo de Oro. Es teatro moderno y renacentista, por el grado de concentración que alcanza el conflicto y por la intensidad de los sentimientos amorosos”.

McPheeters (1981: 37-38) enuncia los elementos nuevos del teatro de Torres Naharro que van a florecer en la comedia española de Lope y de sus contemporáneos: el tema del honor, la intensidad psicológica de los personajes, los conflictos internos y externos, que alcanzarán su desarrollo en la movilidad de la comedia de capa y espada, en las que tan a menudo se juega con amores secretos que después de pericias diversas aprueba el padre o el hermano de la protagonista. Es también creación suya el tipo del gracioso, que con la criada de la dama parodia los amores de sus amos. Asimismo aporta con el *introito* lo que será más tarde la *loa* de Tirso y de la escuela lopesca. Fue el primero en usar temas novelescos y heroicos, en advertir la necesidad de una fórmula dramática, en escribir largas comedias de carácter realista, en emplear la palabra *jornada*, en usar cartas para la trama, en trazar escenas nocturnas, y el primero en presentar a un rey como personaje de comedia. Por último, figurando entre la vanguardia de los que comprendieron las enormes posibilidades dramáticas de la *Celestina*, sin desecharlas, tuvo la suficiente personalidad para forjar unos argumentos en gran parte originales al escribir sus comedias.

Efectivamente de entre esos elementos nuevos mencionados aportados por el teatro de Torres Naharro que van a florecer en la comedia nueva de Lope y de sus contemporáneos el tema del honor, sobre el que se construirá la intriga de la comedia lopesca, es uno de los más importantes. En *Himenea* estamos todavía lejos del tratamiento que el honor recibirá en la comedia nueva. En ella la construcción de la intriga en torno al amor y el honor es menos compleja y el enfoque o tratamiento que se le da al honor menos intrincado o rebuscado, comparado con Lope, y menos severo si la comparación es con Calderón.

Si *Himenea* se sitúa en los orígenes de la comedia nueva, *El castigo sin venganza* se sitúa en el final de la primera etapa de este nuevo género dramático comprendida por la escritura dramática de Lope, sus antecesores inmediatos, poetas dramáticos valencianos y sevillanos, y sus contemporáneos.

La comedia nueva, igual que el teatro renacentista y las obras de sus mejores representantes, entre ellos Torres Naharro, recorre su propio camino. A grandes rasgos, desde los inicios hasta la etapa de *senectute*, Lope recorre un camino en el que la escritura dramática va consolidando la nueva fórmula. Desde *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, primera comedia de Lope, compuesta entre 1579 y 1583 (Morley y Bruerton, 1966: 590) a *El castigo sin venganza* tiene lugar una verdadera evolución y aunque no hay que esperar a su última producción dramática para encontrar una obra perfecta (anteriores a esta son *La dama boba*, *El perro del hortelano* o *El caballero de Olmedo*), su trayectoria viene jalonada por obras de calidad dramática y literaria de carácter inferior.

El castigo sin venganza representa, entre otras piezas de la producción de Lope, un ejemplo de consolidación de los elementos constituyentes del género dramático de la comedia nueva en su primera etapa de desarrollo, etapa que se correspondería con la última de creación del Fénix, la que la crítica identifica como de *senectute* y a la que pertenece *El castigo sin venganza*. No solo es obra de senectud sino que además es la última comedia que Lope escribió para las tablas.⁵

El castigo sin venganza fue publicada en 1635. Se incluyó en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frei Lope Felix [sic] Carpio*, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín. Anteriormente a esta impresión, apareció como “suelta” en 1634. Para esta impresión Lope escribió de puño y letra un prólogo en el que califica este texto dramático de “tragedia” y advierte al lector de su carácter innovador al declarar que “Está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina”. Con estas sucintas palabras Lope explicita su conciencia de ofrecer una obra que no se sitúa en el ámbito de la tragedia clasicista sino que se inserta en la órbita de la comedia

⁵ Fue escrita seguramente en 1627, año en el que el dramaturgo otorga su primer testamento. Lope moriría unos años más tarde, el 27 de agosto de 1635 (García Reidy, 2009:7). *El castigo sin venganza* fue su última obra dramática. Como tal obra de madurez, constituye una magnífica manifestación del dominio que Lope alcanzó sobre los elementos caracterizadores de la Comedia nueva, unos elementos que, aunque aquí no podamos tratar con detalle, fueron objeto de reflexión y experimentación en este extraordinario texto.

nueva, es decir, “al estilo español”. Sin embargo -como muy bien demuestra García Reidy en el estudio introductorio realizado para la editorial Crítica (2009)- tal afirmación no supone una novedad tajante ya que la obra participa de los elementos constitutivos de la dramaturgia barroca, caracterizada por la libertad creadora frente a los preceptos anteriores. Esta libertad creadora que Lope comparte con sus coetáneos ya fue practicada, en los inicios del siglo XVI, por otro gran dramaturgo, considerado por la crítica como uno de los iniciadores o pioneros de lo que a finales del XVI y principios del XVII se conocerá como comedia nueva. Se trata de Torres Naharro quien, como ya se ha visto más arriba, en el prólogo a la *Propalladia*, volumen que recoge su obra completa, antepone, en una breve pero sustanciosa declaración, el “criterio práctico” en lo dramático al seguimiento puntual de la teoría o preceptiva heredada. Dicho criterio hace referencia, entre otras, a dos cuestiones importantes, cuestiones que Lope recogerá años más tarde en el “Arte nuevo” (1609). La primera de esas cuestiones tiene que ver con la división del texto dramático en cinco actos o jornadas: “La división della en cinco actos, no solamente me parece buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llame jornadas, porque más parecen descansaderos que otra cosa. De donde la comedia queda mejor entendida [público] y rescitada [actores]”. La segunda cuestión hace referencia a los personajes que han de intervenir en la obra: “El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión. El honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas” (Vélez-Sainz: 2016 XXX).

Efectivamente los personajes que intervienen en la comedia *Himenea* son siete, a los que cabe sumar los “cantores”, personaje colectivo de número indeterminado. Los personajes que intervienen en *El castigo sin venganza* se elevan a catorce, el doble, número que escapa, en principio, a los fijados en la comedia que vienen a sumar entre 6 y 7: dama, galán, poderoso, viejo, gracioso y, en ocasiones, la criada como pareja del gracioso.

Volviendo a *El castigo sin venganza*, la obra cumple con los requisitos de la comedia nueva, y del subgénero tragedia, en los siguientes aspectos: introducción de elementos cómicos, fundamentalmente a cargo del personaje gracioso encarnado por Batín; representación de intensas emociones humanas protagonizadas por personajes que pertenecen al estamento de la nobleza o la realza a los que espera un final funesto, en esta ocasión personificados por don Luis, duque de Ferrara, su hijo ilegítimo, Federico, y Casandra, la joven noble de Mantua que se casa con el duque convirtiéndose de este modo en madrastra de Federico; presencia de temas complejos, tal es el caso de las frivolidades de

un monarca de cierta edad, don Luis, el duque de Ferrara, personaje maduro, llevado por la lujuria; presencia de motivos que se repiten en la comedia nueva, como el de los amores prohibidos, los que mantiene Federico con su madrastra, Casandra. Sin embargo, Lope traspassa el código de la comedia nueva e incluso de los dramas palatinos salidos de su pluma, subgénero al que pertenece *El castigo sin venganza*, en que en este tipo de dramas, a pesar de su configuración previa y de bordear peligrosamente los linderos de lo trágico, el conflicto se resuelve de forma positiva para los protagonistas con el restablecimiento del orden que se había perdido durante el desarrollo de la acción. Se trata de dramas de final feliz. No es el caso de *El castigo sin venganza*. Otra diferencia se observa en el motivo del gobernante lujurioso que adopta en la figura del Duque de Ferrara una dimensión más compleja al alejarse de los patrones más usuales y ser al mismo tiempo un marido injuriado. En *El castigo sin venganza* Lope toma un motivo que ya había sido empleado en otro drama veinticinco años antes, *Don Juan de Castro*, pieza en la que la mujer se enamora de su hijastro. Otra diferencia la constituye la resolución final, que se adentra en las coordenadas propias del drama de la honra, otro subgénero por el que ya se había interesado Lope desde fechas tempranas. Y que trata debidamente en el “Arte nuevo de hacer comedias” elevándolo a la categoría de tema absolutamente recomendable sobre el que construir la intriga de la obra por su grandísimo rendimiento dramático: “Los casos de la honra son los mejores, / Porque mueven con fuerza a toda gente” (vv. 327-328).

Para comprender mejor las semejanzas y diferencias entre la obra de Torres Naharro y la de Lope de Vega recordemos cuál era la idea que se tenía de la honra en la época de Lope y Calderón.⁶ En el siglo XVII la honra era algo así como un patrimonio personal depositado en manos de la opinión ajena. Esto da lugar a la desconfianza, la vigilancia obsesiva de los propios actos (y de los actos de los subordinados: esposa, hijos, criados) y de la opinión que merecen. El protagonista se nos aparece así angustiado por el qué dirán y dispuesto a todo para evitar que la deshonra se consuma: quien pierde la honra puede considerarse socialmente muerto y solo cuando la limpie podrá recuperar la estimación social. Dado que todos los personajes

⁶ De la importancia del honor y de la honra en la dramaturgia áurea se ha ocupado ampliamente la crítica tanto en de forma general como particular (para el caso de Lope: Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro, Anuario de Estudios Filológicos. Anejos*, n.º 18, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1995).

son seres terriblemente sociales, que no pueden concebir una existencia en soledad (es decir, marginados de la sociedad en la que viven), se comprenden perfectamente el porqué de su angustia (Huerta Calvo, 1982: 98).

Cuando la opinión establece que el personaje en cuestión ha perdido la honra, se abre la necesidad de recuperarla, lo que viene a ser el motor de la gran mayoría de las intrigas. Según el género de que se trate el proceso de recuperación seguirá dos caminos: en la comedia el hombre deshonrado por la liviandad de la dama romperá sus relaciones, mientras que si es la dama la afectada habrá de hacer todo lo posible para casarse. En los dramas, la recuperación pasará normalmente por la eliminación del ofensor —o de los ofensores: esposa y amante— siempre que no haya un impedimento social (que el amante de la esposa sea el Rey, por ejemplo). La esposa, en todos los casos, es la que peor lo tiene. Hay que tener en cuenta, además, que esta eliminación se produce también en situaciones en que se trata de un problema de índole político y no amoroso. Ejemplos hay muchos. *Los comendadores de Córdoba* y *El castigo sin venganza* desarrollan una tragedia de base amorosa, mientras que *El marqués de Mantua* plantea también un caso de rivalidades cortesanas.

El tema de la honra es inseparable del de la venganza, presentada generalmente como dolorosa pero inevitable para recuperar la honra perdida. La venganza puede llegar a ser francamente sangrienta como ocurre en *Los comendadores de Córdoba*. Es tópico diferenciar entre venganza pública, cuando la afrenta ha sido divulgada, y venganza secreta, necesaria para mantener el sigilo si es que la afrenta no ha sido difundida. Podemos pensar que la afrenta mancha de forma indeleble y aunque la venganza borre, siempre queda una huella; por ello, si la ofensa no se ha propagado conviene ejecutar la venganza en secreto para evitar una publicidad que infamaría aun después (Huerta Calvo, 1982: 100).

Aunque Lope no llegue a los planteamientos calderonianos, en cuyas obras la venganza ha de ejecutarse no solo ante la consumación de la afrenta sino incluso para evitarla, ejemplo paradigmático es la pieza *El médico de su honra*, no faltan declaraciones en este sentido. Así ocurre en *La batalla del honor*, de Lope. Sin embargo, quizá el caso más rebuscado lo constituya el de *El castigo sin venganza*, donde se trata precisamente de castigar la infamia sin vengarla ya que en este caso “vengar” se entiende en un sentido semejante al declarar en público las causas de la ofensa:

DON LUIS- No es venganza de mi agravio; / Que yo no quiero tomarla / En vuestra ofensa, y de un hijo / Ya fuera bárbara hazaña. /Este ha de ser un

castigo / Vuestro no más, porque valga / Para que perdone el cielo / El rigor por la templanza (vv. 2838-2845).⁷

En esta tragedia Lope narra la relación amorosa del Conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, el Duque de Ferrara, y la respuesta de este cuando descubre el adulterio. El motivo principal de esta pieza es el honor, que se manifiesta en el castigo que el Duque impone a los amantes ocultando la causa real (su deshonor) bajo una falsa causa política que pretende ocultar a los cortesanos la relación casi incestuosa entre Federico y Casandra.

El argumento de la tragedia está inspirado en un hecho real ocurrido en Italia, en la Edad Media, como dice en los últimos versos el personaje de Batín, criado de Federico y criado gracioso en la obra. La historia fue recogida por Bandello en una de sus novelas y de ella, a su vez, la tomó Lope de Vega.⁸ *El castigo sin venganza* constituye el último aprovechamiento de una rica relación literaria que había dado frutos excelentes durante cuarenta años. Abandono aquí el tema de la deuda de la tragedia con otros textos literarios por no ser el tema principal de este trabajo.⁹

⁷ Los fragmentos citados en este trabajo de *El castigo sin venganza* han sido tomados de la edición crítica de García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.

⁸ El hecho histórico en el que se inspira la acción tuvo lugar a principios del siglo XV, aunque en el drama no hay referencias históricas concretas. El acontecimiento nuclear del argumento lo extrajo Bandello de un hecho histórico, que se remonta a 1425, y que fue protagonizado por el Marqués de Ferrara, Niccolò III da Este, y en el relato de Bandello se apoyó Lope para desarrollar un drama cuyo conflicto, cuyas circunstancias, cuyos personajes y cuya distancia con el mundo del espectador lo configuran, no obstante, como principalmente palatino. Para los espectadores no existía constancia de que se tratara de un hecho realmente acaecido. Niccolò III da Este, tercer marqués de Ferrara entre 1393 y 1441, destacó por una reputada actividad política y militar, pero también por ser un mujeriego que tuvo varios hijos ilegítimos. Tras morir su esposa Giliola da Carrera, se casó de nuevo en 1418 con Laura Malatesta, hija de los señores de Cesena y conocida familiarmente con el nombre de Parisina. Aunque era mucho más joven que su esposo, y pese a su belleza, el Marqués siguió buscando los placeres que proporcionaba una vida licenciosa. En un principio la nueva marquesa de Ferrara tuvo una relación tensa con el mayor de los hijos ilegítimos del Marqués, Ugo d'Este, quien tenía una edad similar a la de su madrastra. No obstante, en 1424 Parisina acudió a Rávena a visitar a sus familiares acompañada de Ugo. Allí los dos jóvenes congeniaron hasta tal punto que se convirtieron en amantes. De regreso a Ferrara, mantuvieron su relación en secreto, pero una criada alertó a Niccolò d'Este de lo que sucedía por despecho a su señora. El marqués, para asegurarse de la veracidad de la acusación, espía a los amantes a través de una rendija que daba a la habitación de su esposa y así pudo confirmar la veracidad del adulterio. Lleno de ira, hizo aprisionar a su esposa e hijo en dos celdas diferentes del palacio de Ferrara y mandó que decapitaran a los dos como castigo por su adulterio. La ejecución tuvo lugar el 21 de mayo de 1425. (García Reidy, 2009: 13, 14).

⁹ García Reidy lo trata ampliamente (2009: 16 y ss.).

En *El castigo sin venganza* el Duque escarmienta a los amantes como hará cualquier marido deshonorado de estirpe calderoniana, reflexionando fríamente sobre la mejor manera de limpiar su honor conyugal sin que la sanción final haga pública la deshonra que incrementa así su infamia.

Estos y otros elementos, imposibles de detallar por falta de espacio, se encuentran ya presentes en *Himenea* y tan bien tratados que, en su momento, hizo reflexionar a la crítica sobre el conocimiento que Lope pudo haber tenido de la obra dramática de Torres Naharro. Así lo señalaba, en los años sesenta, Otis H. Green, (1969, IV: 283, 315-316)¹⁰ y, con anterioridad, a principios del siglo XX, en 1907, el hispanista James Fitzmaurice-Kelly había declarado que “Lope ha sido el mayor inventor en la historia del drama” (Green, 1969, IV: 282), a lo que Green añade, y corrige, que desde esa fecha, 1907, “se ha demostrado que tanto la forma y el género de la “comedia nueva” como gran parte de su contenido –por ejemplo los tópicos de la comedia heroica y el realismo dramático *avant la lettre*- los había desarrollado ya *aceptablemente* Torres Naharro en sus comedias, unas dos generaciones antes que Lope, y sólo necesitaban la aparición de un talento poético y dramático como el suyo para convertirse en la “comedia nueva” (1969, IV: 282-83).

Coincido con Green en que Torres Naharro desarrolló los elementos caracterizadores de la comedia nueva más allá de lo meramente “*acceptable*”. Y aunque Lope de Vega nunca mencionó sus comedias, quizá no cabría descartar por completo la posibilidad de que las leyera en la edición expurgada por la Inquisición y publicada en 1573, pocos años antes de que Lope empezase a escribir para las tablas.

Por falta de espacio no entraré a debatir esta cuestión que exige un riguroso estudio intertextual. Coincido asimismo con la afirmación que en su día emitió otro ilustre hispanista, Crawford, quien manifestó que, a pesar de todo su genio, Lope no fue un creador tan absoluto como se cree generalmente, y mucho menos como él mismo hizo creer a sus contemporáneos. Lope nunca mencionó a su predecesor Torres Naharro, que le legó su propia creación de la comedia romántica española en una forma tan parecida a la suya que éste no podía mencionarla sin perder algún lustre de su propia fama de innovador (Green, 1969, IV: 315).

¹⁰ De este modo lo refiere Green: “Aunque Lope de Vega nunca mencionó las comedias de Torres Naharro, seguramente tuvo que haberlas leído; la Inquisición publicó su propia edición, expurgada, en 1573, pocos años antes de que Lope empezase a escribir para las tablas” (1969, IV, 283, nota 102).

Efectivamente, en la comedia *Himenea* –según Crawford– aparecen por primera vez en el teatro ciertas situaciones que luego se convertirán en tópicos de la comedia nueva. Algunas de estas situaciones la constituyen el estado emocional de arrebatada pasión irracional provocado por el reciente enamoramiento del galán. De este modo, en la estela de *Celestina*, se inicia *Himenea* en cuya primera escena de la Jornada I, encontramos al protagonista, Himeneo, ya entrada la noche, en la calle, delante de la casa de Febea, junto a Boreas y Eliseo, criados que le acompañan en el cortejo. Más adelante, cuando se produzca el primer encuentro, el galán expresará a la dama la urgencia, la intensidad del deseo sexual y/o ansiedad, donde hay una extrema absorción del uno con el otro.

Otra situación viene dada por la primera entrevista entre galán y dama con su correspondiente serenata. En el caso que nos ocupa, esta primera entrevista se encuentra en la segunda escena de la Jornada II. Himeneo ha contratado a unos “cantores” para que entonen una canción y a continuación un villancico con la esperanza de que Febea se digne asomarse al balcón o ventana de su casa.

La vigilancia celosa del hermano de la dama, que jura vengar su honor en el traidor, otra de las circunscritas tópicas que caracterizan la comedia nueva, viene encarnada en la pieza de Torres Naharro por el Marqués que vigila constantemente la calle donde se encuentra la casa de su hermana, Febea, con intención de eliminar a quien con sus pretensiones amorosas ponga en peligro el honor familiar. El Marqués hace acto de presencia en la escena tercera de la Jornada I.

También aparecen lugares comunes como la ansiada entrevista en la que se juran mutuo y eterno amor el galán y la dama, cuando irrumpe de pronto el hermano; y del mismo modo, la huida del galán más que a prisa tras ser descubierto por el pariente de la dama que vela por el honor familiar aparece en la última escena de la Jornada III en la que también se nos presenta el motivo del hermano que exige la vida de su hermana como precio de su vergüenza (motivo que aparecerá más tarde, a mediados del XVI, en la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda). La Jornada V y última de *Himenea* se inicia con este motivo:

MARQ. ¡Oh mala mujer, traidora! / ¿Dónde vais? / (...)

FEB. ¡Ay de mí, desventurada!

MARQ. Pues ¿qué os parece, señora? / ¿Para tan gran deshonor / habéis sido tan guardada? / Confesaos con este paje, / que conviene que muráis, / pues con la vida ensuciáis / un tan antiguo linaje. / Quiero daros, / que os do la vida en mataros (vv. 1329-.1339).

Por último cabría mencionar la situación en la que vuelve el amante al lugar donde ha ocurrido el primer encuentro para pedir a la dama en matrimonio. La aceptación de este ofrecimiento por parte del padre o hermano conlleva la suspensión de la ejecución y el perdón de la dama. Tras salir corriendo en un primer momento, Himeneo aparece de nuevo en escena justo cuando el Marqués está a punto de asestar un golpe mortal sobre Febea con su espada. Sin embargo, tras descubrir el noble linaje del galán el Marqués lo acepta sin mayor problema como marido de Febea. De este modo el orden social y moral perturbado queda restablecido y la fábula tiene el correspondiente final feliz esperado por el público.

Sin ningún género de dudas estas escenas debieron encantar al primer público que asistió a la representación de *Himeneo* (Green, 1969, IV: 315), escenas que se repetirán una y otra vez en los textos dramáticos de la comedia nueva para deleitar y que, acostumbrados a verlas representadas una y otra vez, el público de los corrales ansiaría verlas.

De entre los elementos nuevos que presenta *Himeneo* y que van a florecer en la comedia barroca (además de los mencionados) el motivo del honor en estrecha relación con el del amor entre galán y dama vertebrarán gran parte de la producción dramática del barroco y recibirá especial atención por parte de los poetas, atención que se deberá fundamentalmente al interés de este tema/problema tan presente en la época y de gran rendimiento en las tablas como recoge Lope en el “Arte nuevo” en los versos mencionados *más arriba*: “Los casos de la honra son los mejores, /Porque mueven con fuerza a toda gente”.

Sabido es que en los dramas de tema contemporáneo (por contraposición a los dramas de tema histórico o legendario) escritos por Lope, Calderón y sus epígonos, los protagonistas son siempre nobles pero no es por su estatus o alcurnia por lo que se produce el conflicto. Un insulto, una acusación infundada, un desaire, una expresión de arrogancia que imputa menos valer, todas esas situaciones causan vergüenza y son motivos de deshonor que piden satisfacción por el duelo o por la venganza. En las comedias de capa y espada el conflicto dramático arranca de la rivalidad entre unos galanes, o de la oposición entre un pretendiente y la autoridad familiar representada por el padre de la dama o por el hermano. Por otra parte, el comportamiento de una mujer, hija, hermana o esposa, puede comprometer la honra de toda la familia. La crisis de la honra puede ser provocada por cualquier desliz: correspondencia clandestina con un amante aunque sea con intención honrada; declaración amorosa de parte de algún galán no aceptable al paterfamilias (Dunn, 2002: 166-167).

En el caso de *El castigo sin venganza* el conflicto dramático arranca con el motivo del gobernante lujurioso, encarnado por el personaje del Duque de Ferrara¹¹, y se complica al convertirse este en marido injuriado a causa de la relación amorosa clandestina que mantienen su joven esposa, Casandra, y su hijo natural, Federico.

En esta obra de Lope, el Duque personifica el motivo del poderoso lujurioso que anda por la ciudad de noche con sus criados en busca de aventuras amorosas; que se casa por la presión de sus vasallos y la pretensión de estos de que el reino tenga un heredero legítimo. Sin embargo, los planes políticos se tuercen cuando Federico y Casandra, joven dama noble de Mantua, se encuentran y se enamoran. Una vez casada, Casandra comete adulterio con su hijastro. Cuando el Duque descubre estos amores se apodera de él un difícil conflicto al tener que decidir sobre el deber de la honra y los sentimientos paternofiliales. En calidad de marido engañado trama una venganza con la que poner fin a lo sucedido de una manera privada. Surge de este modo el motivo del marido que se venga mediante un castigo de sangre. Sin embargo, ejecuta la venganza a través de terceras personas. Primero hace que Federico, su hijo, asesine a su madrastra, Casandra, y este, a su vez, muere a manos del Marqués de Mantua.

El tema del amor más allá de las convenciones sociales, el honor, la venganza por la honra enmascarada bajo la forma de castigo, la sustitución de motivos tradicionales por un tema más centrado en un drama pasional y, especialmente, una conclusión trágica más propia de los dramas de la honra, lleva a Lope a construir un drama complejo, que se nutre de su propia tradición pero que al mismo tiempo se adentra por nuevos cauces con la intención de superar a sus competidores más directos con un drama perfectamente construido y de enorme profundidad pasional (García Reidy, 2009: 18-19).

Esta situación, aunque elaborada con mayor simplicidad y menor profundidad pasional ya se encuentra tratada con acierto en *Himeneo*. En ella encontramos el mismo ambiente cortesano. Los amantes pertenecen a la alta nobleza, el Marqués y su hermana y, como se descubre al final de la obra, aunque no se explicita el título nobiliario que ostenta, Himeneo. Del mismo modo que ocurrirá décadas más tarde, en *El castigo sin venganza* los amantes se mueven en una atmósfera refinada y expresan las más tiernas, sutiles y exaltadas pasiones eróticas.

¹¹ Para las funciones que desempeña el personaje del Duque y la naturaleza de sus intervenciones en la obra véase Hermenegildo, González y Reyes, *Anuario Lope de Vega*, I, (1995: 37-58).

En la comedia de Torres Naharro el protagonista Himeneo se enamora repentinamente de Febea, ronda su casa con serenatas y música, y consigue que ella le corresponda y admita a la noche siguiente. Acechándoles está el hermano de la dama, el Marqués –sin más nombre ni apellido– que sorprende a Himeneo saliendo, ya de madrugada, de la casa de Febea. El galán huye y el Marqués fríamente se dispone a matar a Febea, aunque no exento de hipocresía le permita que se confiese. Sin embargo, quedará sorprendido y pasmado cuando ella le desafíe proclamando y lamentando que no gozó del amado. Himeneo regresa a tiempo para impedir la muerte de Febea. Declara Himeneo que sus intenciones siempre fueron honradas y que está casado “de palabra” con Febea. Esta boda secreta molesta bastante al Marqués, pero por fin acepta los hechos y perdona a la pareja (McPheeters, 1981).

El personaje del Marqués de *Himenea* guarda muchas similitudes con el Duque de Ferrara de *El castigo sin venganza*. Como el Duque, el Marqués se halla en el dilema entre lo público y lo privado. Como juez o tutor se encuentra en una situación que exige la muerte de Febea para preservar el honor familiar. No obstante, como hermano, quiere perdonarla y no quitarle la vida. Tanto el Duque de Ferrara como el Marqués llevan una vida disoluta en el terreno amoroso, conducta inadecuada por edad, son hombres maduros y no mozos, y condición social ya que por su estatus deberían dar ejemplo. Lo inapropiado del galanteo nocturno de ambos personajes, además de clandestino en el caso del duque de Ferrara, es expresado con las siguientes palabras por el criado del Marqués, Turpedio, en la Jornada I:

“(...) ha diez horas, señor / que andamos por la ciudad / sonando como badajos, / y cogemos poco honor, / a decirte la verdad, / de aquestos vanos trabajos. / Bien es un poco, por ende, / pasear sobre la cena, / y es usanza justa y buena, / para mancebos, se entiende; / lo demás / va muy fuera de compás” (vv. 289-300).

En el caso de *El castigo sin venganza* la opinión que merece esta conducta disoluta viene expresada en varias ocasiones, en distintas situaciones, por distintos personajes y calificada severamente como “viciosa libertad”. Curiosamente no es uno de los criados que acompañan al Duque en sus correrías nocturnas y mujeriegas quien formula dicha opinión sino Cintia, la cortesana amiga del criado Ricardo a cuya casa ha llevado al Duque, su señor, para su deleite:

CINTIA- Ricardo, si el mes pasado / Lo que agora me dijeras / Del Duque, me persuadieras / Que a mis puertas ha llegado, / Pues toda su mocedad / Ha vivido indignamente, / Fábula siendo a la gente / Su viciosa libertad, / Y como no se ha casado / Por vivir más a su gusto, / Sin mirar que fuera injusto / Ser de un bastardo heredado /-aunque es mozo de valor / Federico-, yo creyera / Que el Duque a verme viniera... (vv. 93 y ss.).

Casi con las mismas palabras definen Federico, el criado gracioso Batín y Casandra el comportamiento inmoral e impropio del Duque.

Al Marqués, como al Duque de Ferrara, se le alude por el título nobiliario y no por un nombre propio. El Duque de Ferrara se llama Luís, pero siempre se refieren a él como “Duque”. Seguramente, se debe a que en ambos casos se trata de un personaje que es una entelevia y que representa la autoridad abstracta sin necesidad de entrar en precisiones.

Himeneo y Federico, los jóvenes galanes enamorados y contrariados por las convenciones sociales y morales comparten un fallo de personalidad al emprender ambos la huida ante la adversidad.

Cuando Himeneo percibe la presencia del Marqués en la cámara de Febea, sin pensárselo dos veces, huye saltando por la ventana. Sin embargo, reaparece en escena en el momento oportuno para salvar a Febea de la muerte que le espera a manos de su hermano.

Ese rasgo de caballerosidad al acudir en auxilio de la dama que muestra Himeneo al final de la comedia lo encontramos también en el personaje de Federico cuando, en la Jornada I, socorre a Casandra y a su criada, sin todavía conocerlas, en el momento en el que el carruaje en el que viajan se encalla en el río. Sin embargo, dicha caballerosidad irá mermando al tomar conciencia de que el amor por la que es su madrastra lo está sumiendo en un abismo de pesadumbre al considerar que es un amor imposible. Este amor será su destrucción y le comportará tanto la pérdida de sí mismo (“ya soy / cuerpo sin alma”, vv. 2001-2002), como la pérdida del afecto del Duque (que ordena que lo maten), de Aurora (que lo abandona por el Marqués) y también de Batín, su criado (que decide abandonar la Corte de Ferrara e irse a Mantua a servir a Aurora y al Marqués).

En *Himeneo* Torres Naharro parece cuestionar el tema del honor, pero al final lo recoloca todo en su sitio, ya que no aporta un final nuevo, sino que se mantiene en lo convencional, como lo demuestra el hecho de que el Marqués, es decir, la autoridad, dé su beneplácito al matrimonio de Himeneo y Febea. El hecho de que el Marqués acepte de inmediato el matrimonio de su hermana cuando conoce el alto aboengo de Himeneo constituye una fina ironía del autor. Además, ese giro inesperado en el Marqués permite dar un vuelco a la trama y conducir la fábula hacia un desenlace feliz. En efecto, con ese matrimonio el Marqués ve solucionados todos sus problemas. El agravio de la honra se desvanece y, en consecuencia, ya no se ve obligado a dar muerte a su hermana.

Tanto el Marqués de *Himeneo* como el Duque de *El castigo sin venganza* se permiten una vida licenciosa, mientras que se la prohíben a Febea y a Casandra.

Son dos “poderosos” de doble moral, ya que aparentan (sobre todo el Duque) llevar una vida honorable, pero por la noche salen a cortejar mujeres, a cara descubierta el Marqués, disfrazado, embozado, el Duque de Ferrara.

Pese a la inmoralidad de ambos, el Marqués y el Duque encarnan la figura de la autoridad, recayendo sobre ellos la administración de la justicia. Al ser sorprendida, Febea exclama:

Vos me sois señor y hermano... / yo me pongo en vuestra mano (...) / Haced, hermano, con Dios; / Que yo no paso la raya, / Pues mi padre, que Dios haya, / Me dejó sujeta a vos, / Y podéis / Cuanto en mí hacer queréis. (vv. 1340; 1418-1422).

En *El castigo sin venganza* Casandra señala a Dios y al Duque como símbolos de autoridad y poder: “cuando yo imagino / a Dios y al Duque, confieso / que tiemblo, porque adivino / juntos para tanto exceso / poder humano y divino” (vv. 1976-1980).

En cuanto a Febea es una dama bella e inteligente. Es una figura femenina con iniciativa, como doña Ángela en *La dama duende*. Su belleza es muy renombrada. Cuando el Marqués la sorprende en compañía de Himeneo (Jornada V) le exige explicaciones. Con esta escena nos encontramos ante una de las situaciones menos comunes que ofrecerá la comedia nueva y que prácticamente desaparecerá en la etapa de reformulación del género con su mayor representante, Calderón (*El médico de su honra*). A pesar de que la situación que recrea la escena en la que la figura del cabeza de familia encargado de velar por el honor apenas será recreada por la comedia nueva merece la pena mencionarla por tratarse de una de las situaciones más originales de *Himeneo*. En esta escena la protagonista, Febea, pide ser escuchada antes de morir:

Pero, pues de esta manera / Y ansí de rota y abatida / Tan si duelo me matáis, / Por amor de Dios siquiera, / Dadme un momento la vida, / Pues toda me la quitáis. / Y no dejéis de escucharme, / Ni me matéis sin me oír, / Que menos quiero vivir / Aún que no queráis matarme (...) (vv.1424-1433).

Su hermano, el Marqués, le da permiso para hablar pero solo para que confiese su pecado antes de morir y así salvar su alma. Sin embargo, Febea no solo no se disculpa ni muestra arrepentimiento por corresponder al amor de Himeneo, cosa que espera oír el Marqués, sino que aprovecha la ocasión para declarar tajantemente y ante testigos, la criada Doresta ha sido llamada por Febea en calidad de tal, que lo único que se reprocha a sí misma es no haberse unido carnalmente con Himeneo, y lo expresa no en una, sino en dos ocasiones: “No me queda otro pesar / de la triste vida mía, / sino que cuando podía, / nunca fui para gozar, / ni gocé, / lo que tanto deseé.” (vv. 1394-1399);

su hermano insiste que esa no es la confesión que espera oír y ella vuelve a repetir la misma idea: “Confieso que en ser yo buena / mayor pecado no veo / que hice desde que nací, / y merezco toda pena / por dar pasión a Himeneo / y en tomalla para mí. / Confieso que peca y yerra / la que suele procurar / que no gocen ni gozar / lo que ha de comer la tierra, / y ante vos / yo digo mi culpa a Dios (vv. 1520-1531).

A Febea no le duele abandonar la vida, ni teme la muerte en sí, sino la antelación con que ésta llega, por eso exclama: “No me quejo de que muero, / pues soy mortal como creo, / mas de la muerte traidora; / que si viniera primero / que conociera a Himeneo, / viniera mucho en buen hora. (vv. 1436-1441). De haber sospechado que su fin estaba tan próximo, hubiera cedido sin demora a las proposiciones de Himeneo.

A pesar de esas declaraciones Febea, como leemos en la Jornada II, es una dama que guarda el decoro y la discreción. A los requerimientos de Himeneo responde con sensatez: “Más merecéis que pedís, / aunque lo que es no lo sé; / mas de grado lo haré / si puedo como decís; / pero he miedo / que sin dañarme no puedo (vv. 674-679). Febea es despierta y lista, pero simula que no comprende lo que le dice Himeneo (él quiere unirse a ella). Tal comportamiento se debe a la compleja situación en que se encuentra, ya que, si por una parte quiere granjearse al galán, por otra, también quiere preservar la honra situación contradictoria expresada popularmente a lo largo de los siglos XVI y XVII en el estribillo del “Cantar de Gómez Arias” al que el teatro barroco, Cervantes, entre otros, en el entremés de “El viejo celoso”, recurrirá para expresar estos sentimientos contrapuestos:

“Señor Gómez Arias,
doleos de mí;
soy mochacha y niña,

nunca en tal me vi. (Asensio, 1982: 205)

En la estela de Febea, Casandra también es muy bella y joven por lo que tanto Batín como Lucrecia consideran que hace mejor pareja con Federico que con el Duque y que, según las leyes de la naturaleza, convendría más que se casase con el hijo que con el padre. Estas opiniones de los criados se convierten en una funesta premonición, ya que Casandra cometerá adulterio con Federico. Y en la misma estela no se conforma con el papel de mujer “malcasada” sino que se rebela contra su destino. El Duque tras haber consumado el matrimonio en la noche de bodas vuelve a sus aventuras amorosas postergando a Casandra al más absoluto de los abandonos. Relegada por completo, humillada en su condición, supuestamente privilegiada, de mujer noble, la joven esposa confiesa con rabia

y envidia a su fiel criada Lucrecia que cambiaría sin pensarlo dos veces esa condición de dama cortesana por el de la “ruda villana” a la que sorprende el día “al lado de un labrador” cuyo amor es correspondido (II, vv. 998-1007).

La humillación que supone el abandono en todos los sentidos del esposo conduce a Casandra a justificar la posibilidad del adulterio. Es importante notar que Lope la retrata no como una mujer poseída por la lasciva sino como una mujer que no acepta sin más la condición de objeto doméstico al que la ha relegado su esposo privándola de este modo de la atención que le corresponde por sus cualidades. Es esta situación la que le lleva a rebelarse contra el marido al tiempo que lo responsabiliza de las terribles consecuencias que pueda tener en el futuro este desdén (vv. 1049-1073).¹²

Como Febea, Casandra es joven, bella, inteligente, sensible y receptiva al amor. Así se lo hace saber al Conde Federico cuando cree que este se ha enamorado y no se atreve a declararse a la dama: “las mujeres no son de piedra ni insensibles al amor: Toma mi consejo, Conde, / que el edificio más casto / tiene la puerta de cera; / habla y no mueras callando.” (vv. 1498 y ss.).

12

(...) Pero que con tal desprecio
trate una mujer de precio
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado
o tiene mucho de necio.
El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer
para adorno, lustre y gala,
silla o escritorio en sala.
Y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?
La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o retrato.
Basta ser un hombre ingrato,
sin que sea descortés,
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento extraño,
no dar ocasión al daño
que remediarle después. (II, vv. 1049-1073).

Pero cuando Federico le confiesa que el objeto de su amor es ella, Casandra queda paralizada al pensar en las consecuencias de lo que considera a priori un gran error. Sin embargo, tras reconocer que corresponde a su hijastro, la joven se justifica con estas palabras: “(...) viendo que el amor / halló en el mundo disculpa, / hallo mi culpa menor, / porque hace menor la culpa, / ser la disculpa mayor.” (vv. 1981 y ss.).

En principio, el amor de Casandra hacia Federico viene provocado a modo de venganza por los desdenes de don Luis. Mujer sexualmente frustrada, Casandra hace partícipe a Lucrecia (vv. 1049-1073) de que por causa del abandono del Duque ha perdido sus derechos como mujer y su posición como representante del poder. Respecto a Febea, y en clara consonancia con su condición de figura trágica, Casandra destaca por ser la primera en sacrificarse y en ser sacrificada por amor. Con su desposorio satisfizo las conveniencias del Duque. Fue para don Luis la salida al problema que sus vasallos le planteaban con urgencia sobre la tan necesaria sucesión legítima al trono. Por obediencia a la autoridad paterna y a la autoridad política sacrifica su juventud y hermosura a intereses ajenos. Es la gran frustrada como mujer, víctima, dado su sexo y posición, de una conveniencia política que le es impuesta. Jugó con gran valentía su última baza: su amor por Federico. Clamó por el derecho de ser requerida sexual y afectivamente, como esposa y amante, negándose a servir de utensilio, objeto o mueble de adorno. La degradación a la que la somete el Duque se ve contrarrestada con su rotunda negativa a ser “cosificada”. Adquiere una nueva dimensión femenina situándose como mujer insumisa ante un matrimonio injustamente impuesto. Forastera en la corte de Ferrara es la única voz que se alza, frente a la docilidad de Federico y de los vasallos, contra el Duque, tildándolo de “esposo tirano” (v. 1381), y “bárbaro” (v. 1564).

Comparada con su predecesora, Febea, el carácter de Casandra es mucho más complejo y esta complejidad proviene de su situación civil. Mientras Febea puede aspirar a gozar de su galán a través del matrimonio, Casandra ya está casada por lo que el camino está cerrado. Tratándose en principio de dos amores imposibles el de Casandra es del todo irrealizable y en caso de que no suceda así no puede derivarse otra situación que la catástrofe, la muerte del galán y la dama. Como Febea, Casandra tampoco acepta la muerte sin más. La joven duquesa se niega a morir porque es precisamente en su relación amorosa cuando realmente está viviendo. Sin embargo, Federico no está dispuesto a morir y aterrorizado por la reacción de su padre cuando descubra la traición propone una solución drástica: retomar el compromiso matrimonial establecido en su día por su padre con su prima Aurora. La solución no solo enfurece a

Cassandra sino que amenaza a Federico con hacer públicos sus amores y acabar de una vez por todas con esta penosa e insostenible situación (vv. 2248-2288).

De lo expuesto hasta ahora se deduce fácilmente los elementos dramáticos que *Himena* y *El castigo sin venganza* comparten. Las obras narran dos historias románticas con dos heroínas muy parecidas en la descripción física, moral y emocional pero con destinos opuestos anunciados ya desde el nombre que detentan. Quizá si las dos piezas hubieran compartido género dramático las coincidencias hubieran sido mayores. Pero mientras Torres Naharro concibió una comedia (“artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimiento”), Lope escribió una tragedia, una historia en la que debían aparecer el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final que mueve a la compasión y al espanto¹³. En *El castigo sin venganza* la acción se desarrolla en torno al honor pero el hecho de concebir la obra como una tragedia obliga a su creador a tratar este motivo literario de acuerdo a las reglas del género. Mientras que el restablecimiento del orden en *Himenea* lleva al final feliz dicho restablecimiento en *El castigo sin venganza* lleva a la muerte, a la amargura y a la desolación más absoluta.

En el largo camino que traza la evolución de la comedia nueva las dos obras consideradas en este trabajo suponen el principio y el final de su primera etapa de consolidación. El gran valor literario y dramático de *Himenea* reside en ser la primera comedia que presenta el motivo del honor de una forma muy parecida a cómo lo planteará el teatro barroco cuando el enfoque genérico sea el de la comedia, es decir, aquel que comporte el desenlace feliz de la fábula. Además de este hallazgo cabe mencionar la extraordinaria intuición dramática de Torres Naharro al construir los personajes, la intensidad psicológica con la que los crea y los conflictos internos y externos en los que los inmiscuye, conflictos que cobrarán una gran relevancia en la comedia nueva. En *Himenea* Torres Naharro introduce un elemento importante en el tratamiento del honor que será tenido en cuenta y desarrollado por los grandes artífices del teatro del XVII, Lope y Calderón: la ironía.

Sin ningún género de dudas *Himenea* contiene en germen algunos de los elementos más importantes y caracterizadores de la comedia nueva. Así ha quedado de manera aproximada puesto de manifiesto mediante el análisis comparativo con la que fue la última creación literaria del Fénix de los Ingenios, *El castigo sin venganza*. En estado embrionario esos elementos dramáticos, el

¹³ Ver prólogo a la edición publicada.

uso de espacios exteriores, las calles de una ciudad, e interiores, el aposento de Febea; la introducción de escenas nocturnas; la presencia del personaje del criado gracioso; el uso de cartas en el desarrollo de la trama; la introducción de canciones, el especial tratamiento irónico del motivo del honor, así como la envergadura psicológica con la que reviste a los personajes (la complejidad psicológica del personaje femenino encarnado por Febea anuncia el carácter de algunos personajes femeninos de la comedia nueva, tanto de Lope como de Tirso o Calderón, y ejemplo de ello es el personaje de Casandra de *El castigo sin venganza*), así como la consideración de la equitativa distribución del texto dramático en cinco partes, denominadas por él por primera vez como Jornada nos presentan a un escritor en posesión de una fuerte conciencia y extraordinario genio dramático, conciencia y genio que anuncia la comedia nueva y al máximo representante de su primera etapa, Lope de Vega. Todos y cada uno de los elementos dramáticos señalados y analizados en *Himenea* constituyen los primeros pasos dados en firme por un escritor de teatro que intuyó con claridad y conocimiento de causa la necesidad de encontrar una fórmula que funcionara absolutamente para el género dramático de la comedia. Desde el conocimiento de la preceptiva dramática anterior pero con una mentalidad guiada por la lógica de las exigencias que imponen lo teatral, desde la escritura de la pieza hasta la visualización de su representación, Torres Naharro elabora unas piezas dramáticas que esbozan con mucha precisión el canon de la comedia nueva. Las concomitancias, las semejanzas que han podido establecerse a raíz de la comparación entre *Himenea* y *El castigo sin venganza* lo ponen claramente en evidencia.

OBRAS CONSULTADAS

- AAVV, 2002, «Honor/Honra», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), Madrid, Castalia, pp. 166-167.
- ARELLANO, Ignacio, 2005, *Historia del teatro del XVII*, Madrid, Cátedra.
- CAÑAS MURILLO, 1995, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro*, *Anuario de Estudios Filológicos*. Anejos, n.º 18, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- CERVANTES, Miguel de, 1982, “El viejo celoso”, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Castalia.

- DÍEZ BORQUE, José María, 1987 *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.
- DUNN, Peter. N., 1960, «Honour and the Christian Background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, pp. 75-105.
- FITZMAURICE-KELLY, James 1914, *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, XXX.
- GILLET, Joseph E., 1947, «Lucrecia, necia», *Hispanic Review*, 15.1, págs. 120-136.
- 1937, «Torres Naharro and The Spanish Drama of The Sixteenth Century, II», *Hispanic Review*, 5.3, págs. 193-207.
- 1936, «The Date of Torres Naharro's Death», *Hispanic Review*, 4.1, págs. 41-46.
- 1930, «Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Estudios eruditos en memoriam de Bonilla y San Martín* 2, págs. 437-468.
- GONZÁLEZ, Lola: 2012, "De la *Himenea* de B. de Torres Naharro a *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sobre el inicio y la consolidación del género comedia". *Literatura: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez, María Fernández Ferreiro (coord.), Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) págs. 617-624.
- GREEN, Otis H., 1969, *España y la tradición occidental*, IV, Madrid, Gredos.
- HERMENEGILDO, Alfredo, 1994, *El teatro del siglo XVI*, Ediciones Júcar.
- 1973 *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta.
- HUERTA CALVO, Javier, 1984, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor.
- 2003 "La teoría dramática en el siglo XVI", *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (coord.), Vol. 1, (*De la edad Media a los Siglo de Oro*), págs. 303-316.
- HUGO, Víctor, 1974, *Hernani. Drama en cinco actos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MORLEY, S.G. y BRUERTON, C., 1966, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- OLEZA, Joan, 1995, "El nacimiento de la comedia", *La Comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, págs.178- 210.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1978, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, 1988, *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Ediciones Alfar.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, 1997, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, 1981, Comedias: *Soldadesca, Tinelaria, Himenea*, D.W McPheeters (ed.), Madrid, Castalia,
- 2016, *Teatro completo*, Julio Vélez-Sainz (ed.), Madrid, Cátedra.
- VEGA, Lope de, 2009, *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy (ed.), Barcelona, Crítica.