

El enredo en las comedias *a fantasía* de Torres Naharro

JOSÉ ROSO DÍAZ

Universidad de Extremadura

RESUMEN:

En este trabajo se analiza la presencia, uso y función del enredo en las comedias a fantasía de Torres Naharro con el fin de determinar la fórmula básica con la que se construye. En el enredo a fantasía naharresco funcionan con gran madurez diversos recursos que inciden en el desarrollo de la acción, el tratamiento de los temas principales de las piezas y la caracterización de los personajes. Es un enredo que se mantiene vivo y cobra renovado vigor en el teatro lopesco, lo que muestra con claridad la modernidad de su creador.

PALABRAS CLAVE: enredo, comedia, Torres Naharro, teatro español siglo XVI.

ABSTRACT:

In the work there is analyzed the presence, use and function of the snarl of the comedies to fantasy of Torres Naharro in order to determine the basic formula with which it is constructed. In the snarl to fantasy naharresco there work with great maturity diverse strategies and resources that affect in the development of the action, the treatment of the principal topics of the pieces and the characterization of the prominent figures. It is a snarl that is kept alive and receives renewed vigor in the theatre lopesco, which shows with clarity the modernity of his creator.

KEYWORDS: snarl, comedy, Torres Naharro, spanish theatre 16th century.

Constituye el enredo uno de los mecanismos más versátiles y dinámicos de los que dispone el dramaturgo para la creación de tramas complejas que logren generar y mantener la atención del auditorio. El recurso, que se ha utilizado desde tiempos antiguos, queda vinculado al desarrollo de la acción cómica, se convirtió en rasgo constituyente de la poética del género de la Comedia Nueva barroca, elemento vertebral en alguno de sus subtipos, como es el caso de la comedia urbana y palatina, la comedia de enredo o la comedia de capa y espada, y fue posteriormente también elemento clave en el desarrollo de la comedia de vodevil, en la alta comedia del siglo XIX o en la comedia de la posguerra española.

En general el enredo se identifica con una literatura de entretenimiento, inventada, no real, de carácter fantástico, donde el principal asunto tratado es el amor y los problemas que debe vencer para alcanzar el final feliz. Corominas, sea como fuere, registra por primera vez el término en el año 1604. Poco después, en 1611, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias se entiende como “*la mentira o patraña, bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo*”¹, definición general que alude a toda obra construida sobre una acción donde destaca la confusión de los personajes. En el *Diccionario de Autoridades* quedó vinculado definitivamente a la comedia: “*significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los teatros, mezclados de varios lances y texidas con arte para tener suspenso al auditorio*”². No sorprende, por ello, que una definición actual del término sea “*situación peculiar de las comedias de intriga, en las que los personajes que intervienen en la acción se encuentran confusos por lo enmarañado de la trama y lo extraño de ciertos comportamientos y sucesos. Ello da lugar a malentendidos e incertidumbres, que provocan la impaciencia de aquéllos y la búsqueda ingeniosa de soluciones para lograr sus objetivos. Todo esto va excitando la curiosidad de los espectadores, que sienten una especial gratificación cuando, a través de ciertos detalles significativos, creen adivinar las posibles vías de salida del conflicto, o la manera de ‘desenredar’ el ‘nudo’ de la intriga*”³. Según todo ello los ingredientes esenciales del mismo, aquellos que soportan su función básicamente lúdica, son la complicación argumental y estructural a partir de tramas enmarañadas donde

¹ Cf. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Alta Fulla, 1998.

² Cf. A.A.V.V., *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1990.

³ Cf. ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 325.

se acumulan de forma inverosímil multitud de peripecias, la existencia de personajes confusos que no tienen control sobre los hechos que viven, los oyentes expectantes, el engaño en sus distintas formas (con frecuencia malentendidos y cambios o errores de identidad), la recurrencia a la temática amorosa donde abundan las escenas de cortejos de damas y caballeros y sucesos cómicos y los conflictos de honor con sus duelos, persecuciones y desafíos característicos.

El enredo y sus significaciones, en cualquier caso, están presentes en las reflexiones dramáticas y la práctica teatral que se producen a lo largo del siglo XVI, una centuria que marca en este campo, como se sabe, no con pocas vacilaciones, dudas y tanteos la búsqueda de un camino seguro y duradero para las tablas españolas. En efecto estamos en un momento de enorme desarrollo de la materia dramática, especialmente del teatro profano, en el que confluyen elementos de tradiciones dispares y surgen los primeros textos de preceptiva. La tradición medieval, la influencia humanística italiana y la incidencia de obras del mundo clásico ponen forma a este poliédrico panorama en el que sobresale la comedia, carente por entonces de una acepción rigurosamente delimitada. Covarrubias la define como “*cierta especie de fabula en la qual se nos presenta como en un espejo el trato y vida de la gente ciudadana (...). Suele la comedia empear por riñas, quistiones, desavenencias, despechos y rematarse en paz, concordia, amistad y contento (...). Con fingidos argumentos y marañas nos dibuxan el trato y condiciones de los hombres viejos, moços, mugeres honradas y matronas, viejas y cautelosas moças, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin retrato de todo lo que passa en el mundo*”. Por ello puede afirmarse que en la época el término se define por oposición a la tragedia, por la presencia del estilo humilde, la recurrencia a personajes del pueblo y el final feliz. Torres Naharro participa en los intentos de definir la comedia que se dan en su tiempo ofreciendo en el *Prohemio* de la *Propalladia*, considerado el primer texto de preceptiva dramática en castellano, sus propias ideas. Para él es “*un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado*”. Me interesa destacar aquí la utilización de dos adjetivos positivos: ‘ingenioso’ y ‘alegres’. El primero alude a su diseño en la acción y a la caracterización de los personajes que la construyen y el segundo al resultado de sus efectos. Ambos ponen en evidencia que en las piezas el pacense valora la representación divertida de los acontecimientos, aquella que se logra especialmente con el enredo.

En el tratado citado ofrece además de forma muy general su opinión sobre otros aspectos dramáticos como la división de las piezas en cinco jornadas, la recurrencia al decoro, el número oportuno de personajes para elaborar

las obras y la clasificación de la comedia en dos tipos. Al respecto nos dice el pacense que “*quanto a los géneros de comedias, a mi paresce que bastarían dos para nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s’entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como Soldadesca y Tinellaria; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Seraphina, Ymeneia, etc*”. En la segunda importa sobre todo la verosimilitud y la imaginación, parámetros en los que debe desenvolverse el enredo. La comedia *a fantasía* vendría a ser, por tanto, una obra idealista construida sobre cosas imaginativas⁴.

El enredo se vinculó de forma especial en el barroco con comedias elaboradas a partir de marañas complejas, felizmente resueltas después, donde abundan confusiones y obstáculos que parecen ser insuperables para los protagonistas y pueden provocar también las equivocaciones del público, donde la temática amorosa es el eje central y el honor de padres o hermanos junto al ingenio de enamorados y confidentes el motor que lo hace funcionar. Buena parte de estos elementos están ya presentes en las comedias de Torres Naharro.

Pretendemos nosotros en este estudio conocer de forma precisa la fórmula con que Torres Naharro⁵ utiliza el enredo en sus comedias *a fantasía* para ofrecer después una valoración de la misma en la trayectoria del teatro español del siglo

⁴ Cf. sobre esta cuestión CORTIJO OCAÑA, Antonio, “Comedias a noticia y comedias a fantasía: A propósito de una curiosa terminología de Torres Naharro”, en SALVADOR MIGUEL, Nicasio, LÓPEZ-RÍOS, Santiago y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la edad media y los siglos de oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 145-162; CASTRO RIVAS, JESSICA, “De la comedia a fantasía a la comedia palatina: Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático”, en *Bulletin of Spanish Studies*, 94, 2017, pp. 595-613.

⁵ Cf. sobre la figura de este dramaturgo, ESCOBAR, Francisco Javier, “Bartolomé de Torres Naharro”, en JAURALDE POU, Pablo, GAVELA GARCÍA, Delia y ROJO ALIQUE, Pedro C. (Eds.), *Diccionario filológico de Literatura Española. Siglo XVI*. Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944; FALCONERI, J. V., “La situación de Torres Naharro en la historia literaria”, en *Hispanófila*, I, 1957, pp. 32-40; LIHANI, J., *Bartolomé de Torres Naharro*. Boston, Twayne, 1979; GILLET, Joseph E., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. Vols. I-III; Bryn Mawr, Pennsylvania, Wisconsin: George Banta, 1943-1951, Vol. IV, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *El teatro de Torres Naharro*. Madrid, Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando, 1937; STATHATOS, C., *Bartolomé de Torres Naharro: a bibliography (1517-2003)*. Kassel, Reichenberger, 2004; TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1997, pp. 81-204; Zimic, S., “El pensamiento humorístico y satírico de Torres Naharro”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LII, n° 1-4, 1976, pp. 21-100; LIII, n° 1-4, 1977, pp. 217-306, y LIV, n° 1-4, 1978, pp. 119-216, reeditado por la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1978, 2 vols.

XVI⁶. El análisis de este motivo literario en estas obras quiere contribuir a un mejor conocimiento del teatro naharresco, del proceso de configuración del género histórico de la Comedia Nueva, de los rasgos constituyentes de la poética que lo define y de los diferentes tipos dramáticos en los que se desarrolla. Estudiaremos para ello la forma en que el enredo construye la acción, su significado en el tratamiento de los temas, los recursos que lo soportan y su incidencia en la delimitación de las funciones de los agonistas. Nos ocuparemos de todas las obras que responden con nitidez al tipo: *Serafina*, *Himenea*, *Calamita* y *Aquilana*⁷.

1. EL ENREDO EN LA COMEDIA SERAFINA.

Es *Serafina* comedia a fantasía donde encontramos muchos de los elementos que configuran el enredo naharresco. Trata los amores correspondidos, pero desdichados, de Serafina y Floristán, galán que se vio obligado a casarse con Orfea, lo que provoca las quejas y críticas de su enamorada. Los criados Dorosia y Lenicio ayudan a sus amos a resolver esta situación por medio del consejo, de sus tercerías, engaños y actuaciones en la acción, al tiempo que desarrollan sus propias relaciones amorosas. Desconsolada Serafina pide la muerte de Orfea y ella, sabedora de la no correspondencia, se queja a su marido, que quiere asesi-

⁶ Cf., sobre el teatro del siglo XVI y su evolución, CANET, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia, Universidad de Valencia, 2003; Díez BORQUE, José María, *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid, Taurus, 1987; GONZÁLEZ, Lola, “De la *Himenea* de Torres Naharro a *El Castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sobre el inicio y consolidación del género comedia”, en FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia y FERNÁNDEZ FERREIRO, María (Coords.), *Literatura, líneas y pautas*. Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 617-624; HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro en el siglo XVI*. Madrid, Ediciones Júcar, 1994; HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*. Madrid, Plaza Mayor, 1984; HUERTA CALVO, Javier, “La teoría dramática en el siglo XVI”, en HUERTA CALVO, Javier, (Coord.), *Historia del teatro español*. Vol. I. (De la Edad Medieval al Siglo de Oro). Madrid, Gredos, 2003, pp. 303-316; OLEZA, Joan (Ed.), *La génesis de la comedia barroca. Cuadernos de Filología*, III-1-2, 1981; OLEZA, Joan, “El nacimiento de la comedia”, en CANNAGGIO, Jean (Ed.), *La comedia*. Madrid, Casa Velázquez, pp. 178-210; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*. Madrid, Uned, 1978; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*. Madrid, Laberinto, 2004; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “El teatro del renacimiento. Perspectiva crítica”, en *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 245-255; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (Eds.), *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995; VÉLEZ SÁINZ, Julio (Coord.), *El teatro profano del siglo XVI*, en *Críticón*, 126, 2016

⁷ Cito por la edición de Julio Vélez-Sáinz. Cf. TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*. Madrid, Cátedra, 2013.

narla para resolver la situación. La solución al conflicto se logra con la llegada de Floristán, del que está enamorado Orfea, tras saberse que dicho señor está prendado también de esa dama y que su matrimonio con Floristán no había sido consumado, hecho que permite finalmente la unión feliz del mismo con Serafina.

La acción de la obra se inicia con el recurso *in medias res*, con el conflicto ya creado, en una escena en la que los criados exponen la situación en la que se encuentran los amos. Se trata de una estrategia dramática utilizada también por el dramaturgo en otras obras que favorece ubicar la acción en un conflicto existente. Destaca en este caso el hecho de que sean los criados quienes inicien la obra defendiendo en sus actuaciones a sus respectivos señores, lo que evidencia por una parte el significado de estos en la construcción de la acción y, por otra, la habilidad dramática de mostrar el conflicto en sus dos partes en una misma escena.

Sobresalen, por lo demás, en el desarrollo de la acción dos aspectos esenciales: la recurrencia al engaño para la construcción del enredo y la forma de gestionar el dominio de la verdad entre los personajes. Ambos contribuyen a la elaboración de una intriga trabajada, equilibrada, con muchos aciertos dramáticos.

El engaño aparece en la acción por medio de la estrategia preparación/realización posterior del engaño antes preparado, que permite mostrar al público los derroteros por los que transcurrirá la acción. La estrategia aparece repetidas veces y permite avanzar la acción hacia su complicación. Esta estrategia muestra en la obra su doble desarrollo: la modalidad de la realización inmediata y la otra de la realización posterior. De la misma un ejemplo significativo encontramos cuando Lenicio pretender decir a Serafina que Orfea está muerta. Lenicio afirma que para salir de la difícil situación en que se encuentran conviene acudir a la broma y el engaño, que siempre resultan baratos:

Lenicio: (...)

 Quiero llevar esta fiesta

 con que ría Dorosía,

 mas su ama reñiría

 porque voy sin la respuesta.

 Voto a diez, pues, qu'es aquíesta.

 ¿Qué diré como me vea?

 Dírele qu'es muerta Orfea,

 pues qu'el mentir poco cuesta⁸

⁸ Cf., *ed. cit.*, p. 274.

Junto a esta técnica encontramos el refuerzo de engaños realizados y el efecto de sus resultados en la acción. Ello se observa cuando Serafina, a la que se ha hecho creer que Floristán asesinó a Orfea, no quiere casarse por este hecho con él:

Serafina: (...)
¿Part-te, bestia senes raó
sí'm sería bon consell
que'm casás yo ara amb ell
puix que sé que ha fet açó?
Dic que millor viva yo
qu'ell entre pus en ma casaa.
¡Fideputa y quina rasa
que só yo pera ad axó!
Per ma fe que li vull dir
que's por anar a la forca ;
que yo no só qualque porca
qu'el aja axí de acullir.
¿Y com poré yo sofrir
a qui tant de mal fa junt
que'm metés cama damunt?⁹

El refuerzo, por su parte, implica la construcción sólida del engaño, lo que supone abundar en el mismo o en su propia preparación. Ejemplo se observa en el que hace Lenicio para lograr la unión de Dorosía y Gomecio. Elabora, para que sea creído, una oración mágica:

Gomecio: ¿Quare, dic?
Lenicio: Si me dejares,
Yo te haré triunfar.
Gomecio: Fac quod volis.
Lenicio: Pues espera
Y decirte he, porque veas,
ciertas palabras caldeas
para que por ti se muera.
Será también de manera
que con signos magicanos
te encantaré pies y manos

⁹ Cf., *ed. cit.*, p. 276.

para que todo te quiera.
 Gomecio: In manus tuas, Lenicio,
 comendo spirito meo¹⁰

La importancia del engaño para la construcción del enredo se advierte también en que el mismo está presente tanto en la historia de los amos como en la de sus criados, en la acción en sus dos dimensiones. No sorprende por ello que abunden términos procedentes del campo semántico del engaño en las cinco jornadas de la comedia ('engaño', 'querella', 'taimar', 'burla', 'cuenta', 'rehierta', 'fantasía', 'salsa', 'mañas', etc). Para el recurso, además, a veces es pertinente tanto la acotación como el aparte.

Torres Naharro gestiona el conocimiento de la verdad entre los personajes de forma plural conforme a mecanismos variados de importante valor dramático. No quiere confundir al público, pero sí a algunos personajes. Se trata de motivos como la narración de hechos pasados, hayan sido estos representados o no, el dar a conocer a determinados personajes una verdad que se niega a otros y la repetición de lo acontecido en la acción. Todos ellos favorecen la actualización de datos y pueden hacer cambiar el comportamiento de los agonistas en la acción. A veces se aprovecha la apertura y el cierre de jornada para su ubicación¹¹. Logra, además, el desenlace de la pieza por medio del recurso de la anagnórisis, que pone en juego a un nuevo personaje, Policiano, personaje del que está enamorado Orfea. Ocurre al comienzo de la última jornada, cuando Lenicio informa de las circunstancias de la llegada del mismo. Poco después se sabrá también que él también le ama, clave para el final feliz de todos los enamorados:

Lenicio: Pues ¡pese al rey don Rodrigo
 con mi amo, allá do está!
 Sé que fuera tiempo ya
 de haberse visto conmigo.
 No es posible, si le digo
 como es venido su hermano,
 sino que me dé el villano
 cuanto trajere consigo.
 ¡Cuán gentil hombre es tornado,

¹⁰ Cf., *ed. cit.*, p. 271.

¹¹ Ejemplo notable es la narración de hechos pasados de la historia representada, cuando Floristán cuenta que se enamoró de Serafina y que fue correspondido por ella y que por mandato paterno tuvo que casarse con Orfea, dama italiana. Cf., *ed. cit.*, pp.265-266.

como hecho de pincel!
No parece agora aquél,
ansi viene tan mudado.
¡Y cuán bien ataviado!
¡Qué caballo tan gentil!
¡Cuántas joyas! Más de mil.
Por Dios, qu'estoy espantado.¹²

El enredo facilita, por lo demás, el tratamiento del tema del amor a partir de una relación imposible por la convención social y la existencia de un matrimonio obligado. Ello hace que surja un triángulo amoroso, dos damas y un galán, que solo se resuelve con la aparición de un segundo galán enamorado. En este entramado temático, con un papel claramente secundario, imbricado con el asunto principal, encontramos el tema del honor y la honra. El hijo se ha casado por obediencia con una mujer a la que no ama y se ha entregado a otra que le corresponde. Ello conlleva la queja de las dos mujeres¹³, la presencia de un discurso de crítica hacia el comportamiento de los hombres en el amor, su fidelidad y el asunto del matrimonio.

Buen contrapunto al amor de los amos es el de los criados que, aun en el conflicto, es llevado al ámbito del erotismo. Son amores tratados en la acción sin gran desarrollo, sólo de forma puntual, para provocar relax dramático y la nota de humor. Sin embargo, su tratamiento no deja de apuntar a los criados más modernos del teatro lopesco. Erotismo y humor se unen en la pieza cuando Gomecio, paje enamorado de Dorosía, quiere besarla y tocarla, a lo que ella se niega llamándole puerco y afirmando que la mujer es difícil de engañar¹⁴.

Los criados de la comedia son fundamentales, en cualquier caso, para el desarrollo del enredo: son fieles a sus amos, activos por sus causas, terceros, consejeros y cómplices. No dudan en engañar por sus señores, ayudarles o advertirles de los riesgos de su situación. Saben, además, todo de ellos. Destacan Bruneta, Dorosía y Lenicio y queda en un segundo plano Gomecio, que favorece la aparición del incidente secundario. Bruneta aparece escasamente en la acción, pero sin embargo lo hace de forma significativa para anunciar el

¹² Cf., *ed. cit.*, p. 281. Desde la Jornada III se sabe, gracias a la sierva Bruneta, que Orfea está enamorada de Policiano (pp. 255-256).

¹³ En el comienzo de la Jornada II encontramos la queja de Serafina por la forma en que ha sido tratada por Floristán. Cf. *ed. cit.*, p. 243-244. La queja se produce tanto en presencia del amado como en su ausencia.

¹⁴ Cf., *ed. cit.*, pp. 222-223.

amor que Orfea siente hacia Policiano y para criticar el comportamiento de los hombres. Buenos ejemplos de las funciones que desempeñan los criados encontramos en el caso de Lenicio, pues aconseja a Floristán sobre la conveniencia del disimulo que oculte sus sentimientos ante la dama:

Lenicio: Pues temprá la juventud;
 guarda que no te embaraces,
 mas la discreción abracés
 que te dará la salud.
 Discreción es rectitud
 y de todo bien el quicio;
 sin ella virtud es vicio,
 con ella, el vicio es virtud.
 Ve primero aconsejado
 si quieres buena vejez,
 mas temo que d' esta vez
 bígamo serás llamado.¹⁵

Muestra fidelidad a su señor y miente por él¹⁶ o advierte de los peligros y problemas que le acarrearán su proceder:

Floristán: Casarme con Serafina,
 ya que más no puede ser.
Lenicio: Pues Orfea, tu mujer,
 ¿Cómo queda en este medio?
Floristán: Muchas cosas han remedio
 con el tiempo y el saber.
Lenicio: En fin, no me do pena,
 yo te he hablado a la rasa,
 más sabe el necio en tu casa
 que el discreto en ajena.
 Si queremos ir a cena
 y a taberna habemos d' ir,
 en esto yo sé decir
 cuál es la mala o la buena.

¹⁵ Cf., *ed. cit.*, p. 233.

¹⁶ Cf., *ed. cit.*, p. 220.

Cabe destacar en el caso de los señores la recurrencia a la queja y la solicitud de ayuda a los criados. La petición de la muerte de Orfea y la determinación de asesinarla llevan la acción en todo caso al momento de mayor tensión dramática, caracterizan a los personajes y explican la evolución de sus comportamientos en la obra.

Se aprecia en *Serafina* la recurrencia a diversos elementos y estrategias dramáticas para elaborar el enredo a partir del tema amoroso. La madurez con que se usa apunta a una forma básica de construirlo que se verá confirmada y ampliada en otras obras de su producción *a fantasía*.

2. EL ENREDO EN LA COMEDIA CALAMITA.

Calamita no es de las comedias más estudiadas y mejor conocidas de Torres Naharro, aunque la crítica aprecia en ella la existencia de elementos significativos de nuestra tradición dramática. Trata la historia de amor de Floribundo y Calamita, al que se opone el padre de este por la desigualdad social existente entre los amantes, lo que obliga al enamorado a mantener en secreto la relación y hasta el casamiento gracias a los criados, que de forma paralela a sus señores desarrollan sus propios amores. En él aparecen celos y engaños, además de la cuestión de honor. La resolución del conflicto social y pater-nofilial se logra tras el conocimiento del verdadero origen de la dama, lo que permite el alegre final de la pieza.

La comedia presenta un notable enredo, contenido a partir de elementos variados, ya perceptibles en el Argumento de la obra que acompaña al Introito. En él se advierte la existencia de personajes engañadores y engañados y la necesidad de atención sobre la acción de principio a fin. Tal circunstancia evidencia que no se quiere equivocar al público, sino darle un dominio oportuno de la acción.

El enredo delimita la construcción de la acción acudiendo a la utilización de una estrategia en la que funcionan de manera combinada aspectos como los cierres de jornada en momentos de tensión, la recurrencia al engaño y su inserción de forma variada en la trama, el juego con la verdad, la actualización de informaciones, la anagnórisis, las llamadas de atención sobre el desenlace y los comentarios sobre la forma en que se desarrolla la acción.

Las jornadas se cierran dejando suspensa con tensión la acción. Bien sea por el logro del galán del compromiso del criado en la entrega de una carta de amor a la dama (Jornada I), por el resumen y comentario de la

situación de los amores (Jornada II), la reprimenda al criado por no ser fiel a su señor (Jornada III) o el dar a conocer a un personaje un hecho que complica más la acción y la hace llevar al desenlace. El engaño, por otra parte, aparece en las cinco jornadas y afecta a todos los personajes. Están motivados por el tratamiento del tema del amor y del honor. Su uso se precisa no sólo en la recurrencia a varios tipos, entre los que pueden identificarse el engañarse o el engaño en eco, sino también en la recurrencia a una técnica variada de inserción en la acción, donde sobresalen dos procedimientos contrarios: por un lado aquel que lo desarrolla en dos fases, una de preparación, que supone el comentario del mismo, y otra de realización, que significa su ejecución tal y como había sido antes planeado; por otro el que lo incorpora directamente en la acción. El primero, que aparece hasta tres veces en la acción, se da únicamente en la comedia en su variante más rígida, aquella que ofrece menos posibilidades de complicar la trama y se define por la realización inmediata del engaño antes preparado. Un ejemplo lo encontramos en la Jornada I, cuando Justino, confidente en amores de Floribundo, quiere ayudarle, para lo cual se hará pasar por pariente de la mujer de Torcazo, hombre en cuya casa vive su enamorada:

Jusquino: bien sería
 con destreza y osadía
 dar un tiento a esta mujer,
 pues entiendo de hacer
 dos mandados y una vía.
 Mas ¿Cómo se atrevería
 la pobreza,
 caso qu' es moza y discreta,
 a tomar tanta fatiga
 de servirme a mí de amiga,
 y a mi señor de alcahueta?
 Bien será que le prometa
 largamente de su parte algún presente,
 pues que me lo ha prometido,
 que al asno de su marido
 yo me haré su pariente.¹⁷

¹⁷ Cf., *ed. cit.*, pp. 722-723.

En los mismos términos se produce seguidamente el engaño:

Jusquino: ¿No has oído?
Torcazo: No, a la fe.
Jusquino: ¿Cómo he sabido
que somos tú y yo parientes?
Torcazo: ¡O, qué bien! Si no me mientes...
Jusquino: Mal me tienes conocido
Torcazo: Pues, ¿cómo lo has entroído?
Jusquino: Juan García,
su marido de tu tía
jugando ayer al mojón
me ha dado muy gran razón
de nuestra genalogía.
(...)
Me ha contado
que tu agüelo Juan Parrado,
era padre de tu padre.
Y era suegro de tu madre,
Padrino de su ahijado.
Mi padre y él se han hallado
monacillos,
Mas por ciertos homecillos
quedaron en un desvío;
en fin tu padre y el mío
tovieron ocho tonillos
Torcazo: muestram'acá esos carrillos
y veremos
que cro que nos parecemos¹⁸

El engaño, por lo demás, puede resultar secundario o esencial para el desarrollo de la acción y los temas en ella tratados. En este último caso queda vinculado al humor y a los criados. Aparece con funciones muy precisas, ubicados sobre todo en las jornadas I, II, III y IV.

La recurrencia al juego con la verdad en la construcción de la acción muestra, por otra parte, la importancia que Torres concede al enredo. Se da en

¹⁸ Cf.. *ed. cit.*, pp. 723-724.

la acción en varias ocasiones. Es de hecho estrategia contraria a la anterior, que permite mostrar al auditorio las confusiones y errores en los que se encuentran los personajes, circunstancia que supone ponerlo en un nivel superior ante la historia representada, dominándola, como si de un dios se tratase. Un ejemplo registramos en la Jornada III, cuando Justino, criado interesado en los amores de Libina, despedido, advierte al marido de esta que su mujer mantiene una relación con Escolar:

Torcazo:	Pues mira, ¿qué quíésme? Di
Jusquino:	No otra cosa mas que Libina, tu esposa, no asienta bin el tobillo; que tras un escolarcillo diz que va muy bolliciosa.
Torcazo:	Juri a diez, si a la tiñosa la arrebató, que le sacudo aquel ható, y an aquí si te parece; son que luego se amortece y he mancilla dende a rato ¹⁹

Registramos también a lo largo de la acción diversas formas de actualizar informaciones, sobre todo a partir de la narración de hechos pasados representados, el resumen de acontecimientos, los comentarios sobre hechos de la acción o la repetición de noticias. Aporto solo un ejemplo significativo. Se trata de los comentarios de Fileo sobre los amores de Floribundo y Calamita que sirven de cierre a la Jornada II:

La cosa va muy perdida
y en malo son;
casarse han tras un rincón,
y el viejo que pene y muera,
que esperaba por nuera
la princesa de Aragón.
Y est'otra, según razón,
es tan pura

¹⁹ Cf. *ed. cit.*, p. 754.

hija de abad su figura
qu'el cabello se me eriza;
porque los que más baptiza
diz que son hijos del cura.
Mi señor con su locura,
de grosero,
piensa sacar en enero
y pescar tras las paredes,
y sacar aire con redes
y coger agua con harnero²⁰

Estas formas, que favorecen el dominio de la acción por parte del público, quedan reforzadas por dos estrategias, si bien menores, complementarias. Ambas son de breve extensión. Por un lado, las llamadas de atención sobre el desenlace, que cuando se producen, no son del todo entendidas por los personajes y hacen sospechar al público, además de apuntar a un desenlace feliz todavía no perceptible. Así en la Jornada IV Floribundo advierte que su padre verá cómo sus amores tienen un fin honesto:

Suplícote solamente
cerca d'esto,
que aunque veas mal dispuesto
mi vivir y en tanta guerra,
y aunque se hunda la tierra,
verás d'el un fin honesto²¹

Por otro lado, los comentarios sobre cómo se desarrolla la acción y si los hechos son favorables a los personajes. Aquí encontramos rápidas intervenciones en apartes, que tienen también como cómplice al espectador. Ejemplos serían las siguientes intervenciones de los personajes: Jusquino señala que se va urdiendo bien el enredo: “Bien se va urdiendo esta trama”, (v. 592); Jusquino comenta cómo van los amores de Floribundo: “¡qué gastar de herramienta!”, (v. 2051) y, más tarde “Perdido va todo ya” (v. 2059); comentario de Jusquino sobre los sucesos de la acción: “Voto a Dios, galante ha andando” (v. 2499); y la opinión del engañador sobre cómo van los engaños: “la cosa va muy perdida” (v. 1209).

²⁰ Cf. *ed. cit.*, p. 751.

²¹ Cf. *ed. cit.*, pp. 769-770.

Registramos, en fin, en cuanto al enredo la presencia del recurso de la anagnórisis en la Comedia. En la Jornada V Trapaneo, acudiendo a una narración de hechos pasados, cuenta el verdadero origen de Calamita²²: es hija del rey de Sicilia, a quien el propio Trapaneo crió ante el rechazo de su padre a tener otra hija. Ahora es la única heredera del reino. Estaba en buena medida anunciada al inicio de la misma jornada, cuando Floribundo advierte sin mayores precisiones que Trapaneo le ha confirmado que Calamita es de padre honrado, de notable familia. Un dato más, en cualquier caso, de convergencia de la acción y de atención al espectador.

El enredo favorece en la comedia el desarrollo de sus temas nucleares, el amor y el honor, y permite, además, la aparición de otros secundarios con los que de desigual manera quedan imbricados, sobre todo los celos y las relaciones paternofiliales. En la comedia se desarrollan los amores de Floribundo y Calamita, que evolucionan de la no correspondencia amorosa a la unión final de la pareja, gracias en buena medida a la ayuda de sus criados confidentes, que tienen amores en paralelo, pero de otro carácter, lo que actúa como contraste y complemento a los señores. Encontramos aquí la recurrencia a un esquema básico, bien definido, de tratamiento del tema que quedará pronto fijado. Importa en su realización la determinación de los enamorados, la fidelidad y confidencia de los criados y el casamiento secreto. El honor, por su parte, se plantea en el caso de los amores de Jusquino con Libina, mujer casada, que no le corresponde, al tener interés en Escolar, con quien mantiene una relación secreta, que levanta los celos de su pretendiente, quien comunica todo a su marido. Aparece también tratado al saberse la relación de Floribundo y Calamita y desconocer de esta su verdadero origen, lo que genera conflicto entre el hijo y el padre, interesado en que se cumpla el orden social.

Debemos destacar, además, la presencia de dos recursos fundamentales para el enredo: el engaño y la carta. El engaño se da reiteradamente en la pieza de forma variada, mostrando ya una versatilidad dramática muy rica, en donde se identifican ya personajes engañadores y personajes engañados y la recurrencia a tipos concretos del engaño, ya sea el engaño en eco o el engañarse, ambos con efectos multiplicadores de la confusión en la acción. Todo ello se observa en el caso de un engaño en eco, aquel que se produce cuando Torcazo aplica la confusión en la que está y hace creer a Libina, su mujer, que Jusquino es primo y este le da un abrazo:

²² Cf. *ed. cit.*, pp. 795-797.

Torcazo: mi primo, Jusquino,
 te viene aquí a conocer.
 hazme tamaño pracer
 sencular
 que lo quieras abrazar.
Jusquino: Si querrá, por su virtud.
Libina: Mejor me dé Dios salud.
Torcazo: Ea, boba, ¿bobear?
Jusquino: No´s hagáis tan de rogar
 por mi amor,
 que un pariente y servidor
 no se desechan así²³

La carta, por su parte, favorece la reunión de los enamorados, el paso a la correspondencia amorosa y va acompañada de la complicidad de los criados y de la astucia para que llegue a las manos apropiadas. Importa la lectura de la carta, que pone en conocimiento del espectador la queja de amores y el comentario jocoso del criado que no la entiende. Jusquino se burla de la forma en que está escrita:

Cuanto si d'esta manera
tú procuras
con palabras tan oscuras,
efectuar tus amores
yo las tengo por mejores
para quitar callenturas
(...)
Yo, cierto soy mas travieso
que discreto,
pero, señor, te prometo
que no con tantos rodeos
manifiesto mis deseos
si quiero que hayan efecto²⁴

El enredo, por último, permite clasificar los personajes ante la acción. Un grupo estaría formado por aquellos que conocen todo cuanto acontece en la misma por estar bien informados o ser engañadores; otro por los que no

²³ Cf. *ed. cit.*, pp. 726-727.

²⁴ Cf. *ed. cit.*, p. 736.

controlan los hechos debido a que les faltan informaciones o han resultado engañados. En los dos hay personajes tanto principales como secundarios.

Dentro de los personajes secundarios destacan los criados, en los que es significativa la confianza con sus amos. Jusquino es el confidente fiel e incansable que lucha por llevar a buen puerto los amores de Floribundo, con quien tiene total confianza. Un ejemplo observamos cuando asegura a su señor que entrarán en casa de la dama:

Pues en mis manos está
solamente
dame, señor, al presente,
dos o tres días de plazo;
que tengo asido a Torcazo
y heme hecho su pariente.
Hoy le hablé largamente
y a placer,
y visité a su mujer,
y aun me lo hizo abrazar;
tenemos, en fin, lugar
más que habremos menester²⁵

Otro ejemplo cuando quiere llevar la carta de amor a Calamita para sanar el dolor de Floribundo:

Déjame, señor, hacer
libremente;
haz lo dicho solamente,
con tanto que, sin siniestro,
siendo yo médico diestro,
seas tú enfermo obediente.
Ya me hice su pariente
del villano,
tengo a Libina en la mano
ella al mozo en las entrañas;
usaré de tales mañas
que presto te daré sano²⁶

²⁵ Cf. *ed. cit.*, p. 733.

²⁶ Cf. *ed. cit.*, p. 737.

El enredo, en fin, es de importancia en la comedia, se elabora con una estrategia dramática en la que están presentes ya varios recursos, bien dosificados y con funciones precisas que facilitan el tratamiento del tema del amor y del honor. Acción, temas y personajes se construyen sin duda a partir de él.

3. EL ENREDO EN LA COMEDIA *HIMENEA*.

Himenea es la obra mejor conocida y más celebrada de la producción dramática de Torres Naharro, además de modelo a *fantasía*. Desarrolla los amores de Febea e Himeneo, que logran el final feliz en bodas. Himeneo, con la ayuda de sus criados, requiebra en amores a su dama, que pese a su no correspondencia inicial termina rindiéndose al galán. Para ello ha tenido él que frecuentar la calle por la noche repetidas ocasiones, lo que despierta las sospechas del Marqués, hermano de Febea, y genera un problema de honor. Las sospechas quedan confirmadas tras la comprobación de que Himeneo entró en casa, situación que quiere resolver el Marqués con la muerte de Febea, quien defiende su inocencia y doncellez. La acción se resuelve con la llegada de Himeneo y la confirmación de su casamiento con la dama, hecho que supone el perdón y la preparación de las bodas. En paralelo son tratados los amores de los criados.

Torres construye la acción de la comedia sin la pretensión de confundir en ella al público, de manera sencilla²⁷. En ella destacan aspectos como la representación de historias de señores y criados, la repetición de hechos y situaciones, la valoración de los inicios y cierres de jornadas para generar tensión dramática, la presencia tímida del engaño con valor secundario y las aclaraciones de los agonistas de su forma de actuar ante el desarrollo de los hechos.

El desarrollo de las historias de señores y criados permite la evolución verosímil de los amores de los primeros, ayuda a caracterizar a los segundos y crear contrapuntos entre sus mundos, que provocan humor, además de construir incidentes secundarios²⁸. La repetición de hechos y situaciones similares facilitan el desarrollo de la acción y se relacionan con la perseverancia del enamorado no correspondido y el resultado de unos amores al margen de su código. Se dan en el caso de hablar a la reja, el paseo o vigilar la calle y la

²⁷ Ya se nos advierte en el Introito que “no es comedia de risadas” (v. 147).

²⁸ Es el caso de la Jornada III, cuando Boreas critica a Eliso por no aceptar el regalo de su amo Himeneo por los buenos servicios prestados. La filiación del episodio es clara. Cf., *ed. cit.*, pp. 573-574.

sospecha del Marqués, que debe velar por el honor de su casa²⁹. Se trata de un recurso que, junto a otros menos utilizados, como el de las aclaraciones sobre lo que hacen los personajes, sobre sus formas de actuar, contribuyen a elaborar una acción poco intrincada y de fácil seguimiento por parte del espectador.

El inicio y cierre de jornada suele ser, por otra parte, de importancia dramática, dado que supone en el primer caso un momento álgido de la acción en la que los personajes muestras los efectos de los últimos hechos acontecidos en la misma y, en el segundo, la suspensión de la acción en un momento de tensión y conflicto.

El engaño aparece en pocas ocasiones y en los incidentes secundarios, vinculado siempre a los criados. Permite sobre todo caracterizar a los personajes y también provocar humor. Ilustramos todo ello con el engaño que los criados Eliso y Boreas hacen a su señor cuando afirman que ellos guardarán la calle mientras él está en casa de su amada. En realidad ellos se retiran pronto por cobardía:

Himeneo:	¡Digo, Eliso! Haz que estéis sobre el aviso [Mientras se marcha]
Eliso:	Muy modorro sois, amigo, porque yo me sé guardar de los peligros mundanos.
Boreas:	A la fe que estás conmigo. Hagamos, por nos salvar, como dos buenos hermanos; huyamos d' esta congoja y apartemonos del mal; que a la fe, todo lo ál, es andar de mula coja ³⁰

²⁹ Encontramos el recurso en el inicio de la Jornada II, cuando Himeneo trae unos músicos a la ventana de la dama para que canten y expresen su dolor de amor. Cf., *ed. cit.*, pp. 558-560. El motivo se había dado antes en la Jornada I y aparecerá también después. Es significativo en este caso dado que supone el inicio de la correspondencia de la dama. La repetición de hechos y situaciones similares en la acción se repite de forma significativa en el caso del consejo que Turpedio da al Marqués de abandonar la calle y su vigilancia (Cf., *ed. cit.*, pp. 567-569, p. 556), o en el caso de las sospechas del marqués sobre el comportamiento deshonesto de su hermana (Cf., *ed. cit.*, pp. 554-555; p. 567).

³⁰ Cf., *ed. cit.*, pp. 548-549. La misma situación se repite más tarde cuando, ya en la Jornada IV, ambos prepararán cualquier engaño para justificar su huida y abandono de la vigilancia de la calle (Cf., *ed. cit.*, pp. 583-584). El refuerzo de la caracterización de los mismos como cobardes se produce poco después cuando ante la pérdida de la capa de Boreas engañarán al decir que se produjo en un fiero combate (Cf., *ed. cit.*, p. 584).

Las aclaraciones que los personajes hacen sobre su forma de actuar favorecen el seguimiento de la acción. Se dan sobre todo en el caso de Himeneo y el Marqués en intervenciones rápidas como consecuencia de los diálogos con los criados sobre la forma más conveniente de actuar ante los hechos³¹.

El enredo en la comedia desarrolla el tema del amor y el honor que aparecen imbricados entre sí, tienen solución única y son los principales en la pieza. Permiten construir una acción bien trabada, donde se aprecian ya con bastante nitidez elementos que configurarán sus códigos de tratamiento en la dramaturgia barroca.

El amor evoluciona desde la no correspondencia inicial al triunfo del amor a partir de la perseverancia del galán, la aceptación de la dama, los encuentros por la noche en la reja o la ventana y en el aposento, el secreto de la relación, el casamiento en privado y, tras conocerse y aceptarse, la preparación feliz de las bodas. El tratamiento del tema genera conflicto por el hecho de que el mismo no sigue todos los pasos lícitos exigidos al ser los enamorados quienes deciden sobre sus sentimientos y ellos mismos al margen de la convención social y la familia, circunstancia que da cabida al mismo tiempo en la acción al tema del honor y la honra.

Conviene señalar, por otro lado, con respecto a este tema que a partir de los criados, quienes con sus consejos e intervenciones contribuyen a desarrollarlo a favor de sus señores, aparece tratado de manera secundaria y contraria, donde esta presente la alusión erótica, la burla de los convenciones seguidas por los amos, el humor, el triángulo amoroso o la similitud de escenas³².

El tema del honor y la honra surge del desarrollo secreto de los amores de Himeneo y Febea y obliga a la actuación del Marqués. Pasa por tres momentos. Uno inicial en que la deshonra se tiene por sospecha que debe confirmarse como paso previo a cualquier determinación para restaurarlo; otro, en el que la misma se ha constatado, lo que obliga a una pronta actuación y el último donde se resuelve tras el conocimiento del casamiento. En su desarrollo adquiere valor la prudencia del Marqués, el consejo de su criado, la voluntad de entrega

³¹ Son buenos ejemplos los siguientes: Himeneo quiere traer música para expresar el dolor que siente (pp. 543-544); El Marqués señala que probará la 'fantasía' de Febea (p. 557); el Marqués y Turpedio quieren enfrentarse a Himeneo (p. 567); Eliso señala que vendrá por el día a inspeccionar cómo está la calle (p. 567).

³² Buen ejemplo de ello se da cuando Boreas requiebra en amores a Dorestas, que está a la ventana. Es burla a la situación que anteriormente han vivido sus señores. Cf., *ed. cit.*, pp. 575 y ss.

de la dama y la determinación del galán en defensa de la misma. El tema tendrá también breves reflejos en el mundo de los criados³³.

Ambos temas cuentan en la acción, en cualquier caso, con la cobertura que dan recursos como la música para aderezar una situación de amor, la noche como ubicación temporal, el ambiente urbano como ubicación espacial, los paralelismos, la sospecha y el consejo ante los hechos o la presencia de la queja.

En *Himeneas*, en fin, apreciamos un enredo bien construido que se fundamenta sobre el tema del amor y del honor y se elabora con una serie de recursos presentes también de manera similar en otras piezas dramáticas del pacense.

4. EL ENREDO EN LA COMEDIA *AQUILANA*.

Significativo es también en esta comedia el enredo para el desarrollo del tema del amor, el principal de la pieza. En ella se trata la relación amorosa que mantienen en secreto Aquilano y Felicianas con la ayuda de sus criados que favorecen sus encuentros por la noche en casa de la dama. El galán se muestra loco de amor y el rey Bermudo, padre de Felicianas, ajeno a su pasión, quiere procurarle una cura pues piensa en él como heredero del reino ante la falta de un hijo. Entonces quedan al descubierto los amores secretos y el honor obliga al castigo del galán, mientras que la dama ante dicha situación busca la muerte. Sin embargo, la acción se resuelve al saberse que Aquilano es de origen noble, hijo del monarca de Rumania, que quiso comprobar que Felicianas le amaba por cómo es y no por la calidad de su cuna.

Con respecto a la acción cabe señalar que Torres aprovecha el recurso del comienzo *in medias res* para presentar a los enamorados ya en correspondencia amorosa, aunque bajo la conveniencia del secreto. Ello evidentemente conlleva riesgos y peligros de los que el criado Faceto advierte a su señor Aquilano:

No consiento
que con ese pensamiento
pongas tu vida al tablero
y a tu honra en detrimento,
y en peligro al compañero.

³³ Es significativo el hecho de que Dorestas quiera abrir la puerta a Boreas tras saber que Febea la abrirá a Himeneo. Cf., *ed. cit.*, p. 577.

Mira bien señor quién eres
y acuérdate de tu padre;
cata por locos placeres,
no quieras salir de madre³⁴

Desde entonces existen en la acción llamadas de atención al espectador sobre el origen del agonista principal, que facilitarán más tarde el desenlace. Un ejemplo encontramos en palabras de Aquilano, cuando pretende enamorar a la dama ocultando su procedencia:

Di, salvaje,
¿qué gloria, sin que trabaje,
merece ningún nacido
en lo que por su linaje
se ha hallado merecido?
Ya yo se
qu'es gran bien el que heredé,
pero querría probar
a ver si por mí podré
merecer mejor lugar³⁵

La acción tiene un lugar y un tiempo fundamental de desarrollo para su planteamiento y nudo. El lugar es la calle y el huerto o jardín de la casa de la dama, que posibilita el encuentro de los amantes por medio del hablar a la ventana o a la reja. Los amores progresan en los encuentros que se producen en él, donde la dama rinde su amistad y abre la puerta. Utilizados son, pues, tanto el espacio público como el privado, que permiten la conexión del tema con otro significativo, el del honor y la honra. El tiempo es la noche, que da anonimato, hace verosímil y favorece las reuniones clandestinas y de riesgo de los protagonistas. En varias ocasiones se producen en la acción estas reuniones. Dado que no hay conflicto en el amor, ni existen triángulos amorosos, el enredo se construye sobre el hecho de la celeridad en la relación y su carácter secreto al margen de las normas sociales, que traerá consigo la locura de Aquilano y un problema de honor. Adereza todo ello Torres con los amores paralelos de los criados, tratados en escenas alternas, que permiten introducir personajes secundarios con el fin de generar humor. Los cierres de jornada suelen marcar

³⁴ Cf. *ed. cit.*, p. 823.

³⁵ Cf. *ed. cit.*, p. 824.

momentos álgidos y significativos para la acción. Un caso se observa en la Jornada I³⁶, cuando, enamorada, Feliciano pide a su galán que regrese otra noche para entrar en la habitación:

tornarás mañana acá
 por tus secretas escalas,
 que'l cuervo no puede ya
 ser mas negro que las alas.
 Y te pido
 que vegas bien proveído,
 no te fíes de tus manos,
 guarda no fueses sentido
 d'estos nuestros hortelanos³⁷

Torres juega, por lo demás, con la verdad para generar nuevos conflictos y prolongar las dificultades por las que pasan los personajes. Ocurre significativamente cuando Aquilano comunica a Bermudo que ama a su hija Feliciano³⁸ y también en los procedimientos de dilación de un hecho, una verdad o información que se dan en varias ocasiones en la pieza. Ilustra esta información con la intervención en la Jornada V de Dileta que explica a Feliciano la buena situación en la que se encuentran los amores, pero retrasando la causa que la ha creado, el conocimiento de la verdadera identidad y vida de Aquilano, que permite el final feliz:

Dileta: Reina mía,
 ¡qué presentes de alegría
 te traigo si me lo pagas!
 Yo te hago en este día,
 libre de todas tus llagas.
 Feliciano: Por tu vida,
 que seas más comedida;
 vete, por amor de mí.
 Dileta: Si supieses mi venida,
 no me echarías así.
 (...)

³⁶ Lo encontramos también en la Jornada II, cuando Faceto insiste en que Dileta les abra la puerta o en la Jornada IV, donde se produce el descubrimiento del verdadero origen del galán.

³⁷ Cf. *ed. cit.*, p. 839.

³⁸ Cf. *ed., cit.*, pp. 901-902.

Así te deje Dios reinar,
¿qué me darás en albricias?
¿esta saya?
Y estaré como una maya,
y alegre más que la flor.
Feliciana: Yo le digo que se vaya,
y ella peor que peor.
por mi fe
si porfías, te daré
dos puños, y no otra cosa.
Dileta: Cualquier cosa tomaré
de una reina tan dichosa,
¡Oh, señora!
¡Cuán rica quedas agora,
cuán buena suerte toviste,
cuán bendita fue la hora
que Aquilano conociste!³⁹

La acción se construye, además, recurriendo al engaño. Se utiliza la técnica preparación/realización del engaño antes preparado y el engañarse, que tiene cierto valor en la Jornada V, aunque también se utiliza en episodios secundarios. La resolución de los conflictos, en todo caso, se produce gracias a una anagnórisis. Se da a finales de la Jornada IV cuando Faceto da a conocer a Bermudo la verdadera identidad de Aquilano⁴⁰. En la Jornada V Feliciana tendrá conocimiento de esa identidad y se anuncian las bodas.

Amor y honor quedan en la comedia imbricados, aunque el primero es el verdadero motor de la acción. Se desarrolla bajo secreto desde la correspondencia de los enamorados, siguiendo la tónica del amor cortés, considerando a tal sentimiento una enfermedad, progresando en sucesivos encuentros que culminan con la entrada del galán en la casa de la dama, que servirá para generar conflicto. Es tratado en el planteamiento y el nudo de la acción. La queja será uno de los motivos que se plantean en el encuentro amoroso. Un ejemplo apreciamos cuando Feliciana reprocha a Aquilano haber entrado en casa:

Feliciana: Di, traidor,
¿y cómo tan sin temor

³⁹ Cf. *ed. cit.*, pp. 914-915.

⁴⁰ Cf. *ed. cit.*, pp. 903-904.

osabas entrar aquí
 y ofender a tu señor
 y dañar a ti y a mí?
 (...)

 Por mi grado
 ya debías ser tornado
 y aun dejar de ser venido⁴¹

Aquilano en un largo parlamento muestra el amor como enfermedad:

Es mi mal
 una herida mortal
 que yo mesmo me la di,
 y una ponzoña real
 que por los ojos bebí,
 y una pena
 que la tengo por tan buena
 como el mal del paraíso
 y un morir que Dios me ordena
 cual mi ventura lo quiso;
 y una llaga
 que me dio amor con su daga,
 siendo a los brazos conmigo,
 y un fuego que no se apaga,
 y una pasión sin abrigo;
 y una hiel
 tan dulce como la miel
 sacada de los panales,
 y un bien que no hay sino aquel,
 y un mal que es rey de los males
 (...) ⁴²

La enfermedad exige cura, lo que provoca la aparición de numerosos incidentes secundarios en los que se ofrecen remedios para el doliente. Gracias a ello Bermudo conoce el motivo que provoca el mal de Aquilano.

La unión de los amantes termina generando una cuestión de honor, que lleva la acción a su momento de mayor tensión dramática. Su resolución

⁴¹ Cf. *ed. cit.*, pp. 866-867.

⁴² Cf. *ed. cit.*, pp. 876-879.

marca el desenlace, que permite el final feliz al que obliga la comedia. Así desde el principio de la obra las reuniones ilícitas de los enamorados requieren de la prudencia necesaria para que no sean descubiertas y de mantener el secreto. Lo vemos en menciones rápidas que dan también verosimilitud a la acción como las que siguen:

Salgamos ya de casa ajena,
después me cuenta la historia.
y más tarde,
Vámonos qu'es hora ya
y estar aquí no es honesto⁴³

El propio Aquilano, después, conocida ya la ofensa hecha al rey Bermudo propone la solución al conflicto, lo que da muestra de su calidad:

Pues, osado
pon hoy remedio a tu estado,
pues yo me pongo a sufrillo:
dame el fin que yo he buscado,
yo quiero darte el cuchillo⁴⁴

Cabe resaltar, por otra parte, dos aspectos significativos de los personajes principales: el primero es su carácter aristocrático y el segundo la recurrencia al recurso de los orígenes desconocidos de Aquilano para mostrar que obra tal y como es, conforme a la calidad de su cuna. Hemos señalado ya que a lo largo de la acción abundan advertencias en este sentido. Los criados, por otra parte, presentan un notable valor en el desarrollo de la acción a partir de cinco funciones claras: la confidencia, el consejo, el guardar secreto, la advertencia y la actuación en pro de los amos. Dileta y Faceto son criados fieles y discretos, que hacen posible la relación de los enamorados. Estos tienen en aquellos total confianza. Son los verdaderos urdidores del enredo: “Veréis como urdo y tramo” (v. 829), dirá Faceto en una ocasión.

Conviene señalar, por lo demás, en el tratamiento del enredo amoroso la utilización de una serie de recursos en buena medida ya citados, como el recurso de la carta, el hablar en secreto a la reja, el humor, la generación de paralelismos, el engaño o la ubicación temporal y espacial

⁴³ Cf. *ed. cit.*, p. 840

⁴⁴ Cf. *ed. cit.*, p. 904.

favorable. Se aprecia también la existencia de un léxico variado para referirse al enredo, donde tienen cabida términos como ‘fantasía’, ‘burla’, ‘tramar’, ‘urdir’ o ‘mañas’.

El humor se da en la pieza como resultado de la burla que los criados hacen a sus amos en el ámbito de la confianza que ambos mantienen, de la incompreensión que unos personajes tienen de la situación en que se encuentran otros o de su rusticidad. Permite la relajación de la tensión dramática. Un ejemplo encontramos cuando en la Jornada IV Galterio, hortelano, quiere que un herrero cure a Aquilano del mal de amor:

Mas, señor,
¿quieres sanallo mejor?
Yo conozco un buen físico;
Pero Gil, el herrador,
que me sanó mi borrico.
Y ha sanado
La burra de Antón Machado
y el asno del mesonero;
basta qu’ es más aprobado
que dos veces el barbero⁴⁵

Muy evidente es también en el caso de la lectura de la carta, donde se construye a partir de la anfibología⁴⁶.

El paralelismo, por su parte, se aprecia bien en las relaciones amorosas que mantienen los criados. Son contrapunto a los amores de sus señores, de carácter obsceno. Es el caso de Faceto y Dileta. Él busca emparejarse con ella:

Quiero buscar un amiga
y hacer como Aquilano.
Ora ver,
Dileta me dijo ayer:
“No pareces como sueles”,
aquí no es más menester,
ella ha gana de manteles.
No es hermosa
pero basta que es preciosa,

⁴⁵ Cf. *ed. cit.*, p. 886.

⁴⁶ Cf. *ed. cit.*, pp. 825 y ss.

y aun gentil para la cama;
puede tener, otra cosa,
mejor cuerpo que su ama.
No soy viejo,
ni me fallece consejo
ni otras cosas que hombre calla;
basta, que tengo aparejo
para poder contentalla⁴⁷

El enredo, como vemos, juega un papel destacado en *Aquilana*. Desarrolla el tema del amor por medio de una serie de recursos bien diseñados y con funciones muy delimitadas que dan forma a una acción no muy compleja donde los criados cobran protagonismo, se plantea la cuestión de honor, se da un tono cómico y se ofrecen informaciones oportunas al espectador para la recta comprensión de los hechos representados. Refleja, por tanto, una forma de hacer el enredo madura, fórmula consolidada que se repite también en las otras comedias *a fantasía*.

5. ENREDO A FANTASÍA.

El enredo desempeña un papel significativo en la definición de las comedias *a fantasía*. Está presente en todas ellas a partir de una fórmula integrada por aspectos muy variados que inciden en la construcción de la acción, el tratamiento de los temas principales y la caracterización de los personajes. En su construcción, además, observamos la recurrencia a numerosos recursos y procedimientos dramáticos.

En efecto, el enredo diseña la acción de forma versátil a partir de técnicas como el comienzo *in medias res*, la gestión de la verdad mediante el desfase de información a los personajes, la actualización de datos para el avance de la acción por medio de la narración tanto de hechos pasados representados como no representados, el recurso del origen desconocido de algún personaje principal, las recapitulaciones de lo acontecido en la acción, la incorporación del engaño con valor tanto principal como secundario en diversos tipos y mediante cuatro formas básicas (preparación del engaño/realización inmediata del engaño antes preparado, preparación del engaño/realización posterior del engaño, realización directa del engaño y refuerzos de engaños ya realizados);

⁴⁷ Cf. *ed. cit.*, pp. 828-829.

también con el cierre de las jornadas en tensión, la repetición de situaciones análogas en la acción, la anagnórisis, la incorporación de llamadas de atención sobre el desenlace por medio de alusiones o informaciones vagas que no pueden ser comprendidas de manera correcta en el momento en que aparecen pero que apuntan, como se verá más tarde, al final feliz, y con las dilaciones en el conocimiento de una verdad a determinados agonistas, lo que supone la existencia de un desenlace progresivo y no efectista con todos los personajes a la vez en escena; el traslado de información de unos personajes a otros, la opinión de los personajes activos sobre cómo van los enredos y el diseño de acciones controladas en todo momento por el espectador, lo que confirma que Torres no aprovecha las posibilidades dramáticas que ofrece engañar también al público.

El enredo favorece siempre el tratamiento de los mismos temas: el amor y el honor. El segundo como resultado de los conflictos generados en el primero. Los dos quedan gracias a él imbricados. El amor puede desarrollarse desde la correspondencia amorosa. Lo que supone la existencia de una serie de encuentros de los amantes, en los que se da la queja, que culminan con la rendición de la dama y el casamiento secreto, pero también desde el conflicto y la no correspondencia, lo que explica la existencia del triángulo amoroso. Es tratado a partir de los tópicos del amor cortés, acude a las tercerías y es considerado como una enfermedad insoportable cuyo dolor puede llevar a la locura, por lo que exige cura. Las obras construyen en paralelo, acudiendo al principio de la oposición binaria, la historia de amor de los criados, que presenta un carácter grosero y obsceno y quedan al final de la pieza desdibujados sin una solución clara o única, pues su función es la de generar contraste y humor.

El honor es en las piezas tema remolque imbricado en todos los casos al anterior. Surge en los momentos de mayor tensión dramática, es anunciado con anterioridad por el personaje que actúa al margen de las convenciones sociales, sean ellos criados o señores; lleva la acción hacia el desenlace. La resolución del conflicto de honor supone también la aprobación del amor de los protagonistas y la celebración de las bodas. Es desarrollado por personajes y actos delimitados por su código, permite la aparición de una serie de asuntos secundarios como las relaciones paterno-filiales y aparece para provocar humor de forma episódica.

El enredo, por lo demás, pone en valor un tipo de personaje activo que hace progresar la acción hacia el nudo y facilita el desenlace: el criado. Sobresale de él su ingenio y capacidad para enmarañarlo todo, su seguridad en

la realización de las empresas que le son encomendadas. Son personajes que controlan la acción y hacen posible los amores de sus amos, a los que aconsejan y advierten. Son, por tanto, consejeros, cómplices y confidentes fieles. Se caracterizan por su preocupación por el dinero, la obscenidad en el trato de sus amores y la mujer, a veces la cobardía, su función como personajes de relación y por la justificación o explicación de la situación de sus amos. Son menos significativos en los desenlaces de las piezas.

Los señores se definen por estar enamorados, la queja de amor, la exaltación o alabanzas al amante, la determinación de luchar por sus sentimientos, las peticiones de ayudas a los criados, el reconocimiento de sus errores y la aceptación de culpas, la impaciencia y hasta la debilidad ante el amor que termina en enfermedad.

Torres se vale del engaño en sus obras para elaborar el enredo. En ellas el recurso aparece tanto con un valor esencial para la construcción de la acción como secundario, sin incidencia significativa en la misma, adscritos a hechos episódicos. Permite caracterizar a personajes como engañadores y engañados, aparece bajo distintas estrategias de construcción de la acción y distintos engaños-tipo⁴⁸. Registramos usos del engaño como el engaño en eco, el disimulo, los malentendidos, el engañarse y hasta una rareza, el hombre vestido de mujer. Entendemos por engaños en eco aquellos que aparecen dos o más veces en la acción sin alteración alguna de su contenido y con la función exclusiva de generar confusión mediante la ampliación de sus efectos a otros personajes. El disimulo, por su parte, es un engaño de carácter episódico que permite la superación de una situación puntual, normalmente repentina. El engañarse es una forma específica del malentendido basado en el hecho de que un personaje pueda crear su propia confusión a partir de su imaginación y sus sentidos pasan a ser considerados como fuentes esenciales del error. El hombre vestido de mujer, que encontramos una sola vez, provoca en la acción humor y favorece el encuentro amoroso de los criados. Torres no ve ni necesita en sus comedias el enorme valor dramático que tiene el recurso para el enredo. Advertimos también la presencia de una amplia nómina de términos pertenecientes al campo semántico del engaño, donde destaca la utilización de 'fantasía' como sinónimo de enredo, que estaría formado por términos

⁴⁸ Cf., sobre esta cuestión, ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres, Universidad de Extremadura (Colección de Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 20), 2002.

como ‘engaño’, (‘enganar’), ‘burla’, ‘querella’, ‘rehierta’, ‘mentira’, ‘salsa’, ‘trampantojo’, ‘mañas’, ‘trama’, ‘lacería’, ‘concierto’, ‘urdir’, ‘lazo’, ‘enalbardado’, ‘redes’, ‘lance’, ‘devanar’, ‘fiesta’, ‘anzuelo (‘pescar con ese anzuelo’), ‘chocarrerías’ o ‘ingenio’.

Junto al engaño utiliza a favor del enredo otros recursos como los apartes, el paralelismo, las oposiciones binarias, el humor, una ubicación temporal y especial precisa que favorece el encuentro amoroso, con el que se relacionan motivos como el vigilar la calle, el hablar a la reja o entrar en casa. El aparte se desarrolla en breves intervenciones de quien urde la trama para ofrecer informaciones al espectador sobre la situación de la acción. En ellos podemos encontrar comentarios de cómo van los enredos, conocer el sentir verdadero sobre algún personaje o su firmeza a seguir actuando. El paralelismo y las oposiciones binarias se perciben tanto en el tratamiento de la acción, donde por ejemplo junto a las relaciones amorosas de los señores se incluyen la de sus criados, que tienen un valor secundario y carácter diferente en el que está presente el humor y lo obsceno, como en los personajes. La noche es en las comedias de Torres el momento para el amor, causa de enredo. La oscuridad en la que actúan los señores y criados favorece el anonimato, el secreto y el atrevimiento de hablar a la dama. El espacio en el que se producen los encuentros es la calle, el huerto o jardín de la casa, que tienen significaciones muy precisas al responder al ámbito de lo privado y de lo público. De ahí que aparezca el motivo de vigilar la calle, empresa encomendada a los criados que aseguran con ella al galán que habla a su dama ante la posible llegada de familiares de esta o gente en general que pudieran comprometer su honra. El hablar a la reja marca los primeros encuentros amorosos, donde se produce la queja y la correspondencia amorosa o se solicita la entrada en casa, que simbólicamente equivale a la entrega y genera un matrimonio secreto, aunque la relación no se consuma. El humor, por su parte, relaja la tensión dramática, lo que potencia el tono alegre y cómico de la pieza. Se construye a partir de la actuación de los criados, el desarrollo de sus amores y la burla que ellos hacen a sus amos. La carta da a conocer los sentimientos de los enamorados, es elemento favorable al desarrollo de los amores, genera enredo, exige la intervención de criados y se incluye estratégicamente en la acción. Registramos dos formas de incorporarla a la acción, ambas de cierta extensión: la forma de entregarla y su lectura con comentarios, que trabaja sus significados a partir de la anfibología y el humor.

Estamos, en definitiva, ante una fórmula muy fijada y por lo tanto madura de incluir el enredo en las comedias. Se trata, además, de una fórmula

rica, en la que tienen cabida diversos recursos, técnicas y procedimientos dramáticos, que son utilizados en todo caso de forma bastante rígida, sin explotarlos en todas sus posibilidades, lo que evidencia la existencia en las comedias de un enredo limitado. En las comedias *a fantasía* de Torres Naharro encontramos una fórmula básica para la construcción del enredo que anuncia ya con claridad su rentabilidad para el desarrollo de un teatro popular que lo convertirá en insignia y apoteosis. El peso de la tradición, en cualquier caso, sobre esta fórmula del enredo *a fantasía* es enorme, por lo que la crítica debe profundizar todavía en el estudio de su presencia en otros autores de época, en el significado que tiene el pacense en la configuración de la misma, si es el maestro que la crea en sus aspectos esenciales o simplemente un dramaturgo más que junto a otros van perfilando un esquema dramático novedoso con posibilidades y de éxito. Ciertamente, sea como fuere, que de manera muy similar aparece el enredo en obras de otros autores coetáneos al extremeño, como es el caso de Gil Vicente⁴⁹, y que por diversas razones, entre ellas la incorporación de la *Propalladia* en el *Índice de libros prohibidos* de Fernando de Valdés en 1559, su probable influencia sobre discípulos más jóvenes queda en la borrosidad pasado el medio siglo. Para una valoración de la fórmula señalada convendría también en todo caso ampliar el análisis del enredo a toda la producción dramática del extremeño, especialmente a las comedias *a noticia*, con el fin de constatar su presencia, variabilidad y significado, hecho que arrojaría a su vez luz sobre el conocimiento de su dramaturgia.

6. HACIA EL ENREDO BARROCO.

El enredo está presente en multitud de obras de nuestro teatro áureo, aunque de forma variada en significado e intensidad. La crítica ya ha señalado suficientemente la necesidad de no considerar el género histórico de la Comedia Nueva como un todo homogéneo y de entenderlo por el contrario desde una perspectiva múltiple a partir de la evolución de diferentes especies dramáticas cuyos rasgos con frecuencia se imbrican en obras de difícil clasificación. En algunas piezas el enredo se convierte en elemento fundamental de la acción cómica. Son las que configuran el subgénero de la comedia de enredo, que

⁴⁹ Cf. ROSO DÍAZ, José, “El enredo en las comedias de Gil Vicente”, en FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús y POCIÑA LÓPEZ, Andrés, *Gil Vicente: clásico luso-español*. Cáceres, Centro de Iniciativas Transfronterizas, 2004, pp. 89-120.

se caracterizan por el tratamiento del tema amoroso en un ambiente urbano y coetáneo basado en la ingeniosidad y en la articulación de forma compleja de la acción para sorprender y entretener al auditorio. Las tramas laberínticas, en las que se producen la acumulación de multitud de sucesos en un tiempo muy limitado, las rupturas del decoro, los engaños, o la potenciación del sentido lúdico llevan estas obras a una inverosimilitud admirable y entretenida. Estamos ante una fórmula dramática del enredo completa y compleja, amplia y variada, de enorme rentabilidad dramática, donde sin embargo resuena un germen básico, una primera fórmula, la del enredo *a fantasía*, que conectando la comedia latina y la *Celestina* establece una línea evolutiva esencial para el teatro popular que lleva en el Barroco a la configuración de géneros específicos, a las comedias de enredo o a las comedias amatorias de Bances Candamo. El enredo *a fantasía*, en fin, pervive ampliado con un éxito extraordinario en la Comedia Nueva para alegría de las tablas barrocas y admiración de los espectadores de todos los tiempos.