

Himenea (1517), de Bartolomé de Torres Naharro: características, naturaleza crítica e innovaciones del germen de la comedia urbana

JOSÉ ANTONIO OLMEDO LÓPEZ-AMOR
Universidad de La Rioja
hebertodesysmo@hotmail.com

RESUMEN

La comedia Himenea, de Bartolomé de Torres Naharro, es la génesis de la Comedia Nueva. En este trabajo trataremos de subrayar la importancia y trascendencia de su ambientación urbana, signo de modernidad y recurso que traslada la privacidad palaciega al ámbito de lo público. Asimismo, expondremos sus características como comedia urbana, que determinarán a grandes rasgos la fisonomía del género.

PALABRAS CLAVE: *Comedia urbana, honor, mundo ancilar, Comedia Nueva, modernidad.*

ABSTRACT

The comedy Himenea, by Bartolomé de Torres Naharro, is the genesis of the New Comedy. In this work we will try to highlight the importance and significance of its urban setting, a sign of modernity and a resource that transfers palatial privacy to the public sphere. Likewise, we will expose its characteristics as an urban comedy, which will broadly determine the physiognomy of the genre.

KEYWORDS: *Urban comedy, honor, ancillary world, New Comedy, modernity.*

1. INTRODUCCIÓN

Himenea (1517) es una obra teatral universal, tan rica y poliédrica como poco estudiada, de la que se pueden extraer diversas interpretaciones, y no solo literarias. Su audacia y modernidad, pese a su primitivo momento de producción, son todavía hoy dignas de estudio y admiración. El tono erótico-festivo de esta historia de amor epitalámica, que impacta contra la moralidad de la época, anticipa un cambio de mentalidad que llegaría con el Barroco. El presente trabajo se centra en su estructura y unidades de acción, tiempo y espacio; en los aspectos que convierten a esta obra de Torres Naharro en un hito de la comedia urbana y germen de la comedia de capa y espada; en su trama y su subtrama, ambas ligadas a diferentes tipos de amor; en el mundo ancilar como espejo de las relaciones entre los protagonistas y pretexto para cuestionar las relaciones de poder; y, por supuesto, en la reivindicación femenina de Febea y su derecho a la libertad de elección.

2. EL AUTOR Y SU OBRA

2.1. Bartolomé de Torres Naharro

Bartolomé de Torres Naharro (Torre de Miguel Sesmero, Badajoz, ¿1485?-¿Badajoz?, 1520) está considerado como uno de los dramaturgos más destacados del teatro renacentista español. Existe muy poca información biográfica del extremeño¹, tan solo dos documentos que fueron incluidos en la edición príncipe de la *Propalladia* (1517): una epístola de Jean Barbier, dirigida al impresor belga J. Badio Ascensio, y el permiso concedido por el papa León X (1513-1521), quien autorizó su publicación (Vélez-Sainz, 2013: 13).

[...] era un hombre de amplia cultura, que hubiese podido escribir toda su obra en latín. Es probable, por tanto, que cursara estudios en Salamanca y que desempeñara luego funciones eclesiásticas en su diócesis natal, pues el citado privilegio asegura que fue clérigo de la diócesis de Badajoz. Con los primeros años del siglo, decidió emprender viaje a Italia y, tras sufrir un naufragio frente a las costas africanas y un corto cautiverio, llegó finalmente a Roma, en donde sentó plaza y dio a conocer sus obras en los palacios de la curia romana².

¹ Véanse, para ampliar información sobre su vida y obra, los textos de Zimic (2003), Escobar Borrego (2009) y la monumental e indispensable *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, de Joseph E. Gillet (1951), dividida en varios tomos.

² Pérez Priego, *Diccionario Bibliográfico Electrónico*, de la Real Academia de la Historia, versión en línea.

La influencia del teatro italiano fue decisiva en la concepción dramática de Torres Naharro, así como determinante para el modelo que importará a España y se convertirá en el germen de la Comedia Nueva. Su corpus como dramaturgo no es muy extenso, pero está considerado el recuperador de la comedia urbana y uno de los pioneros impulsores del teatro de capa y espada.

Con sus especulaciones —aunque un tanto abstractas y generalizadoras— sobre la teoría dramática se adelantó más de medio siglo a nombres tan ilustres como Juan de la Cueva o Lope de Vega, y, desde el punto de vista metódico, hasta los superó. El valor de su aportación es, por lo tanto, sobre todo histórico (Sabec, 2002: 72).

Según Otis H. Green (1969, iv: 315), muchas fueron las innovaciones argumentales introducidas por Torres Naharro en el teatro español, algunas de las cuales se convertirían en tópicos, como la desactivación del amor cortés; una protagonista femenina decidida a entregarse a una pasión carnal sin cortapisas; la serenata que antecede al primer encuentro de los amantes; la obsesiva vigilancia del hermano de la dama, quien jura vengar su honor dando muerte al profanador de su castidad; la huida del galán enamorado (al ser descubierto por el hermano de Febea), o la amenaza de muerte que recae sobre la protagonista, a manos de su propio hermano, como castigo por su posible y deshonorosa acción de amor.

En 1508, Torres Naharro llegó a Roma, donde estuvo al servicio de los Médicis, y, aunque su situación económica era precaria, consiguió estrenar algunas de sus obras (*Trofea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*). Aquellos años fueron muy fecundos y su teatro se representó en palacios, ante cardenales y frente al mismísimo papa. Estuvo muy presente en eventos sociales de la actualidad romana (López Morales, 1986: 12-16). Cuando Torres Naharro llegó a Nápoles (virreinato español), en 1517, consiguió el apoyo del Marqués de Pescara, quien le permitió reunir sus obras y publicarlas en su famosa *Propalladia* ('Primeros dones a Palas'); por tanto, esta obra se proyectó para representarse ante un público cortesano italiano.

2.2. Propalladia

La publicación de la *Propalladia* (1517) supuso el gran hito de su carrera como escritor y dramaturgo, ya que además de incluir en ella «las comedias (*Serafina*, *Trofea*, *Soldadesca*, *Tinellaria*, *Himenea* y *Jacinta*), precedidas y seguidas —como “antepasto” y “pospasto”, según la expresión del autor— de diverso número de composiciones poéticas: capítulos, epístolas, romances,

canciones e incluso tres sonetos en italiano»³, cuenta con la que hoy se considera la primera preceptiva teatral de toda Europa escrita por un dramaturgo en una lengua romance.

Para Torres Naharro, la comedia debe componerse de *introito* y *argumento*: «Partes de comedia así mesmo bastarían dos, *scilicet*, introito y argumento, y si más os pareciere que devan ser así de lo uno como de lo otro, licentia se tienen para quitar y poner los discretos» (p. 972)⁴. *Himenea* obedece a esta división general. Torres Naharro denomina «introito» a la primera toma de contacto entre el público y uno de los actores, que pronuncia el prólogo o la introducción, mediante un soliloquio como fingido diálogo. Esta parte proemial incluye al final un breve resumen del guion o libreto de la comedia, al que denomina «argumento». La acción en sí, o el argumento ya desarrollado, es lo que le sucede; es decir, la obra dividida en cinco jornadas.

Torres Naharro afirma varias veces en su proemio que la función de la comedia es alegrar al público; asume la división de la acción en cinco actos, a los que denomina jornadas⁵, algo que recupera y adapta de los autores clásicos Terencio y Plauto; recomienda guardar el decoro y utilizar un número de personajes adecuado a la historia y su duración; apunta al estilo medio y enfatiza que el *genus activum*, la *inventio* y un final feliz son ingredientes indispensables de toda buena comedia (Vélez-Sainz, 2013: 767-972). Otro precepto incluido en dicho proemio es el que divide la comedia en dos tipos, según su naturaleza: «a noticia» (basadas en sucesos reales o históricos) y «a fantasía» (de sucesos fantásticos o fingidos, aunque verosímiles). Según esta clasificación, las comedias *Soldadesca* y *Tinellaria* responden al epígrafe *a noticia*, mientras que las comedias *Serafina* e *Himenea* son textos *a fantasía*.

³ Pérez Priego, *Diccionario Bibliográfico Electrónico*, de la Real Academia de la Historia, versión en línea.

⁴ En este trabajo, las citas de *Himenea* se corresponden siempre con la edición a cargo de Vélez-Sainz (2013).

⁵ La subdivisión en cinco jornadas atiende a razones espectaculares. Torres Naharro comprendió estas particiones a modo de descansadero para los actores: «La división d'ella en cinco actos no solamente me parece buena pero mucho necesaria, aunque yo les llamo jornadas porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada» (p. 971).

3. HIMENEA

3.1. Estructura

La estructura general de *Himenea* consiste en el «introito» (pp. 534-542), el «argumento» (pp. 542-543) y el núcleo de la obra (pp. 544-600), tal como el autor indica en su proemio. La acción de la obra, como hemos dicho, está dividida en cinco jornadas, en las que intervienen siete personajes y un grupo de cantores. Tras el *dramatis personae* inicial, aparece una didascalia explícita entre corchetes («Calle de una ciudad», p. 533), que indica que la comedia va a desarrollarse en un espacio urbano que nunca se abandonará. En la segunda jornada, encontramos dos didascalias explícitas más que señalan la aparición de una canción (p. 559) y un villancico (p. 560), y solo existe una didascalia explícita más en la quinta jornada (p. 600), que indica que lo que viene a continuación es el villancico de cierre⁶. El resto de la obra se presenta sin didascalias explícitas.

Toda la obra (1700 versos) está escrita en versos octosílabos de pie quebrado y rima consonante que se alternan y repiten con el siguiente esquema métrico: *abcabc / deedff*. Los versos se presentan en tiradas no uniformes, pero debido a la distribución de la secuencia sintáctica (e incluso de la puntuación⁷), a menudo podemos coleccionar estrofas de seis versos.

Cuando ninguno dijere
que me trae acá la sed
del gran haber que codicio,
pesemos lo que sirviere;
que no quiero más merced
de cuanto pesa el servicio (vv. 157-162, p. 541).

El pie quebrado corresponde a un único verso tetrasílabo que Naharro introduce casi siempre al final de las estrofas pares: « ¡Ahuera, ahuera pesares!

⁶ Naharro podría incluso haber prescindido de utilizar la didascalia inicial, pues del diálogo de los actores se puede llegar a inferir el espacio urbano en el que se desarrolla la acción: «sillería» (v. 500, p. 556), «casas caídas» (v. 362, p. 549), «cantón» (v. 369, p. 550) y «muro» (v. 372, p. 550). Por lo demás, el público de la época estaba acostumbrado a encontrar villancicos como colofón musical a las comedias; de hecho, este aspecto musical es de los pocos rasgos que esta comedia tiene en común con el teatro antecedente. La mayor cantidad de información que como lectores podemos obtener sobre la representación se infiere mediante didascalias implícitas.

⁷ No obstante, téngase en cuenta que, como era habitual por aquel entonces, en muchos casos la puntuación puede deberse a los copistas de la imprenta, y no al autor.

/ ¡Sús d'aquí, tirrias amargas! / Vengan praceres a cargas / y regocijos a pares;
/ **qu'el placer**⁸ / más engorda q'uel comer» (vv 7-12, p. 535).

Con esta forma métrica, Torres Naharro construye unos dinámicos diálogos que alternan con desigual extensión, lo que produce un ritmo ágil. Los diálogos más extensos se ocupan de los temas principales, como el de la honra. Así sucede en la conversación entre el Marqués y Febea (jornada quinta), cuando este la sorprende mientras está con Himeneo.

Dentro de la obra, solo podemos considerar como monólogo la primera intervención de Himeneo en la jornada primera (vv. 229-252, pp. 544-545), cuando se dirige a Febea, aunque ella no está a su lado⁹. Torres Naharro evita aburrir a su público con extensos monólogos y maneja con hábil frescura el intercambio dialógico entre sus personajes.

3.2. Introito y argumento

Como hemos dicho, hay que entender el introito como una breve representación dramática que suponía la primera toma de contacto entre el público y los actores. A diferencia del entremés, el cual poco o nada tenía que ver con la obra principal en la que se insertaba, los *introitos* cumplían, además de la función introductoria (como su propio nombre indica), la tarea de calmar y atraer la atención (*captatio benevolentiae*¹⁰) de un público al que debían predisponer —en este caso— a divertirse con una historia graciosa con final feliz: «s'han de buscar los praceres» (v. 17, p. 535). En la comedia *Himenea* estas funciones las lleva a cabo un solo personaje, quien aparece sin ninguna acotación que informe de su nombre, aunque se deduce desde sus primeras palabras que se trata de un pastor ignorante, pues su habla arrusticada (sayagués) y las ordinarièces y tropelías que narra («m'anduve empreñando bobas», v. 22, p. 535) servirán

⁸ La tipografía negrita se ha añadido para ilustrar un ejemplo de verso de pie quebrado.

⁹ Tal como señala Vélez-Sainz (2013: 544), esta invocación a la amada alude a la idiosincrasia teatral de *La Celestina*. Hay otros rasgos que emparentan a *Himenea* con la comedia humanística en general, y con *La Celestina* en particular, como la intención de Himeneo, narrada por Turpedio, de ofrecer alboradas a su amada (v. 471, p. 554); la alegorización de la muerte (v. 1460, p. 591); o la metáfora de la enfermedad como dolor de amor (*hereos*) que solo sana con el amor verdadero. Himeneo y Calixto actúan por amor y Febea y Melibea por caridad: «que me causáis nueva muerte» (v. 715, p. 564). Vélez-Sainz añade que «De *Celestina*, Torres Naharro toma prestadas las escenas que desarrollan la trama de amor principal entre Himeneo y Febea, con su correspondiente reflejo en los amores de los lacayos Boreas y Doresta» (2013: 529).

¹⁰ Este recurso retórico ya era utilizado por los oradores romanos, como Cicerón, quien lo consideraba algo esencial de la oratoria. La *captatio benevolentiae* se utilizó con posterioridad en obras literarias de todo tipo con la finalidad de ganarse el favor del público.

para contrastar, respecto al *argumento*, tanto el lenguaje de dos estratos sociales superiores a él (criados y nobles) como sus ideas, costumbres y pensamientos: «Himeneo noche y día / penaba por una dama, / la cual Febea se llama, / que en llamas de amor ardía» (vv. 187-190, pp. 542-543).

Estos versos pertenecen al *argumento*, en el que se contrasta la vulgaridad inicial del *introito* con la elegancia y formalidad de un lenguaje (basado en el amor ígneo y cortés) ya referido a los protagonistas de la obra y, por tanto, acorde a la distinción de su posición social. El pastor deja de hablar de sí mismo, pide perdón al público, reconoce que ha sido grosero al exponer sus intimidades y pensamientos de forma inapropiada y relata lo que acontecerá, anticipando con ello las claves de la obra principal: adulterio, honra, honor, amor cortés, etc. Es el propio pastor rústico el que declama también el *argumento* (que se corresponde con el final de su intervención), pero lo hace con otro tono. Torres Naharro reserva la rusticidad, la ordinariedad y el uso del sayagués para los *introitos*. En cambio, en el *argumento* se anticipan de manera sucinta y educada tanto los personajes como los propósitos y las relaciones que entre ellos se desarrollarán en la trama.

Para Alfredo Hermenegildo, de este tipo de pastor vinculado al teatro primitivo, a diferencia de lo que ocurre con los últimos pastores del teatro de Encina¹¹, se tomarán algunos rasgos que servirán de inspiración a los escritores del Barroco:

Los pastores rústicos del teatro primitivo son una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnalesca [...]. Y pasan, con buena parte de sus características, a construir el fondo tradicional sobre el que se apoyará el teatro barroco cuando tenga que construir sus graciosos y sus bobos (Hermenegildo, 1994: 25).

El discurso de este pastor, tanto en el *introito* como en el *argumento*, es un soliloquio en el que de forma recurrente se interpela al público: «vo's recalco un dios mantenga» (v. 2, p. 534); «No penséis'n esta materia» (v. 109, p. 540); «Perdonai mi proceder» (v. 127, p. 534). Torres Naharro destacó como uno de los pioneros en el uso del *introito* como antesala de la obra teatral: «[...] le debemos su introducción en nuestro teatro y, cuando no, su fijación y

¹¹ Los pastores del primer Encina, como los de Torres Naharro, representaban la ignorancia y sabiduría de la cultura popular, además de la tosquedad, parquedad y rusticidad propias de los villanos no letrados, factores que se aprovechaban para despertar la risa. Para advertir la evolución del tipo de pastor y su contraste, véanse los pastores de las tres últimas églogas de Encina (Cristino y Febea; Fileno, Zambardo y Cardonio; y Plácida y Victoriano), en cuyos discursos ya se expresan la elegancia y el refinamiento del Renacimiento e incluso se ofrece un lugar para la introspección.

consolidación como ingrediente fundamental de su práctica dramática, si consideramos que sus nueve piezas conocidas comienzan con un introito» (Teijeiro Fuentes, 2018: 276).

El *introito* de *Himenea* trasluce misoginia en las descripciones de las mujeres: «[...] es un diablo bulrona, / peor que gallina crueca: / papigorda, rabiseca, / la carita d'una mona» (vv. 55-58, p. 537). También sirve de crítica de las debilidades humanas: «Por la fe de Sant'Olalla / que la quiero abarrancar» (vv. 49-50, p. 537)¹². El pastor denuncia las conductas impropias inscritas en el ámbito eclesiástico: «un diablo de hijito / que del hora que nació / todo semeja al abad» (vv. 28-30, p. 536). Pero, sobre todo, convierte en síntoma público los problemas que acarrea una herida privada: «El teatro clásico español investiga incansablemente la dicotomía del yo personal/particular en conflicto con el yo social/público» (O'Connor, 1994: 164). Esta publicación de lo reservado es el efecto principal que deviene de su formato de comedia urbana.

Torres Naharro se suma así a la tendencia general de desacralización del teatro que tuvo lugar en el siglo XVI y culminó en el Barroco. La historia representada no transcurre en las iglesias ni escenifica ninguna fiesta religiosa, sino que su escenario es la calle (espacio terenciano), el ámbito público por excelencia donde la interacción social propicia la exteriorización del individuo. Por ello mismo, la ciudad queda representada con una fisonomía propia, y los actores del conflicto no pueden ser otros que sus ciudadanos.

Paganización no es ateísmo, pero comedias como *Himenea* abren la práctica teatral hacia una cosmovisión renacentista; se trata de una forma de hacer teatro que se muestra más vitalista y menos marcada por la religión. Conocer de primera mano las desdichas y propósitos del otro motiva que los personajes sean conscientes de una interioridad que quedaba velada en los ámbitos privados. Todo lo cual lo aprovecha Torres Naharro para reconfigurar las relaciones sociales, que no destruirlas, pues las humaniza. La dama reconocerá la autoridad de su hermano sobre asuntos de protección de la honra familiar, pero a la vez reivindicará su derecho a decidir por sí misma sin mostrar arrepentimiento. Los criados reivindicarán también su derecho a ser justamente remunerados por llevar a cabo un trabajo que requiere de tanta abnegación y sacrificio como la servidumbre. Finalmente, la fraternidad se impondrá en el trato entre señores y criados.

¹² Estos versos demuestran el grado de irreverencia que el discurso del pastor puede alcanzar, pues en él mezcla en un mismo plano la fe religiosa y el deseo carnal incontinente.

3.3. Uso del lenguaje

El uso de un lenguaje mixto en el teatro peninsular español del siglo xvi, ya sea mezclando el sayagués con el castellano u otros dialectos, no solo se limitaba a una función cómica protagonizada por un villano que mostraba sus taras y carencias intelectuales por medio del lenguaje:

La cualidad fonológica del lenguaje pastoril como signo escénico entra no sólo por los oídos, lingüísticamente, sino como ardid fonético que se asocia con lo visual para que el público preste atención, ridiculice, se ría y perdone. A oídos de los cortesanos, penetra como artimaña fonética que los emplaza de forma casi visible en un mundo alejado y opuesto al suyo. Se convierte en signo espectacular casi visual por la imagen que ofrece y cumple a toda regla con el papel de ser un elemento escénico que contribuye a la teatralidad del conjunto (Ferrer-Lightner, 2010: en línea).

De la misma forma en que la Pragmática actual considera un rasgo gramatical, es decir, significativo el tono con el que emitimos nuestras enunciaciones en una conversación, el uso del sayagués en la comedia *Himenea* trasciende lo paródico y «su dimensión acústica se traduce a su vez en significados sociales, espirituales, o en cuestiones de raza, jerarquía y género» (Ferrer-Lightner, 2010: en línea). No hay que olvidar que, además de relacionar el sayagués con personajes como el pastor ignorante y la comicidad que provocaba, en el teatro de la época «se utilizaban jergas, jerigonzas, galimatías, latín macarrónico y lenguas extranjeras» (Ferrer-Lightner, 2010: en línea) con diversos fines, como «el lenguaje del *moro*, del esclavo subsahariano y de los gitanos» (Ferrer-Lightner, 2010: en línea), para demarcar la raza, ideología y costumbres, casi siempre de clases sociales bajas o marginadas con respecto al perfil del ciudadano medio. El propio Torres Naharro otorga una importancia considerable al poliglótismo en sus obras; de hecho, utiliza —por ejemplo— hasta cuatro lenguas diferentes en su *Comedia Serafina*¹³. Veltřuský afirma que el teatro debe concebirse como una estructura holística: «[...] no como la suma de las estructuras de los signos que lo componen, sino como signo único que adopta una actitud ante la realidad» (1997: 32). Por tanto, a la función cómica del sayagués hay que añadir innumerables connotaciones sociales, culturales e históricas.

El empleo del sayagués cobra todo su sentido cuando a través de su percepción auditiva el autor consigue despertar la hilaridad en el público, tal y como sucede en las primeras estrofas del *introito* de *Himenea*: «la revellada muy luenga» (v. 5, p. 534); «Sús d'aquí, tirrias amargas» (v. 8, p. 534). Esta variante lingüística, repleta de arcaísmos, funciona como un signo escénico más, merced

¹³ Para profundizar más en este aspecto, véanse Corbató (1950) y Cirillo (1988).

a una deformidad morfológica y sintáctica, con respecto a la lengua castellana, que en ocasiones se exagera a voluntad del autor, lo que produce —aunque no en todos los casos— estrambóticos juegos de palabras¹⁴.

En el plano fónico destacan las aspiraciones de F-, el rotacismo en los grupos CL o PL, las alteraciones vocálicas o ejemplos de metátesis, como elementos más reiterados. Muy poco en el plano morfosintáctico, aparte de la estructura artículo + posesivo + sustantivo o formas verbales de carácter popular (Salvador Plans, 2018: 219).

Además del propio Torres Naharro, autores como Encina, Lope de Rueda¹⁵, Sánchez de Badajoz y Lucas Fernández incluyeron el sayagués en su teatro. Su presencia fue tal, que hemos de diferenciar entre el sayagués como natural variedad local del leonés, lengua romance histórica de León, Asturias y Extremadura, de ese otro sayagués literario que exagera y deforma sus diferencias con el castellano, hasta convertirse en un artificial paradigma de lo rural y tosco. Por lo demás, en fin, en el lenguaje popular de *Himenea* abundan las interjecciones («par Dios», v. 1190, p. 582), los arcaísmos y los refranes («d'esta agua no beberé», v. 442, p. 553).

3.4. Unidades aristotélicas

3.4.1. Espacio

Algunos de los denominadores comunes de las comedias urbanas consisten en que los personajes pertenezcan a clases medias o bajas, que la acción sea contemporánea del público al que en primer término se dirige, que se desarrolle en alguna gran ciudad o pueblo reconocibles y, sobre todo, que su trama verse sobre algún enredo que se resuelva con un final feliz.

Hemos mencionado que *Himenea* es una comedia urbana¹⁶, algo que ya de por sí la distingue del teatro de su época. Este hecho cumple una función modernizadora, pues es una de las primeras comedias de este género, pero, además, implica que las relaciones humanas y los sinsabores que estas provocan

¹⁴ Hay que diferenciar entre dos deformidades lingüísticas, la que proviene del sayagués y aquella que el autor provoca sobre la lengua castellana para bromear sobre ciertos aspectos de la liturgia y suscitar así la comicidad. Véase un ejemplo de esta última tendencia: «Harto, soncas, gano en ello, / que sabrá por maraviella / repicar la pistoliella / y antonar el davangelo» (vv. 31-34, p. 536).

¹⁵ A Lope de Rueda se le considera uno de los primeros autores en introducir el sayagués en el teatro.

¹⁶ Para profundizar más en los aspectos de la comedia urbana, véanse Oleza (1986), Arellano (1988) y Oleza y Antonucci (2013).

sean cotidianos y de conocimiento público: el orbe privado queda elidido en la comedia. La primera acotación explícita que figura al comienzo de la obra, así como alusiones al entorno urbano¹⁷, se refieren a la calle como espacio de la representación: «[...] la señora Febea / visita mucho esta calle» (vv. 305-306, p. 547). Por tanto, podemos afirmar que Torres Naharro respeta la unidad de lugar esbozada por Aristóteles en su *Poética* (convertida en dogma por los neoaristotélicos), pues todo se desarrolla en un espacio único: las inmediaciones de la casa de Febea, probablemente una plaza que da a varias calles.

Tal como afirma Arróniz (1969: 45), en Italia, el contexto de la fiesta popular emerge de la comedia. El poder de convocatoria del teatro, desde sus orígenes, no ha tenido parangón con respecto a otros hechos culturales de masas. Su capacidad para unir a su alrededor a todos los estamentos sociales, así como su habilidad para persuadir (o dogmatizar) de manera emotiva a los espectadores, hicieron que muy pronto se uniese a la celebración de festividades populares y religiosas. La democratización del hecho teatral llegó con su desacralización y salida de los escenarios ligados al ámbito eclesiástico, algo que se potenció después con su profesionalización e independencia del mecenazgo eclesiástico. El entorno urbano se mostró entonces como el enclave propicio para consagrar su universalidad.

Torres Naharro obedece en *Himenea* las recomendaciones que hizo Serlio con relación a los escenarios en que debían representarse las comedias romanas: las farsas, en el campo; las comedias, en la calle; y las tragedias, en la corte. Como comedia dirigida a un público italiano, el autor se esforzó por destilar verosimilitud a través de recursos escénicos que posibilitaran una mayor identificación del espectador con su historia y personajes.

La lectura teatral que reclama el concepto de práctica escénica implica no solo la búsqueda de semejanzas temáticas, de diseño de personajes o estructura dramática, sino también recursos escénicos, avances escenográficos y de maquinaria, carros triunfales y vuelos en escena, perspectivas y fondos de ciudades, uso de ventanas y casas a los lados en trampantojos de escenas urbanas, escenas nocturnas y empleo dramático de la música, etc. (San José Lera, 2018: 265).

Además de a través de un escenario urbano en el que se desarrolla gran parte de la acción, dividida entre lo diurno y lo nocturno, tal como apunta San José Lera, ese efecto de realidad pretendido se logra también en *Himenea* a través de un dinámico empleo dramático de la música. En la primera jornada, Himeneo solicita a Boreas una vihuela (v. 259, p. 545), Turpedio le hace saber al

¹⁷ «Vamos por la Sillería» (v. 500, p. 556), «y abrirá aquella señora, / y aun haremos / que nos dará que almorcemos» (v. 502-504, p. 556) y «que andamos por la ciudad» (v. 518, p. 556).

Marqués que Himeneo frecuenta la casa de Febea por las noches («con músicas y alboradas», v. 471, p. 554) y el propio Marqués solicita un laúd a Turpedio (v. 535, p. 557). En la segunda jornada, Himeneo llama a unos cantores y les pide que canten una canción y un villancico, a modo de serenata, para su amada (v. 576, p. 559), lo que provoca el primer encuentro entre los amantes. Y en la última jornada, un villancico sirve de cierre y celebración por el desposorio de los protagonistas (v. 1688, p. 600).

Las referencias musicales son también constantes en los diálogos: «que andamos por la ciudad / sonando como badajos» (vv. 518-519, p. 556), «va muy fuera de compás» (v. 528, p. 557). Para Puerto Moro (2016: 58), el motivo nupcial —culmen de la obra— supone una contextualización ritual en comedias naharrescas como *Himeneo*. Las características del matrimonio, como institución (liturgia eclesiástica), incluyendo los fastos populares de su celebración, son propicias para constituirse como el nexo argumental que vincule tradición y modernidad. Esto podría explicar no solo la cohesión entre el objetivo matrimonial y su proceso musical, anterior (serenata) y posterior (villancico), sino también entre ambos y el contexto festivo: «[...] que es usanza del palacio, / y es un modo de solacio / festejar y dar placer, / y un deporte / sin el cual no hay buena corte» (vv. 477-480, pp. 554-555). La música es la aguja que hilvana dos urdimbres, matrimonio y festividad, para formar un único tejido, que a ambas incluye y supera, pues el ritual del desposorio entronca a la comedia con los orígenes eclesiásticos del teatro, mientras que su celebración invita a un público más amplio y variado que ya no pertenece solo a la corte o la iglesia.

En *Trofea* (1514?), Torres Naharro demuestra —como en ninguna otra comedia— la importancia que el contexto festivo alcanza en sus comedias¹⁸. Si la práctica escénica cortesana se originó en la órbita de los fastos y celebraciones medievales, el hecho teatral humanístico no estaba más alejado de las fiestas religiosas o paganas. Bien porque el espacio de la representación era conventual (e incluso sus actores eran hombres de fe), bien porque el mecenas de la obra era alguna autoridad eclesiástica, el hecho teatral se consideró una herramienta poderosa para educar en la fe cristiana, y lo que comenzó a modo de juego terminó siendo un evento didáctico. La fiesta popular exaltaba a las masas, como también lo hacían algunas fiestas religiosas que centraban su argumento en la Eucaristía. De la misma manera en que Juan del Encina escribía comedias, las representaba e interpretaba, era también músico y cantor, y esta naturaleza anfibia no era un patrimonio exclusivo.

¹⁸ Otro buen ejemplo es la *Farsa de les galeres*, de Luis Milán.

Música y teatro, como música y festividad, son asociaciones beneficiadas por el espacio urbano, escenario de las fiestas populares, continente de los corrales de comedias y foro de intercambio social: «la baja comicidad realizada por el pastor o ciertos criados, así como las escenas farsescas, se relacionan también con otra fiesta ciudadana: las procesiones del Corpus y el teatro religioso» (Canet Vallés, 1991: 26). La fiesta del *Corpus Christi* se convertirá en el culmen de la fusión entre el teatro y lo festivo, entre lo íntimo de la experiencia religiosa y lo universal de la celebración: *axis mundi* entre lo particular y lo general.

En relación con los espacios público y privado, en la jornada cuarta de *Himenea*, el Marqués (hermano de Febea), quien pretende descubrir su romance con Himeneo, está acompañado por Turpedio, su sirviente, y es este quien encuentra la capa de Boreas, uno de los criados de Himeneo (p. 585), lo que da pie a que el Marqués rompa la puerta para tratar de sorprender a los amantes. José Regueiro concibe la capa como el elemento de transición entre los espacios público (calle) y privado (casa)¹⁹. La capa encontrada en el interior del hogar cumple «una función indicial» (Regueiro, 1996: 64), pues es la muestra de que alguien del exterior ha estado allí. Una anomalía en la regularidad del atrezo desvela el vínculo entre ambos orbes y la fragilidad del orden entre los mismos. Asimismo, Regueiro apunta que la propia puerta cumple una función icónica (la protección del honor), pues es el elemento simbólico que separa esos ámbitos opuestos, pero relacionados (la calle y la casa): con su apertura o cierre, determina el honor o el deshonor de la dama (Regueiro, 1996: 65).

De las relaciones entre la capa y el deshonor podemos inferir que la aparición de lo público en lo privado deteriora la imagen del personaje al que atañe. Lo urbano, pues, no es solo lontananza, sino que se constituye como elemento activo y determinante, de connotaciones negativas. El ágora, ámbito propicio para la publicación de lo privado, contagia, corrompe e, incluso, condena a los personajes: Febea está a punto de morir asesinada por su hermano, pues, según este, encontrar la capa de Boreas en su casa demuestra que ha perdido su honor (p. 585).

El hecho de cambiar el escenario de la corte por el de la ciudad no es algo anecdótico o decorativo. En *Himenea*, la ciudad es innominada, pero en la Comedia Nueva posterior, los propios títulos de las comedias citarán, en ocasiones, los espacios geográficos de la acción, como en *El acero de Madrid*, *Las ferias de Madrid* y *La viuda valenciana*, por poner unos ejemplos del teatro lopeveguesco.

¹⁹ Extraído de Vélez-Sainz (2013: 585).

Podemos entender el ámbito urbano como representación física de la sociedad moderna; se trata del escenario del intercambio social, el foro cotidiano donde se despliega el quehacer del urbanita: operarios trabajando, personas que pasean o van de compras, lugar de discusiones, robos, transacciones, celebraciones, etc. En este sentido, a la ingenua presunción de Rousseau, quien pensaba que el ser humano es bondadoso al nacer y la sociedad es el ente que lo corrompe, se opone la tesis del profesor alicantino José Antonio Segrelles, quien en alguna de sus conferencias ha afirmado: «el hombre nace malo y la sociedad lo vuelve peor».

Tal como señala Vélez-Sainz (2013: 549)²⁰, la referencia a las «casas caídas» (v. 362, p. 549) que aparece en la jornada primera puede interpretarse como una alusión geográfica a la ciudad de Roma, pues los papas se preocuparon por reedificarla desde que el rey Fernando de Nápoles sugirió a Sixto IV (1478) el embellecimiento de la ciudad, de tal modo que Sixto IV afirmó «la primacía de la urbe romana frente a todas las demás debido al trono de San Pedro» (Margarit, 2019). Con el embellecimiento de Roma se pretendía evitar que la ciudad eterna volviese a caer en las manos de un rey, y, para ello, las obras papales debían demostrar su poder religioso: Roma debía ser la capital del catolicismo. De ser acertada esta suposición, el sintagma formado por «casas caídas» nos sirve para proponer una fecha concreta para el presente de la ficción: último cuarto del siglo xv.

La alusión romana es coherente con respecto al público al que va dirigida la comedia: el italiano; a su vez, encaja a la perfección con la desaparición del Imperio romano oriental, fechada en 1453, cuando se produjo la caída de Constantinopla. Aunque no es posible asegurarlo con certeza, pues no hay más vestigios en la obra que esa misma referencia («casas caídas»), existe una localidad en Cádiz, denominada Loma de las Casas Caídas; y lo mismo ocurre en Hispanoamérica, en el municipio de La Barca, en Jalisco (México), donde se encuentra la localidad de San José Casas Caídas. Por tanto, la duda sobre la ubicación geográfica real de la historia permanece vigente.

El espacio exterior en *Himenea* es un ámbito de contienda, un conflicto que cristaliza en sombras, malentendidos, conspiraciones; los amantes están separados por una reja; Himeneo huye, tiene que esconderse. Por eso, cuando el Marqués acepta la relación amorosa entre Febea e Himeneo lo hace en un espacio interior. La felicidad conseguida se proyecta entonces hacia la esfera exterior, Himeneo y el Marqués se retiran a preparar la boda, y la alegría de

²⁰ En alusión a algunas deducciones expuestas en la citada obra de Gillet (1951).

los protagonistas invadirá el orbe de sus sirvientes. La historia bascula a cada momento entre ambos espacios y busca entre ellos su equilibrio. Dicha oscilación encuentra su correlato en lo que exteriorizan y ocultan sus personajes: «Vos andáis tras que publique / lo que está mejor secreto / para mi fama y la vuestra» (vv. 1052-1054, p. 576).

3.4.2. Tiempo

En cuanto a la dimensión temporal de la obra, las cinco jornadas quedan comprendidas entre una noche y otra, es decir, durante veinticuatro horas: «Digo, señor, que nos vamos, / que mañana tornaremos» (vv. 256-257, p. 545). Las jornadas primera y segunda transcurren en la misma primera noche: «vámonos ora a dormir / lo que queda hasta el día» (vv. 530-531, p. 557). La jornada tercera tiene lugar por la tarde: «Esta noche, si queréis, / cuando abriréis a Himeneo» (vv. 1067-1068, p. 577). La cuarta jornada discurre durante la segunda noche, cuando Himeneo entra por fin en casa de Febea: «Es temprano cuantoquiera, / dejemos dormir a la gente» (vv. 1173-1174, p. 581). Y la quinta jornada representa la entrada del Marqués, que sorprende a la pareja («¡Oh, mala mujer, traidora!», v. 1327, p. 587), aunque Himeneo escapa, y finalmente tiene lugar el desenlace entre el Marqués, Febea e Himeneo, quien regresa e informa al Marqués de su matrimonio de palabra con Febea: «pues que fue y es mi mujer» (v. 1555, p. 595). Podemos afirmar, por consiguiente, que también Torres Naharro respeta la unidad de tiempo descrita por Aristóteles: todo transcurre en un día.

Veamos qué apunta Lope de Vega al respecto de la unidad de tiempo en su canónico *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

No hay que advertir que pase en el periodo
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que se pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años;
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
pero no vaya a verlas quien se ofende (vv. 188-200, p. 153).

Un indicio habitual sobre la pretendida coetaneidad de las comedias es la onomástica (Arellano, 1996: 42). Así se observa de manera profusa y evidente en comedias posteriores, pero no tanto en *Himenea*. Torres Naharro escoge el nombre de su protagonista, Himeneo, para relacionarlo con Himen, el dios griego del matrimonio. Esta deidad era, a su vez, responsable de la inspiración de las fiestas y canciones, lo que conecta a la perfección con el carácter musical y festivo de los matrimonios que culminan la comedia (desde el Renacimiento, Himeneo se representaba con un hombre joven que portaba una antorcha y una guirnalda de flores). Algo similar ocurre con los nombres de Febea (Febo era el apodo de Apolo en la mitología clásica), Boreas (dios griego del viento), Eliso (por su relación con el Elíseo romano, un lugar delicioso al que, según la mitología, acuden las almas de los justos tras su muerte) y Turpedio (relacionado con la torpeza por el parecido morfológico entre ambas palabras), casi todos ellos relacionados con la mitología helénica.

Pero la antigua Grecia no es coetánea al público, como tampoco lo es el género de la poesía lírica, de mismo nombre que el protagonista, que a diferencia del epitalamio se cantaba durante la procesión de la novia a la casa del novio. Si lo es la obra *De Himeneo*, de Giovanni Sabadino degli Arienti, quien tan solo unos años antes (1487) de que Torres Naharro escribiese *Himenea* fue cronista del matrimonio de Lucrecia Borgia, así como una posible influencia para Torres Naharro. Y también podemos considerar imperante el gusto e interés que hubo por el clasicismo durante el Renacimiento; a tal efecto, recordemos que Aristófanes (*La Paz*), Virgilio (*Eneida* I), Catulo (*Poema* LXII), Ovidio (*Heroidas* VI, XXI; *Las metamorfosis*, I, IX), Hesíodo (*Catálogo de mujeres*) y Homero (*Iliada*) mencionaron a Himeneo en sus escritos²¹.

3.4.3. Acción

La unidad de acción es la única ley aristotélica que Torres Naharro no cumple, ya que, como hemos explicado, en *Himenea* utiliza algunos preceptos clásicos, pero también innova. Si la trama principal de la obra es la relación amorosa entre Himeneo y Febea, la cual incluye al Marqués como protector del honor de la dama y la familia, existe una subtrama encarnada por los criados, quienes, a modo de reflejo de los personajes protagonistas, desarrollan sus propios deseos y relaciones: «Cuando nuestro amo, Himeneo, / se enamoró de Febea, / yo de su sierva Doresta» (vv. 388-390, p. 550).

²¹ Véase, para ampliar información al respecto, el trabajo de Rodríguez Moya y Mínguez Cornelles (2013).

Existen dos acciones simultáneas en *Himenea*, como en la comedia barroca, donde el mundo ancilar sirve de contrapunto de la historia principal y ofrece diferentes niveles y concepciones del amor²². La contraposición al amor cortés (decente y puritano) desplegado por Himeneo se encarna en Turpedio y Eliso. El primero entiende el amor como algo obsceno, mientras que el segundo encuentra en la mujer un simple instrumento de placer: «quien se fiasse en mujer / muy más maldito sería. / A la fe, para gozallas / y no perderse tras ellas» (vv. 413-416, p. 551).

En la jornada tercera, Boreas y Eliso hablan entre sí acerca de las prebendas que han obtenido de sus señores y que han ganado con su servicio (pp. 570-572), de tal modo que los criados ponen en tela de juicio la equidad de sus superiores. En esta misma jornada, Boreas declara su amor a Doresta casi en los mismos términos en los que ha escuchado a su señor Himeneo dirigirse a Febea (pp. 574-578).

Esta doble trama incluye una reflexión o problematización, no solo sobre las relaciones amorosas entre personas de escala social baja («Porque no me motejéis, / que si otra vez lo hacéis / no's placera la respuesta. / Que aunque fea / no tengo invidia a Febea», vv. 999-1002, p. 574), sino también sobre la servidumbre: «Por eso no te receles, / que los buenos servidores / han de ser a sus señores / muy leales y fieles» (vv. 866-869, p. 570). Los criados cuestionan o asumen el hecho de servir («Si cuando rico se viere / no se acordare de nos, / allá contará con Dios / cuando d'este mundo fuere», vv. 890-893, p. 571), y al final de la obra no encuentran la recompensa a su fidelidad y denodado esfuerzo a través de lo material, sino en forma de trato fraterno: «Pues antes que aquesto sea, / Boreas y yo, señores, / nos damos por servidores / a la señora Febea. / Por hermanos» (vv. 1634-1638, p. 598).

Torres Naharro reconfigura el modo de relacionarse entre los amos y los sirvientes. En lugar de mostrar a los señores como personas déspotas y abusivas, encuentra en Himeneo, quien no por nada tiene a su cargo dos criados en lugar de uno (como se acostumbraba)²³, una persona capaz de ser justo con ellos,

²² Esta segunda trama adquiere su protagonismo en la jornada tercera, en la que Boreas recrimina a Eliso por rechazar los regalos que su amo le ha ofrecido. Acto seguido, encuentran a Doresta en la ventana y Boreas decide demostrar a Eliso cómo se debe cortejar a una dama. Ella lo rechaza, aunque le promete transigir otro día. Después, Turpedio aparece e intenta seducir a Doresta, pero ella lo desdénia debido a su juventud: «pues no te tomes conmigo, / que no me espantan tus motes» (vv. 1148-1149, p. 580).

²³ Los criados de Himeneo le sirven a Torres Naharro para expresar dos perspectivas diferentes del hecho de servir. Boreas es más protestón y atrevido, e incluso le pide albricias a su amo cuando Himeneo consigue su propósito con su ayuda («Señor, pues has conseguido / la

que cumple sus promesas e incluso los trata como hermanos («Hermanos, de muy buen grado, / que es razón en todo caso. / Toma tú el sayón de raso, / y tú el jubón de brocado», vv. 734-737, p. 565), y todavía les promete una mayor recompensa en el futuro. Torres Naharro humaniza las relaciones entre amo y criado. Cuando al final la pareja protagonista se case, los criados se ofrecerán a servirles; Himeneo aceptará su petición, no sin anticipar que a partir de entonces su relación con ellos será más familiar que laboral. El mundo ancilar, pues, sirve al dramaturgo para imbricar y mostrar las diferentes formas de pensar que coexistían, lo utiliza como reflejo de las relaciones humanas entre diferentes estratos, y la influencia de un grupo social sobre otro pondrá de manifiesto su estrecho vínculo.

Si en la segunda trama las tensiones entre los personajes se mitigan y terminan influyendo de manera positiva en el enlace de los protagonistas, en la primera trama ocurre lo propio. El galán huye tras ser sorprendido junto a su amada, el Marqués amenaza de muerte a Febea y esta, en lugar de arrepentirse de sus actos e implorar por su vida, pronuncia las siguientes palabras: «Maldigo mi mala suerte / y el día en que fui nacida» (vv. 1341-1342, p. 587). Febea defiende su derecho a amar con libertad y se lamenta por no haber llegado más lejos con Himeneo en su lance amoroso (p. 589), ya que, tal como le revela al Marqués, Himeneo es su marido (v. 1453, p. 591).

El Marqués no cree que Febea esté casada con Himeneo y persiste en su amenaza. La actitud de Febea representa una verdadera revolución con respecto a la tradición de las damas enamoradas en el siglo xvi. Es este un momento muy interesante y decisivo en la historia. La tensión se resolverá con el regreso de Himeneo y su pronunciamiento sobre el casamiento de palabra²⁴ —ya celebrado— entre él y Febea (p. 595). El Marqués ve reafirmada la posibilidad de la boda y no tiene más remedio que aceptar la nueva relación marital de su hermana, momento en que los criados acuden ante la pareja de enamorados y ambos orbes se funden para culminar la comedia con una celebración.

merced que deseaste, / tan conforme a tu querer, / cúmplenos lo prometido», vv. 728-731, p. 565); mientras que Eliso es más fiel y obediente, y hasta pondría en riesgo su vida por cumplir con su amo: «Vengan diez, Cuerpo de Dios, / que no se irán alabando» (vv. 321-322, p. 548).

²⁴ El casamiento de palabra era válido en aquella época. Este recurso lo utilizó también Torres Naharro en la *Comedia Serafina*. Con este casamiento, el autor legitima el amor de la pareja protagonista sin necesidad de asesinar a algún personaje como método de restitución de la honra.

3.5. ESPÍRITU CRÍTICO Y RENOVADOR

A pesar de no ser la crítica una de las funciones principales de esta comedia, Torres Naharro se muestra bastante crítico con el orden social de la época, así como con la Iglesia. Febea no entiende a Himeneo cuando este se dirige a ella empleando el código del amor cortés; por otro lado, si se desautomatiza el protocolo jerárquico entre los señores y los criados es porque se considera injusta una relación asimétrica de diferencia de poder; si el Marqués, en fin, hubiese asesinado a Febea tan solo movido por su sospecha de deshonor, la sociedad lo habría aceptado como algo coherente. De este modo, Torres Naharro ridiculiza ciertas creencias, costumbres y prácticas sociales en tono jocoso, pero su visión moderna de un mundo más justo no pasa desapercibida. Veámoslo con más detalle.

Himeneo es un caballero noble que se rige por los preceptos del amor cortés, código moral aceptado por la sociedad como lo más correcto en formas y decoro, que lleva al enamorado a mostrarse sumiso y sufriente por su dama: «Habéisme muerto de amores / y dejáisme aquí en la plaza» (vv. 241-242, p. 544). Febea recibe las lisonjas de Himeneo y en primera instancia responde a su rol de dama puritana y desdeñosa; por su parte, Himeneo le muestra sumisión y le ruega clemencia en su ventana, pero la dama manifiesta no comprender lo que le dice: «No os entiendo, caballero. / Si merced queréis hacerme, / más claro habéis de hablarme» (vv. 620-622, p. 561). De esta forma, Torres Naharro se burla de los códigos del amor cortés, es decir, de la convención. Sin embargo, a poco que Himeneo insiste en su empresa, la dama consiente, y si no se llega a consumar su entrega es por las circunstancias: «No puedo más resistir / a la guerra que me daís, / ni quiero que me la deis. / Si concertáis de venir, / yo haré lo que mandáis» (vv. 716-720, p. 564).

Concentrar los momentos cómicos en la incompreensión de Febea (lo que causa turbación en Himeneo), así como en la declaración de la entrega carnal de la dama a su pretendiente, revela una excentricidad con respecto al canon moral de la época: «*Himenea*, magnífica intuición de la comedia de capa y espada, constituye una excelente transposición del caso de amores presentado en *La Celestina*» (Puerto Moro, 2016: 54).

Cuando el Marqués cree reconocer a Himeneo cerca de casa de Febea al final de la segunda jornada, en lugar de presentarse ante su hermana para pedirle explicaciones, como hace en la quinta jornada, decide irse a dormir y descansar («Pues luego bueno sería, / sin que más aquí tardemos, / que nos vamos a comer / y que durmamos el día», vv. 812-815, p. 568), lo que trasluce una

velada crítica al inflamado sentimiento de protección de la honra. Este mismo código de honor queda en entredicho cuando Himeneo huye del Marqués al sorprenderle este en casa de Febea. No era común que un protagonista mostrase cobardía, aunque después Himeneo regrese y con su presencia contribuya a solucionar el conflicto.

Amenazada de muerte por su hermano, Febea reconoce su culpa en cuanto a su relación con Himeneo y se somete al juicio del Marqués, pero también alza la voz y afirma que solo se arrepiente de no haber ido más lejos con Himeneo y de no haber consumado su amor: «No me queda otro pesar / de la triste vida mía, / sino que cuando podía, / nunca fui para gozar» (vv. 1394-1397, p. 589). Esto es una completa revolución respecto a la idiosincrasia que las damas del amor cortés habían seguido en la literatura castellana.

Si tenemos en cuenta que, durante la estancia de Torres Naharro en Italia, buena parte de las autoridades eclesiásticas presenciaron algunas de sus obras, se comprende que, aunque pensemos que el teatro naharresco sea atrevido y revolucionario, el autor se haya comedido en cierto grado por temor a las consecuencias. No obstante, *Himenea* fue censurada tiempo después, manipulada y vilipendiada, como su autor, por ofensas a la institución eclesiástica.

La difusión de la obra de Bartolomé de Torres Naharro estuvo marcada por diversas manifestaciones de la censura: la bula *Inter sollicitudines* de 1515 que instituía la censura previa a la publicación, la aparición en 1559 del *Índice de libros prohibidos* de Fernando de Valdés (*Librorum prohibitorum Catalogus*) en el que se prohibieron múltiples libros del pacense, y la posterior edición de la *Propaladia castigada* de 1573 por Juan López de Velasco (Vélez-Sainz, 2016: 79).

El sentimiento de la honra, como tema principal, junto a la relación amorosa de Himeneo y Febea, queda retratado y en entredicho, pues la simple afirmación de un matrimonio hecho de palabra entre los protagonistas sirve para deshacer el agravio y rematar la obra con música y danzas. La defensa del honor familiar podría haber terminado en tragedia; sin embargo, el desenlace constituye una reconciliación general en la que se contraponen la honestidad frente a la sospecha y la fraternidad frente a la servidumbre.

4. CONCLUSIONES

Aunque no se pueden negar las influencias del teatro humanístico (véase *La Celestina*) ni de ciertos aspectos de la dramaturgia de Encina (la figura del pastor, el empleo del sayagués, la comicidad, etc.), hay que reconocer la valía de Torres Naharro para respetar, por una parte, la tradición clásica en algunos

aspectos citados (ambientación urbana, división de la acción en jornadas, etc.), y para innovar, por otra, al aportar al teatro novedades que más tarde otros autores cultivarán, lo que redundará en la creación de la nueva comedia de capa y espada: «La doble intriga, la división en jornadas (o cuadros) y un tiempo y un espacio unificados conforme a las necesidades de la representación, anticipa las características que darían forma al teatro posterior» (Regueiro, 1996: 56-57). No existía precedente en el teatro de la época que alcanzase con una comedia tal grado de profundidad psicológica en los personajes.

Quizá las modificaciones más importantes que incorpora el autor extremoño a los preceptos clásicos se deban a su experiencia real del teatro escenificado, con representaciones que vio e hizo durante su estancia en Italia, y que le obligaron a reestructurar los preceptos horacianos sobre todo en lo concerniente al número de actores, a la división en dos partes de la comedia: “introito” y “argumento”, así como su específica definición de «jornada» como descansadero, que incide directamente en la puesta en escena (Canet Vallés, 1991: 25).

Todos los personajes actúan de acuerdo con su estatus social, y se expresan también como tales. Febea, Himeneo, Turpedio y el Marqués son quizás los que más demuestran sus debilidades, se obstinan, erran, cambian de opinión y ofrecen mucho juego dramático por ello. Los perfiles psicológicos del conjunto ofrecen una visión muy ilustrativa en lo que al pensamiento y las costumbres de la época se refiere.

Pese a que su intención principal no sea adoctrinar, Torres Naharro suele dramatizar situaciones de las que pueda extraerse alguna enseñanza moral. *Himenea* se desmarca ya desde el *introito* de sus antecesoras: «[...] el impulso vital de sus pastores no tiene paralelo anterior ni en las situaciones más realistas del Arcipreste, ni después, en los rústicos del Auto del Repelón» (López Morales, 1986: 42). Lo cómico, que en esta obra se encarna en mayor medida en los criados, siempre está al servicio de lo moral.

Al contrario que en el Barroco posterior, la honra se recupera sin necesidad de matar a quien provoca la deshonor, y ese final feliz, terminado en bodas, aleja a *Himenea* de la práctica humanística: «Naharro evita el fin trágico —muy de acuerdo con sus preceptos— de forma tan imprevista e inmotivada como el mismo conflicto de honra sobre el que gira la comedia» (López Morales, 1986: 74). Así, en *Himenea* se desactivan los posibles encuentros hostiles entre los defensores de la honra y aquellos que la ultrajan, mientras que el teatro posterior a menudo los explotará.

Esta oposición comedia-tragedia, montada sobre concepciones argumentales en extremo radicales, hace fortuna en el Renacimiento y durante bastante

tiempo después; aunque en la literatura dramática española su introducción teórico-práctica corresponde sobre todo a Torres Naharro (Canet Vallés, 1991: 24).

Mier Pérez asegura que «Naharro pertenece al grupo de escritores que buscan una posición social a través de sus obras artísticas de tal forma que elaboran una *opus magna* que refleje toda su producción» (2019: 10). Esta obra capital, sin duda, es la *Propalladia*, en la que Torres Naharro no solo expuso la primera preceptiva teatral en una lengua romance, sino que la aplicó a sus propios escritos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1. 1988, pp. 27-49.
- «Sobre el modelo temprano de la comedia urbana de Lope», en Pedraza Jiménez, Felipe B. y R. González Cañal (coords.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII jornadas de teatro clásico Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-60.
- ARRÓNIZ, Othon: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- CANET VALLÉS, José Luis: «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51. 1991, pp. 21-42.
- CIRILLO, Teresa: «Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro», *Annali Istituto Universitario Orientale*, 30, 1. 1988, pp. 173-221.
- CORBATÓ, Hermenegildo: «El valenciano en la *Propalladia* de Torres Naharro», *Romance Philology*, 3. 1950, pp. 262-270.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier: «Bartolomé de Torres Naharro», en Gavela, Delia (coord.) y otros, *Diccionario Filológico de la Literatura Española Siglo XVI*. Madrid: Castalia, 2009, pp. 935-944.
- FERRER-LIGHTNER, María J.: «El lenguaje mixto como signo teatral», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 44, 2010 [en línea]: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/lenmixto.html>> [consulta: 28/11/2021].
- GILLET, Joseph Eugene: *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Pensilvania: Prensa de la Universidad de Pensilvania, 1951.
- H. GREEN, Otis: *España y la tradición occidental*, volumen 4, Madrid, Gredos (1969).

- HERMENEGILDO, Alfredo: *El teatro del siglo XVI*. Madrid: Júcar, 1994.
- LÓPEZ MORALES, Humberto: *Comedias*, Bartolomé de Torres Naharro. Madrid: Taurus, 1986.
- MARGARIT, Isabel: «La Roma diseñada por los papas del Renacimiento», *La Vanguardia*, 2019 [en línea]: <<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/revista/20190925/47613020802/la-roma-disenada-por-los-papas-del-renacimiento.html>> [consulta: 14/12/2021].
- MIER PÉREZ, Laura: *El amor a escena (1520-1535)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019.
- O'CONNOR, Thomas Austin: «El matrimonio y “la comedia”: la conformidad como norma consubstancial», en Villegas, Juan (coord.), *Actas Irvine-92* [actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas], Vol. 3. Oxford: Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 162-168.
- OLEZA, Joan: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Canet, José Luis (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, 2. La comedia*. Londres: Tamesis Books, 1986.
- OLEZA, Joan y Fausta ANTONUCCI: «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 29, 3. 2013, pp. 689-741.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Bartolomé de Torres Naharro», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Electrónico*, Madrid [en línea]: <<https://dbe.rah.es/biografias/9045/bartolome-de-torres-naharro>> [consulta: 28/11/2021].
- PUERTO MORO, Laura: «La comedia urbana de corte celestinesco. Corpus, cronología, contextualización ritual, estructura y motivos recurrentes», *Criticón*, 126. 2016, pp. 53-78.
- REGUEIRO, José: *Espacios dramáticos en el teatro español medieval, renacentista y barroco*. Kassel: Edition Reichenberger, 1996.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y Víctor MÍNGUEZ CORNELLES: *Himeneo en la corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- SABEC, Maja: «Bartolomé Torres Naharro: entre la preceptiva y la producción dramáticas», *Verba hispanica: Anuario del Departamento de la Lengua y*

Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, 10. 2002, pp. 71-88.

SALVADOR PLANS, Antonio: «Aproximación a la noción de variación lingüística en Torres Naharro», *Revista de Estudios Extremeños*, 74, n.º Extraordinario. 2018, pp. 215-236.

SAN JOSÉ LERA, Javier: «Viendo todo el mundo en fiesta de comedias. Contextos de la *Propalladia*, 1517», *Revista de Estudios Extremeños*, 74, n.º Extraordinario. 2018, pp. 237-274.

TEJEIRO FUENTES, Miguel Á.: «Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes», *Revista de Estudios Extremeños*, 74, n.º Extraordinario. 2018, pp. 275-292.

VEGA, Lope de: *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.). Nueva York: Idea, 2019.

VÉLEZ-SAINZ, Julio (ed.): *Teatro completo*, de Bartolomé de Torres Naharro. Madrid: Cátedra, 2013.

«Un teatro “castigado”: las ediciones censuradas de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro», *Criticón*, 126. 2016, pp. 79-96.

VELTRŮSKÝ, Jiří: «El texto dramático como uno de los componentes del teatro», en M. C. Bobes (ed.), *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros/Lectura, 1997, pp. 67-82.

ZIMIC, Stanislav: *Ensayos y notas sobre el teatro de Gil Vicente*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2003.