EL PENSAMIENTO HUMANÍSTICO Y SATÍRICO DE TORRES NAHARRO

V. *TROPHEA*

digo qu'es poca fatiga
lo que en ganallos se funda
respecto de la segunda
que a conseruallos te obliga
(Torres Naharro, *Trophea*).

Gillet afirma lo siguiente sobre las razones que movieron a Torres Naharro a escribir la comedia *Trophea* y sobre las circunstancias en que ésta se representó en la escena:

> In this case the evidence is postive: the place is Rome, under Pope Leo, when the Portuguese Tristâo d'Acunha was there as Ambassador. Torres Naharro's play was evidently a part of the entertainment offered to the foreign visitors, and was presumably ready when the great procession took place. Torres Naharro could hardly have started its composition before January 3, 1514, when a letter from King Manuel arrived at Rome announcing the latest and greatest of Portuguese victories in Asia, the capture of the Moluccas. The exact date of the performance, whether in some part of the Vatican or in the palace of some nobleman, is unknown. It may, in fact, have been at any time between the solemn audience by the Pope on March 20 (nothing could have been allowed to detract from that solemnity) and the departure of the embassy in June.[1]

---

[1] Vol IV, p. 474. Bataillon coincide con las observaciones de Gillet: ...la seule comédie facilement datable de la *Propalladia,* la seule qu'on puisse qualifier sans conteste de «pageant» célébrant une

La embajada de Tristâo d'Acunha está documentada en detalle por testigos portugueses y de otras nacionalidades.[2] De todos éstos se desprende que se trataba de una muy fastuosa celebración:

> l'entrée des ambassadeurs portugais surtout fit sensation; les Portugais ètaient alors les grands explorateurs des régions mystérieuses de l'orient d'où ils rapportaient pierreries admirables et parfumes rares, bêtes étranges et hommes à l'aspect surprenant... on évalua a plus de 60.000 ducats la valeur des présents qu'apportaient les envoyés portugais; outre l'éléphant et le leopard, le roi envoyait au pape des perroquets, des coqs d'Inde, des parements d'autel en brocart décoré de perles avec des figure en relief, des curiosités venant des pays lointains mais c'était surtout l'éléphant que l'on prisait; on n'en avait pas vu à Rome depuis le temps des empereurs; il passait pour entendre deux langues, «comme un être humaine», l'indien et le portugais... Durant plusieurs jours l'ambassadeur portugais se montra partout avec une chaîne et un ornement d'or sur la poitrine que l'on disait valoir au moins 25.000 ducats.[3]

Hasta Guicciardini en su *Storia d'Italia* recuerda el desfile de los elefantes por las calles de Roma, como un suceso extraordinario:

> Pare, oltre alle cose sopradette, degno di memoria che in questo anno medesimo Roma vidde gli elefanti, animale forse non mai più veduto in Italia dopo i trionfi e i giuochi publici de' romani... la entrata de'quali in Roma fu celebrata con grandissimo concorso.[4]

«entrée solennelle», est la Com. *Trophea* écrite en 1514 à l'occasion de l'ambassade de Tristâo d'Acunha à Rome et pour glorifier la conquête par Emmanuel de Portugal de nombreux royaumes d'Afrique et d'Asie («Le Torres Naharro de Gillet», p. 152).

Antes de estos dos críticos, Fidelino Figueiredo también afirmó que la *Trophea* se había escrito específicamente para celebrar la visita de Tristâo d'Acunha al papa León X: «Nâö se deue esquecer que esta representaçâo tinha um proposito de homenagem e agasalho a um hóspede muito ilustre, en ocasâo excepcional...» «Comedia Trofea», en *Boletins da facultade de filosofia, ciências e letras,* 1942, No. 2, Sao Paulo, p. 33).

2 Figueiredo menciona muchos testimonios interesantes (*Ibid.*, pp. 10-25). S. de Ciutiis dedicó un estudio particular muy interesante a esta embajada: *Une ambassade portugaise à Rome au seizième siècle* (Nápoles: D'Auria, 1899).

3 E. Rodocanachi, *Rome au temps de Jules II et de Leon X* (Paris: Hachette, 1912), pp. 318-320.

4 Vol. III, p. 334.

En la *Trophea* se alude brevemente a la embajada de Tristão, pero en ningún momento de la obra aparece ni un solo detalle de la inusual procesión o de otras festividades celebradas en aquella ocasión. No hay duda alguna de que Torres Naharro las presenció, porque entonces se encontraba en Roma, al servicio de importantes personajes de la sociedad eclesiástica. Una explicación parcial, pero importante, de esto nos parece el hecho de que Torres Naharro, probablemente tan capaz de impresionarse como Guicciardini por la presencia de aquellos animales raros, no pudo, por otra parte, quedar espiritualmente muy entusiasmado por aquella desbordada ostentación de riquezas y poder de los famosos huéspedes. Todas sus obras nos inclinan a pensar que de haberse Torres Naharro referido a estas pomposas celebraciones, a esta «ostentation grotesque» que «s'était emparée des nouveaux riches», como se dice en una conocida historia de los descubrimientos,[5] lo habría hecho seguramente de manera satírica, desaprobándolas. A lo largo de todo nuestro estudio venimos indicando la reacción indignada del extremeño al boato opulento que él no podía disociar nunca de una simultánea indiferencia por las más urgentes necesidades del pobre:

> Quál bive muy a sabor;
> quién no tiene que comer;
> unos con mucho dolor,
> y otros con mucho plazer (*Jacinta*, p. 358).

El hecho de que la embajada de Tristão d'Acunha se hacía con la intención de traer buenas noticias para toda la cristiandad, o sea, la conquista de nuevos pueblos, presumiblemente en nombre de la propagación de la fe cristiana, no alteraría esa actitud de Torres Naharro. En efecto, precisamente por hacerse la embajada a título de una causa religiosa, nuestro autor seguramente

---

5 Jean Amsler, *Histoire universelle des explorations, La Renaissance* (Paris: Nouvelle librairie de France, 1955), p. 106. El historiador hace esta observación, refiriéndose a los envanecidos ciudadanos portugueses en su propia patria. Sin embargo, los detalles en la descripción de la embajada en Roma que ofrece Rodocanachi en el texto citado, sugieren que los lusitanos querían impresionar a los romanos con la misma «ostentation grotesque».

se indignaría por la atmósfera de circo que predominaba, según lo demuestran los varios documentos que hemos mencionado. Al que tanto preocupaba el genuino sentimiento religioso, le habría parecido inapropiada y falta de toda dignidad, cuando menos, la diversión infantil de los máximos funcionarios religiosos con el famoso elefante Annone, por ejemplo.[6] Independientemente de

---

[6] «Le pape lui fit établir [al elefante] un logement au Belvedere... un chambellan pontifical... fut commis à sa garde... Quand il fut mort d'une angine en 1516, Raphaël dut faire son portrait en grandeur naturelle sur un mur du Vatican et une inscription rappela l'admiration dont il avait été l'objet» (E. Rodocanachi, p. 320). Rodocanachi también nos informa que en Venecia se publicó un testamento del elefante y que «c'est une satire contre la cour pontificale» (*Ibid.*) Ulrich von Hutten se aprovechó asimismo de la ridícula veneración del elefante, para satirizar al papa en este cómico pasaje:

> «...Qualiter papa habuit unum magnum animal quod vocatum fuit elephas... Nunc debetis scire, quod tale animal est mortuum. Et quando fuit infirmum tunc papa fuit in magna tristitia et vocavit medicos plures et dixit eis: Si est possibile, sanate mihi elephas. Tunc fecerunt magnam diligentiam et viderunt ei urinam et dederunt ei unam purgationem, quae constat quinque centum aureos; sed tamen non potuerunt elephas facere... et sic est mortuum et papa dolet multum super elephas. Et dicunt quod daret mille ducatos per elephas, quia fuit mirabile animal, habens longum rostrum in magna quantitate. Et quando vidit papam tunc geniculavit ei et dixit cum terribili voce: Bar, Bar, Bar!» (Citado por Rodocanachi, *Ibid.*).

De Ciutiis no aprecia la sátira en este rugido del elefante, interpretándolo sólo como una expresión fiel de los sonidos que emiten estos animales (*Une ambassade portugaise à Rome*, p. 27).
La reacción de Torres Naharro a todo ese asunto ridículo del elefante y de otros espectáculos parecidos puede fácilmente imaginarse por estos versos de *Jacinta*:

> Llegados somos al trato
> do virtudes son tan raras
> que las bestias valen caras
> y los hombres muy barato (p. 333).

En los estudios precedentes hemos sugerido repetidas veces que Torres Naharro mantenía una relación de cordialidad con León X, pero este hecho no excluye de ningún modo una desaprobación íntima de las prácticas impropias de éste por parte de aquél. El autor piensa que:

> no impide el amistad
> que hombre diga lo que siente
> (*Tinellaria*, p. 237).

toda otra razón que pudiera explicar quizás la omisión de referencias a las festividades mencionadas, afirmamos sin vacilar que el espíritu de Torres Naharro era demasiado grave y reflexivo para convertir, con entusiasmo incondicional y con disposición de veras regocijada, aquellas fiestas en una obra teatral.

No se debe creer, por otra parte, que Torres Naharro no se refiriera a las festividades específicas, por el hecho de que ya tenía escrita la comedia en el momento de la llegada de los embajadores lusitanos a Roma, según sugiere Gillet. En efecto, nos parece muy probable, casi seguro, que Torres Naharro no escribió esta comedia antes de finales de 1515. Para esta afirmación, que se encuentra en contradicción con todas las de los otros críticos sobre este punto,[7] nos apoyamos en los siguientes versos de la *Trophea*, en que el Intérprete presenta a los reyes de las tierras conquistadas:

y este rey, de puro amor
se te da,
y es de Ornuz intitulado,

Torres Naharro deja la impresión de un hombre casi descaradamente franco, con voluntad de serlo siempre, aunque deba arropar a veces su crítica en ambigüedades.

¿Nos equivocamos en pensar que hasta Gil Vicente, gran encomiador de los conquistadores compatriotas, llegó a mofarse de la solicitud con que se acogió y cuidó al elefante en Roma? En la *Exhortaçâo a la guerra* pregunta un personaje:

E viuo aquelle alifante
que foy a Roma taô galante?
. . .
Inda yraa outro alifante:
pagaraas quarto e vintena

(A. F. G. Bell, *Four Plays of Gil Vicente*, Cambridge, University Press, 1920, pp. 27 y 28). De paso, advertimos que los versos citados prueban concluyentemente que la *Exhortaçâo* no pudo escribirse en 1513, como piensa Bell (*Ibid.*, p. xx).

7 Sin ofrecer prueba alguna para ello, F. D. M. Ford y L. C. Moffatt afirman: «There is some evidence that the *Trophea* was performed before Pope Leo X in 1512» (*Letters of the Court of John III, King of Portugal*, Cambridge, Harvard University Press, 1933, p. XV). Antonio Caetano de Sousa piensa que Torres Naharro escribió la *Trophea* para celebrar la victoria de los portugueses en Azamor (*Ibid.*, pp. XIV-XV). En la comedia aparece claro, sin embargo, que el autor contempla el significado de las conquistas ultramarinas en general, según se verá.

que en tablas de oro escriuió
los tributos que ofresció
cada vn año de contado,
y que, después que ha pensado
quanto quiera,
dize ansí d'esta manera:
que por ser poco el tributo
te da poder absoluto
del resto y demás que fuera (p. 117).

Basándose en la *Epistola Emmanuelis Regis* de 1513, Gillet comenta estos versos así: «There (Ormuz), when the Portuguese fleet appeared, an ambassador had come out *cum multis margaritarum rerumque pretiosarum donis,* and the conquerors had imposed an annual tribute of *quindecim millium seraphinarum, ea est aurea moneta ducatis equivalens*».[8] Sin embargo, estos hechos se refieren claramente a un convenio muy difirente del que menciona Torres Naharro.

El rey de Ormuz quedó hecho vasallo del rey lusitano desde 1507, prometiendo pagar tributos anuales, pero no cedió todas sus prerrogativas políticas a éste hasta años después, en *1515* específicamente, y en circunstancias peculiares, descritas en detalle por Damião de Góis:

> tendo [Afonso d'Albuquerque] ja tudo prestes descobrio ahos capitães, + pessoas prinçipaes sua tençâo, q̃ era ir sobre Ormuz, ho q̃ a todos pareçeo bê, pera onde se fez á véla ahos xxj dias de Feuereiro de M.d.xv, cô xxvij naos, + nauios...: Cô esta armada, + outros nauios da terra, em q̃ iha géte do Malabar a soldo, foi Afonso dalbuquerq̃ surgir diâte de Mascate. Ali soube nouas do q̃ passaua em Ormuz, das quaes ficou pouco côtête, pelo q̃ feita augoada, + tomados refrescos se partio logo, + chegou á çidade ahos xxvj dias de Março...[9]

Las noticias de Ormuz que tanto descontentaron a Albuquerque consistían en que

> «cõ proposito de ho tirar [al rey de Ormuz] da vassalagê delRei dô Emanuel, + ho poer debaixo da do xeq̃ Ismael cujo vassalo Raix hamed era de naçaô,» este cortesano ambicioso «pouco a pouco se apoderou tanto da pessoa, + casa

---

[8] Vol. III, p. 331.
[9] *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (Coimbra: Por ordem da Universidade, 1954 (Parte III), p. 247.

> delRei q̃ nenhûa cousa se fazia sem seu pareçer, + vôtade, ho que veo em tâto creçîmêto q̃ tinha elRei quasi quomo preso, sê ousar de fallar cô nîguê sem elle ser presente, nẽ se mudar de hûa casa perá outra, nem ir fora do paço sem ho leuar côsigo.»... elRei mesmo hû dia, q̃ per occasiâ teue têpo de fallar só cô Alexâdre de ataide lîgoa, lhe dixe q̃ Raix hamed ho tinha preso, q̃ da sua parte, em muito segredo pedisse a Afonso dalbuq̃rque q̃ ho liurarsse do poder daq̃lle homẽ, pera q̃ podesse à sua vôtade seruir elRei dô Emanuel, + a elle quomo a pais ê cuja cota hos tinha.[10]

Claro, Alfonso d'Albuquerque acude al ruego del impotente reyezuelo con gran prontitud: «se resolueo... côsigo mesmo, sem disso dar cota a ninguê, de mattar a Raix hamed». Con astucia induce al pretendido usurpador en una emboscada, donde a éste «ho mattaram logo à punhaladas, + lancaram ho corpo na praia».[11] Todo lo demás es fácil: a los parientes y aliados de Raix hamed se les obliga a salir «fora da çidade, + regno»; el rey de Ormuz «dixe a todos hos que ho viam que elle era viuo, + posto em liberdade pera hos poder milhor reger, + gouernar do que ho atte li fezera»,[12] y el lector ya puede concluir con qué autoridad lo haría:

> Despejados hos paços, elRei se tornou parelles, acompanhado de todolos portugueses que estauâo em terra, + de numero infenito dos da çidade, + por ho lugar ser ho mais forte della, Afonso dalbuquerque hos entregou perante hos principaes que alli estauam a elRei, + a Raix nordim tomandolhes a menagem, que teriam aq̃lla fortaleza por elRei dô Emanuel seu senhor, ho que elles assi fezeram, sem a isso poerem duuida, dos quaes se despedio logo, + por ser tarde, + fazer escuro foi dormir a torre da fortaleza, + *dalli por diâte proueo no gouerno da cidade, + cousas que compriam a el Rei* com muito seu gosto, + de Raix nordim, + dos principaes de sua corte, + regno, + assentou tudo de maneira que *desde entâo* (posto que despois houuesse algûs desconcertos) *està esta çidade atte agora tanto aho seruiço dos Reis de portugal, + tam paçifica, quomo se fosse hûa das do mesmo regno* [subrayado nuestro].[13]

---

10 *Ibid.*, p. 254.
11 *Ibid.*, p. 256.
12 *Ibid.*, p. 257.
13 *Ibid.*, p. 258. «Ormuz (1515) fut sa dernière conquête [de Alfonso d'Albuquerque]», observa Amsler (*Histoire universelle des explorations*, p. 105).

La deuda del rey de Ormuz a los portugueses se traduce en sumisión incondicional al soberano lusitano. Antes de este episodio, como lo demuestra la *Crónica* de Góis, aquél se reconocía vasallo de éste, pero solía afirmar, al menos ocasionalmente, inclinaciones a un gobierno autónomo de la ciudad.[14] «Desde entâo... has cousas começaram...»: nos parece que estas afirmaciones indican con claridad el cambio, es decir, el comienzo del «poder absoluto» del rey Manuel en Ormuz, que los versos de Torres Naharro sugieren como una esporádica generosidad del rey de Ormuz, «por ser poco el tributo» que antes daba. Los sucesos de Ormuz que hemos referido ocurrieron en el mes de marzo de 1515. La noticia de ellos llegaría a la corte lusitana sólo varios meses después y a Roma, claro está, más tarde aún.[15]

Así, a menos de haberse servido Torres Naharro de una licencia poética o de haber poseído un extraordinario don de clarividencia, los versos de la Trophea que hemos citado no dejan lugar a dudas de que esta obra no pudo escribirse en 1514, específicamente para celebrar la llegada de Tristâo d'Acunha a Roma. Queremos subrayar que el conocimiento de la fecha exacta en

---

[14] Las peticiones que el rey de Ormuz hace al rey Manuel, inmediatamente antes de los sucesos referidos arriba, demuestra que aquella ciudad consideraba como una gran molestia la presencia de los barcos portugueses en su puerto y en las cercanías. Es de particular interés esta petición:

> Que houuesse por bê de nâo mandar dali por diâte suas naos a Ormuz, porq̃ era hûa ilha pouoada destrâgeiros, hos quaes com medo dos Portugueses se iham della pera outras partes, do que reçebia grande perda (*Crónica do felicissimo rey don Manuel*, p. 248).

La «generosidad» con que el rey portugués y sus almirantes accedían a las peticiones de los pueblos conquistados queda gráficamente comentada en este pasaje de Manuel Faria e Sousa:

> «Na verdade, nâo deixa de parecer arrogância ou vaidade o facto de um capitâo de um príncipe tâo afastado ir oferecer a outro a permissâo de navegar pelos mares que sâo seus...» (*Asia Portuguesa*, Pôrto, Livraría Civilizacâo, 1945, Vol. I. p. 243).

[15] Guicciardini, escribiendo su *Storia d'Italia*, a partir de 1535, nos ofrece la siguiente información interesante sobre la duración de los viajes entre Europa y las nuevas tierras descubiertas:

> s'hanno fatta [los portugueses] in progresso di tempo questa navigazione tanto familiare che, ove primo consumavano a condurvisi

que se escribió la *Trophea* no nos resulta esencial para apreciar el arte y las ideas del autor, pero sí es importante en el sentido de respaldar nuestra opinión, según la cual esta comedia no es un regocijado «pageant», como afirman Gillet y Bataillon. La preocupación por los valores morales en toda situación humana era tan fuerte en Torres Naharro, según hemos visto ya tantas veces, que hizo del todo imposible la creación de obras frívolas, de mero espectáculo y pasatiempo.

La opinión cerrada de Gillet sobre la fecha de la obra y sobre la ocasión que la motivó lo induce a otro error, aún más grave, pues concluye que toda la acción de la *Trophea* transcurre necesariamente en Roma. Una de las pruebas textuales que ofrece para apoyar su opinión la constituyen los siguientes versos, en que el rústico Mingo Oveja expresa este deseo:

> haz que torne a mi lugar
> y no deje el cuero en Roma (p. 135).

El contexto total de la obra hace claro, sin embargo, que el autor tan sólo se aprovecha de una buena ocasión para reiterar su inve-

---

> dieci mesi di tempo, la finiscono oggi comunemente, con pericoli molto minori, in sei mesi (Vol. II, p. 130).

De acuerdo con estas observaciones, la noticia de los sucesos de Ormuz, no habría podido llegar a Roma antes de finales de 1515, como ya hemos sugerido, o, aún más probable, antes de ya bien entrado el siguiente año.

Otra prueba igualmente importante de que la *Trophea* no pudo escribirse en 1514 la constituyen también las siguientes referencias en la obra:

> Y este rey de gran saber
> y valor
> dize que te es servidor
> y que ha sido Rey de Adén,
> más que tiene por más bien
> ser esclauo que señor (p. 117).

Goís nos ha dejado una gráfica descripción de los cañonazos con que la ciudad de Adén contestó al intento de Alfonso d'Albuquerque de conquistarla en 1513 (*Crónica do felicíssimo rey don Manuel*, p. 173). Sólo en 1515 cayó la ciudad, por fin, en mano de los portugueses: «Dans l'océan Indien, tous les points stratégiques sauf Adén étaient aux mains des Portugais [en la primera mitad de 1515]» (Amsler, *Histoire universelle des explorations*, p. 106).

terada aversión a la Ciudad Eterna. Esta es para él el sinómimo más gráfico de las peores calamidades en la vida. Así, la referencia negativa a Roma aflora, a menudo, en las obras de Torres Naharro ya casi de manera subconsciente. De querer apoyarnos en pruebas tan inadecuadas como la que ofrece Gillet, podríamos mencionar, para probar lo contrario, estos versos que dice otro rústico y que el crítico no parece recordar:

> No te quiera perdonar
> Dios del cielo,
> *y a Roma por ese suelo*
> *te manden* por la *indulgencia* [subrayado nuestro] (p. 105).

Gillet cita otro verso («hijo de Papa León») en otro pasaje de la obra, en apoyo de su tesis sobre Roma, como lugar de la acción de la obra, pero desentendiéndose por completo de todos los demás versos. El verso citado, visto en su verdadera relación con el resto del pasaje, contradice rotundamente la tesis del crítico.

El Intérprete dice lo siguiente al rey Manuel, en nombre de los reyes de las tierras conquistadas por los portugueses:

> También los han avisado,
> y han sabido
> *que en Roma, señor, es ydo*
> *Tristán d'Acuña, el buen viejo,*
> .....
> que si tú quieres, con él
> les puedes facer favor.
> Porque, siendo, embaxador
> este tal,
> tu siendo tan especial
> hijo de Papa León,
> .....
> pues, esta gente querría
> por tu mano
> d'este gran Papa romano,
> pues con él vales y cabes,
> gratias y cosas que sabes,
> convenientes a christiano [subrayado nuestro] (p. 120).

A los reyes «han avisado, y han sabido que en Roma *es ydo* Tristán d'Acuña...»: estas afirmaciones, como todo el pasaje, no son nada ambiguos en hacernos comprender que la embajada del famoso

navegante a Roma se contempla desde la corte lusitana, como un hecho todavía en progreso.[16] Es evidente la dificultad en que se encuentra Gillet, al tratar de reconciliar el hecho de que la acción de la *Trophea*, según cree firmemente, ocurre en Roma y el que los reyes vencidos se presenten ante el rey Manuel, quien entonces estaba en su corte, en Portugal. Con el mismo problema lucha el crítico en la jornada IV, cuando los rústicos vienen a traer regalos al príncipe, Juan III, quien también estaba en Portugal. Sin embargo, estas estridentes discrepancias con respecto a su tesis propuesta sobre el lugar de la comedia Gillet las explica concluyendo que el rey Manuel y el príncipe Juan III actúan «in absentia», es decir, sólo simulándose su presencia en la obra: «Addressing [los reyes] the King's throne-chair, empty or possibly occupied by a mute impersonator».[17] La apriorística y cerrada convicción de que la acción de la *Trophea* debe transcurrir en Roma hace así que Gillet se desentienda de lo que el texto entero indica de manera obvia y clara: *toda la acción* de esta comedia, incluso la jornada I, en que dialogan la Fama y Pto-

---

16 Esto no representa una contradicción a nuestra sugerencia de que la *Trophea* se escribiera después de la embajada de Tristão d'Acunha en Roma, porque la época de los sucesos en la obra no tiene nada que ver con la de su realización artística. El encuentro del embajador portugués con el papa sirvió como una inspiración inmediata para que el autor meditara sobre las conquistas ultramarinas, como se verá.

17 Vol. IV, pp. 491-492. En el *Introito* hay referencias muy específicas al contacto *físico* entre los reyes vencidos y el rey Manuel:

> reyes y señores
> más de veinte,
> en esta sala presente,
> viene a besar cada qual
> al *buen Rey de Portogal*
> *pies y manos* [subrayado nuestro] (p. 90).

Gillet llega a su conclusión por el recuerdo de algunos antecedentes de representación «in effigy» (Vol. IV, p. 491). Concediendo a Torres Naharro muy poca capacidad para la creación literaria independiente, a pesar de todos los elogios que le hace, este crítico casi siempre exagera la importancia de las supuestas fuentes. En efecto, éstas se le ofrecen, a menudo, como un inevitable escape, cuando el texto de Torres Naharro presenta dificultades de interpretación. Así, lo que el autor mismo dice por su propia cuenta, filtrado por su propia mente y por su propio corazón, no se estudia con el debido cuidado.

lomeo,[18] tiene como escenario la corte lusitana y sus inmediaciones. El hecho de que la *Trophea* se presentó a un público romano, según parece revelar el *Introito*, no contradice esta opinión, claro. Consideramos oportuno hacer esta advertencia, innecesaria para el lector avisado, porque parece que la confusión entre el lugar de la representación y el de la obra, el imaginario, influyó de manera importante en la opinión equivocada de Gillet.

La embajada de Tristão d'Acunha a Roma inspiró, de manera importante, sin duda, a Torres Naharro para escribir la *Trophea*. Esta famosa visita, que llamaba la atención de todo el mundo a los grandes descubrimientos y a las heroicas conquistas de los lusitanos en Africa y Asia, no dejaría de impresionar tampoco a Torres Naharro. Lo que éste había podido oír ya antes se ampliaba ahora con nuevas informaciones sobre el extraordinario empeño de los portugueses en aquellas tierras lejanas, todo ello hecho más real y dramático por la presencia concreta de los que participaron en todas aquellas increíbles hazañas. Sin embargo, creemos que la función más importante que tuvo esta embajada en la creación de la *Trophea* consistió en hacer reflexionar a Torres Naharro, más que nunca antes, sobre el significado y sobre las posibles consecuencias de los acontecimientos militares y políticos recientes en las tierras conquistadas. Creemos que la comedia de Torres Naharro es, en efecto, el resultado directo de estas reflexiones serias e intensas y no de la impresión que pudo dejar el boato de la embajada por las calles de Roma, según explicamos en detalle en las páginas siguientes.

Todos los críticos que han escrito sobre la *Trophea* piensan que en esta obra se glorifica al rey Manuel, a su familia y a sus

---

[18] Pregonando las hazañas del rey Manuel, la Fama dice:

ponte donde verás
como de reyes paganos
aquí le besan las manos
bien veinte reyes o más [subrayado nuestro] (p. 99).

Ocurriendo la entrevista con el rey Manuel en la corte lusitana, la Fama y Ptolomeo van necesariamente allí a presenciarla.

súbditos portugueses, por los grandes descubrimientos y conquistas en Africa y Asia. Este juicio es acertado, pero insuficiente, porque la actitud del autor no consiste en una sencilla, directa, fervorosa e incondicional exaltación. Para nosotros, lo más extraordinario es que el elogio efusivo del autor vaya acompañado casi siempre de calificativos muy importantes, expresados de manera sutil, ya por el contexto de las situaciones ya por las objeciones, advertencias y reservas mentales de los personajes, a veces por la expresión humorística y otras por la estructura misma del drama. Todo ello representa la actitud del autor, que es de entusiasmo y seria preocupación moral a la vez. Así, la importancia de la obra en el aspecto histórico e ideológico, como también su valor dramático y artístico, radican, según nosotros, precisamente en esta actitud ambivalente. Por medio de ella se deslindan mejor tanto el carácter del autor como también el ambiente y momento históricos en que le tocó vivir.

La Fama se presenta en escena en la jornada I:

> loando al rey lusitano
> que ha ganado por su mano
> mucho y mucho, y nunca atama (p. 89).

Es significativo que antes de detallar las victorias específicas del rey Manuel, la Fama se detenga en una enfática alabanza de sus virtudes políticas y personales. Las hazañas realizadas se explican, se justifican y se ennoblecen así ya por el carácter mismo del que las emprendió:

> que es amigo de christianos,
> como a christiano conviene,
> y osa gastar lo que tiene
> contra moros y paganos.
> No como algunos tiranos
> inpacientes
> que siempre a rregañadientes
> quieren comer a sus padres
> y deshazer a sus madres
> y consumir sus parientes
> .....
> con vicios buscan, aosadas
> gloria vana (p. 93).

En el estudio sobre el *Diálogo del Nascimiento*[19] ya hemos observado que, según Torres Naharro, el verdadero príncipe cristiano no inicia, por ninguna razón, guerras fratricidas contra otros cristianos, sino que aspira a la paz y a la concordia con ellos, para formar un frente común contra las amenazas al cristianismo. El rey Manuel, según la Fama, es un modelo ideal que todos los otros príncipes cristianos debieran emular:

Justo fuera
tomar exemplo y manera
d'este rey, Emanuel,
por virtud, según aquél
o de imbidia, o como quiera (p. 92).[20]

---

19 *B. B. M. P.*, 1976, pp. 20-100.

20 Los descubrimientos y las conquistas se ven también como un reflejo de las excelencias y de las virtudes colectivas de la raza portuguesa:

¡Buena gente lusitana!
. . .
pues escriue Dïodoro
ser d'España la más fuerte.
Supieron tomar la muerte
sin rreueses
y emplear bien sus arneses
contra los sus enemigos,
y aun romanos son testigos
de quien son los portogueses.
¡Quán muchos años y meses
en su tracto
supieron guardar su hato
dados de gana al afán,
teniendo por capitán
al inmortal Virïato!
Pues este por quien debato
[el rey Manuel]... (pp. 93-94).

El pasado heroico se relaciona con el heroísmo del presente para destacar la continuidad y permanencia de las virtudes raciales de los lusitanos, de la misma manera que lo hace Cervantes en su *Numancia*, al relacionar la muerte heroica de los numantinos con los extraordinarios éxitos de los soldados españoles del siglo XVI. Las virtudes raciales se manifiestan tanto en la derrota como en la victoria. De manera *incidental*, pueden destacarse también en la guerra imperialista —en el s. XVI casi no había guerra que no fuera de esta clase—, pero esto no justifica decir que el autor mismo abogue con ardor y específicamente por el imperialismo, como en efecto se ha sugerido con respecto a Cervantes. La distinción nos parece importante. El orgullo de raza se convierte, con harta frecuencia, en imperialismo, colonialismo y exterminación de otros pueblos, la calidad de cuya sangre se considera inferior por con-

Al ganar las tierras de los infieles lo ha hecho de «laudable manera», con «onesto deseo» y «con sanctíssimas guerras» (p. 94). Se glorifica así «la justa guerra» del rey Manuel contra los infieles, en nombre de la fe cristiana y de su propagación por el mundo. No cabe duda de que ésta es la actitud del autor mismo con respecto a este problema religioso en el mundo recién descubierto. Bataillon, quien se ha fijado en estas ideas de Torres Naharro, observa que hay en éste una «survivance de l'esprit de croisade, qui aurait pu être mentionnée parmi l'héritage d'attitudes mediévales».[21] Para ilustrar mejor su opinión, compara el ilustre crítico a Torres Naharro con Vives, hombre de indudable afiliación espiritual al Renacimiento:

> Alors que Vives, dans un texte fameux, célèbre les déconvertes géographiques comme un progrès du genre humain dans la connaissance de son univers, on perçoit chez Torres Naharro la survivance de l'esprit de la croisade... on risquerait donc de fausser l'esprit du théâtre de Torres Naharro, si on y cherchait à tout prix de signes d'une ardeur nouvelle à la Découverte de l'homme et du monde. N'est-ce pas assez que cette oeuvre offre quelques témoignages exquis de SENSIBILITÉ au monde extérieur?[22]

Citando los versos «con quan sanctíssimas guerras ha ganado muy más tierras, que no scrivió Ptolomeo», Bataillon también afirma en apoyo a su opinión:

> ce n'est pas sa vision [de Tolomeo] du monde qu'est mise en question, mais l'étendue (quantitative) de sa connaissance du monde, de même que, de son côté, le roi de Portugal est glorifié non comme découvreur, mais comme conquerant chrétien reduissant des infidèles à l'obedience du christianisme.[23]

Creemos que estas opiniones necesitan calibrarse en todos los puntos fundamentales. En primer lugar, nos parece que la postura

---

veniencia. En cambio, en Torres Naharro y en Cervantes, las extraordinarias empresas políticas y militares de los países ibéricos en el siglo XVI se exaltan principalmente como manifestación concreta y convincente de lo perenne del espíritu indómito y de la dinámica vitalidad de éstos: ave fénix y no águila imperial.

21 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 152.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

de Torres Naharro con respecto a la guerra contra los infieles, con indudable raíz en las cruzadas medievales, como dice Bataillon, no es incompatible con la mentalidad renacentista, especialmente en un hombre hispano. El mismo «texte fameux» de Vives, a que alude Bataillon ¡selectivamente!, puede servir como prueba convincente de nuestra afirmación. Además de la bella exaltación de los descubrimientos portugueses, el lector advierte en él las siguientes afirmaciones significativas:

> Comenzaron los mayores [de D. Juan III, es decir, de los reyes portugueses anteriores] por ocupar las orillas del mar Atlántico, luego de haber echado de ellas a los musulmanes... pasaron al mar Rojo... donde levantaron fortalezas... se procuraron derecho y señoría... Pero sobre todos estos hechos egregios [los descubrimientos de nuevas tierras] descuella muy por encima la propagación, a lo largo y a lo ancho, de nuestra Religión sacrosanta, con tanta gloria del nombre cristiano y con tanto provecho de aquellos mismos a quienes sojugastes, por cuanto son de mejor condición por haber sido vencidos por vosotros, que vosotros que los habéis vencido. Y en efecto: ¿Qué otra cosa ganasteis vosotros con esas victorias, así en su busca como en su conservación, sino afán, trabajo y dificultad? Dechado grande propuesto a los príncipes cristianos es el vuestro, para que le imiten. Estas son, en definitiva, las armas que se han de empuñar: de ese linaje son las victorias que se han de buscar, en las cuales los vencedores venzan no para sí, sino para ellos y para Dios.[24]

¿En qué aspecto fundamental se distingue la actitud de Vives de la de Torres Naharro? Según nuestra lectura de los textos, hay una perfecta coincidencia en los dos autores, tanto con respecto a la necesidad de propagar la fe cristiana entre los pueblos paganos —sin excluir la guerra como instrumento de ello—, como también con respecto a la específica racionalización que emplean. Se podría decir que para ambos humanistas españoles los descubrimientos y las conquistas ultramarinas eran también una extensión de la Reconquista Peninsular. Bataillon, en efecto, indica este sentimiento en Vives, al observar que «mieux que le fils de Rotterdam devenu citoyen du monde, Vives, fils de Valence, a

---

[24] Luis Vives, «Epístola nuncupatoria» que precede el tratado *De las disciplinas,* dirigida a Juan III (*Obras completas,* Madrid, Aguilar, ed. Lorenzo Riber, 1948, pp. 339-340).

célébré les marins portugais».[25] Sin embargo, esta preocupación característicamente hispana se conjuga armoniosamente con otra, común a todos los países europeos cristianos, sobre la deseable evangelización de los pueblos descubiertos y vencidos, según lo declara oficialmente la bula *Inter Caetera* de 1493. ¿Quién se ilusionaba de que esto se pudiera hacer siempre de manera pacífica? Erasmo, quien también elogió al rey Manuel, porque éste «a pacifié grâce à ses garnisons, et pour le plus grand bien de la chrétienté, un très vaste océan... il a servi la propagation de la religion chrétienne», lamentaba al mismo tiempo que «l'oeuvre de propagation du christianisme a été realisée cremin faisant, *obiter*: consequence et non pas objetif des entreprises de conquête».[26] Esta actitud de Erasmo, compartida por otros hombres ilustrados y destacada por Bataillon, tampoco representa en realidad una diferencia fundamental con la de Torres Naharro. A pesar de la aparente menor reserva con que contempla las empresas bélicas en las tierras descubiertas, Torres Naharro —y lo mismo cabe decir de Vives, claro— revela la misma preocupación que aquéllos por la prioridad que la evangelización debiera tener en las conquistas ultramarinas. El análisis de la *Trophea* en las páginas siguientes revelará con claridad este punto de vista del extremeño.

---

25 «Erasme et la cour de Portugal,» en *Etudes sur le Portugal au temps de l'humanisme* (Coimbra: Por ordem da Universidade, 1952), p. 84. Obsérvese que la Reconquista influye hasta en Las Casas. A la vez que éste condena la violencia de los españoles contra los indios americanos, considera justificada la guerra contra los infieles africanos y asiáticos. En efecto, se puede comprender en sus afirmaciones a este respecto una clara intención de desviar la violencia de una parte del mundo a otra, donde vive el enemigo milenario de la fe y de España. (*Memorial de remedios*, en *Obras escogidas de B. de las Casas, B. A. E.*, 1958, tomo 110, p. 121 b).

26 Bataillon, «Erasme et la cour de Portugal», pp. 75-76. Revela una perfecta coincidencia con esta advertencia de Erasmo la siguiente de Guicciardini:

> Ma più degno di essere celebrato il proposito loro se a tanti pericoli e fatiche gli avesse indotti non la sete immoderata dell'oro e delle ricchezze o la cupiditá ma di dare a se stessi e agli altri questa notizia o di propagare la fede cristiana: benché questo sia in qualche parte proceduto per conseguenza, perché in molti luoghi sono stati convertiti alla nostra religione gli abitatori (*Storia d'Italia*, vol. II, pp. 131-132).

En efecto, según nosotros, esta comedia se escribió con la intención explícita de dramatizarlo. Sin embargo, consideramos necesario dirigirnos, ante todo, al juicio de Bataillon, según el cual Torres Naharro no participa del entusiasmo renacentista por el descubrimiento. Cabe preguntarse: ¿Cómo se puede disociar, con tanta seguridad, la extensión cuantitativa del conocimiento del mundo de la visión del mundo? Esta, según nosotros, depende de aquélla, tanto en el contexto geográfico como en el humano, porque las muchas tierras conquistadas por los portugueses y desconocidas para Ptolomeo —representante simbólico de toda la ciencia del pasado— significan en la *Trophea* el *Plus ultra* que el hombre del Renacimiento con tanto orgullo y confianza ostenta en oposición a la admisión de impotencia —el *Non plus ultra*— de las generaciones anteriores. Afirmación de desbordante vitalidad, en suma, hay que ver en la exaltación que hace la Fama. Creemos que el menosprecio que ésta revela por «lo que escrivió Ptolomeo» no se debe interpretar tampoco como una alabanza de las armas con un simultáneo desdén por las letras, o sea, la actividad intelectual. Antes de conquistar las nuevas tierras los portugueses debieron descubrirlas, lo cual, claro está, presupone una gran preparación y capacidad científica e intelectual. La maravilla que causan las empresas portuguesas consiste en que éstas sobrepasan, con una realización concreta, física, lo que anteriormente no se podía concebir posible ni con el pensamiento. En la exaltación del rey Manuel que hace la Fama hay así la admiración por ambas facultades: pensamiento y acción, armoniosamente relacionados. Como es bien sabido, esto forma parte del concepto renacentista sobre el hombre ideal. Podríamos decir que la Fama contempla al rey Manuel con la misma veneración con que los lectores del siglo XVI contemplaban a Amadís de Gaula, otro modelo perfecto de acción e inteligencia concebido por el Renacimiento. Sin embargo, queremos advertir ya ahora que Torres Naharro no se identifica por completo con las opiniones de la Fama. Como se verá, esto se evidencia en particular con respecto a la actitud de ésta hacia Ptolomeo.

La duda sobre el genuino entusiasmo y la curiosidad rena-

centista de Torres Naharro con respecto a los descubrimientos de nuevas tierras, aparte de su interés por la propagación de la fe, debería desvanecerse por completo, al leerse con atención las siguientes afirmaciones de la *Dedicatoria,* con que se introduce al mundo entero la *Propaladia*:

> Parte la peregrina nao de los abrigados puertos de la occidental Hespaña, Illustrísimo Señor, y contra el solar occaso enderesçe la desfrenada proa, encomendando el freno de su regimiento a la fidelíssima popa, y con hinchadas velas del próspero viento, arando las inquietas ondas con el húmil vientre, y *por maravilloso auiso de la Indiana piedra y singular industria de la marinera carta, no sin el alto consejo de los ethéreos planetas, se pone en la confusa y marítima vía, seguiendo quanto ella puede la virtuosa voluntad del su patrón, desseoso de dar a sus ojos nueva noticia de estraños pueblos, y de ennoblecer su ingenio, extimando más valer por más saber* [subrayado nuestro] (Vol. I, p. 137).[27]

Las palabras subrayadas indican claramente la excitación intelectual que en Torres Naharro producían los descubrimientos de las nuevas tierras. Obsérvese que la curiosidad intelectual, el deseo de saber, se exalta como la motivación más importante del viaje. En efecto, ¿qué otras pruebas necesitamos para convencernos de la actitud típicamente renacentista de Torres Naharro hacia los descubrimientos, si recordamos que para describir su propia aventura intelectual, que es la *Propaladia,* no pudo encontrar mejor símil poético que el descubrimiento de nuevas tierras?

> Como verdad sea que todos los hombres naturalmente dessean saber, yo pues, como hijo obediente a la Maestra Natura, aunque con harto peligro, salí fuera del seguro puerto del silentio con la pobre nauezilla de mi torpe ingenio, auenturandola en el golfo de mi inocentia, poniéndola al peligro de las carniceras e inquietas lenguas, peores que péssimas ondas, todavía con el húmil desseo de aprender, y arando de fatiga en fatiga con la desfrenada voluntad, y finalmente con llenas velas del próspero favor de V. S., y con ánimo deliberado de salir a descobrir tierra y dar nuevo pasto a los golosos ojos. *(Ibid).*

Hay varios aspectos de la *Trophea* que revelan el gran interés intelectual y emocional del autor por las nuevas tierras. Uno

---

[27] Ya Figueiredo ha mencionado este pasaje con igual intención (*Comedia Trophea,* p. 45).

de los más importantes nos parece su preocupación humanitaria por los pueblos sometidos, por su destino dentro de la nueva comunidad cristiana, como también por su manera de ser. Torres Naharro se sitúa así también en este aspecto entre los escritores y humanistas del Renacimiento, quienes revelan pronto un interés vivo por el «indio», como ser humano digno de estudio y comprensión.[28] Este interés también prueba, de manera inequívoca, que la sumisión «des infidèles à l'obedience du christianisme», como afirma Bataillon, dista mucho de ser la única y más impelente preocupación del autor.

En la jornada III aparece un Intrérprete con los reyes de las tierras conquistadas por los portugueses. Se le ha encargado el deber de presentar a éstos al rey Manuel. El homenaje, lleno de respeto y admiración, que todos ellos rinden al soberano victorioso, es lo anticipado y convencional en tales situaciones. Lo notable y excepcional en la actuación del Intérprete es, en cambio, el que sus elogios alternen de continuo con la fervorosa súplica al rey Manuel por un trato justo, bondadoso y cristiano para con los adversarios sometidos:

> Pues eres bueno y humano,
> justiciero,
> tráctalos bien por entero (p. 120).

El Intérprete apela no sólo con fervor, sino también con visible urgencia al espíritu ecuánime del rey y nos hace percibir que los elogios hechos están en cierto modo condicionados por el cumplimiento futuro de lo pedido. Toda esta jornada puede considerarse justamente como una genuina «defensa del indio». Este hecho, superfluo es quizás decirlo, es extraordinario, ante todo

---

[28] Véase el interesantísimo estudio de Rosario Romeo: «Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquencento», (*Rivista storica italiana*, LXV, fascicolo II, pp. 222-257; fascicolo III, pp. 326-379); también interesante y útil resulta el libro de Leonardo Olschki, *Storia Letteraria delle scoperte geografiche* (Firenze: Olschki, 1937). Para España, en particular, véanse los siguientes estudios, entre otros que se podrían mencionar: P. de Valentín, *América en las letras españolas del Siglo de Oro* (Buenos Aires: 1954); M. Bataillon - A. Saint-Lu, *Las Casas et la défense des Indiens* (Paris: Archives, 1970).

por la fecha en que se escribió la *Trophea*. Recuerde el lector que las primeras intervenciones de Bartolomé de Las Casas en la corte castellana a favor de los indios, ocurren sólo en 1516.[29] Extraordinaria nos resulta también la semejanza en algunos argumentos fundamentales que emplean ambos hombres en sus respectivas «defensas del indio». Por esta razón consideramos importante cotejar la *Trophea* con algunos pasajes representativos de los escritos de Las Casas. Creemos que esta comparación contribuirá a apreciar mejor el pensamiento hondamente humanitario del escritor extremeño, aunque nuestros estudios anteriores ya han sugerido muchas veces esa propiedad en éste.

El Intérprete destaca muy enfáticamente que los reyes de las tierras conquistadas desean ser vasallos del rey lusitano:

es que vienen hasta aquí
muy alegres y contentos,
con abiertos pensamientos
de morir todos por ti
... ...
que pues Dios los hizo tuyos,
que ellos de los reynos suyos
te hazen a ti un presente
... ...
que nada les ha pesado
sino el tiempo que an dexado
de ser vasallos de ti.
Dize este rey que está aquí,
... ...
que tú ganado le as,
más qu'él ha ganado más
en verse tan bien perdido.[30]
... ...
y este rey de gran saber
[diz] que tiene por más bien
ser esclauo que señor
... ...

---

29 M. Bataillon - A. Saint-Lu, *Las Casas et la défense des Indiens*, p. 11.

30 Esta afirmación guarda una perfecta coincidencia con la de Vives, referida a los mismos hechos: «la propagación... de nuestra Religión... con tanto provecho de aquellos mismos a quienes sojuzgastes, por cuanto son de mejor condición por haber sido vencidos por vosotros, que vosotros, que los habéis vencido.» (*Obras completas*, p. 338).

Dizen que mui más temprano
con plazer
te quisieran conoscer
... ...
que agora creen ser reyes
que de tal rey son vasallos
... ...
Ellos piden al presente
el baptismo rescebir
y leyes en que biuir,
las mesmas de los christianos.
Que otro tiempo los romanos,
ved quién fueron;
tan pocas leyes tuuieron,
o que no fuessen tan buenas,
que a los varones de Atenas
las sus leyes les pidieron (pp. 114-119).

Sumisión no sólo voluntaria, sino entusiasmada, a la corona lusitana, por reconocer los vencidos a los conquistadores un «derecho divino» en su misión evangelizadora. Así, el vasallaje no implica sufrimiento ni servidumbre humillante, sino felicidad e igualdad dentro de la religión cristiana adoptada. Va implícito en todo esto el reconocimiento por parte de los reyes vencidos de la falsedad de su propia religión y de las deficiencias del sistema social en que vivían. El cristianismo y el nuevo régimen político, según anticipan aquéllos, vienen a rectificar esta situación. Nos parece sumamente significativo que al afirmar esto, el Intérprete agregue en seguida que hasta los sabios y admirados romanos adoptaron algunas leyes de los griegos, porque se revela así su intención de exaltar la aguda conciencia que los indígenas vencidos tienen de sus propias debilidades y, aún más, la disposición a enmendarlas con prudencia y entusiasmo:

ya es principio de saber
querer hombre ser mostrado (p. 119).

En efecto, todo el pasaje es extraordinario precisamente por el fuerte énfasis que el autor pone en la mansedumbre y en la buena voluntad de los reyes vencidos para ser buenos cristianos y leales vasallos del rey Manuel. Hay un tono de urgencia en la manera de declarar estos hechos el Intérprete, que nos trae a la memoria inequívocamente las acaloradas imploraciones de Las

Casas para que el rey castellano aceptara bajo su protección directa a los pueblos indígenas de América, salvándolos de la *Encomienda*. Obsérvese, en particular, la caracterización que Las Casas hace de los indígenas, tan semejante a la que Torres Naharro hace de los reyes africanos y asiáticos:

> de su propia voluntad rescibirían a Vuestra Majestad por señor supremo; e si no le han rescebido ni a los reyes pasados, ha sido porque hasta agora no se les ha pedido ni se les ha dado ese lugar, ni se ha hecho cuenta d'ellos.[31]

> será tan grande el gozo, alegría y consuelo que todos los indios recibirán sabiendo que son inmediatamente sujetos a Vuestra Majestad, que la sangre y las vidas propias suyas y de sus mujeres e hijos aventurarán cada hora que se ofresca por el servicio y amor y defensa del señorío y estado de Vuestra Majestad, y cualquiera cosa que se les encargase y mandase de parte de Vuestra Majestad lo harán y cumplirán con alegría, porque le servirán por amor y de su propia y espontánea voluntad.[32]

> la obediencia y servicio que deben a Vuestra Majestad como a universal superior y señor... y no sólo es natural, habido el consentimiento d'ellos, pero es de derecho divino, porque se funda en la predicación y plantación de la sancta fe, y ambos a dos se computan y deben de ser habidos por uno...[33]

> Nuestra religión cristiana es igual y se adapta a todas las naciones del mundo y a todos igualmente rescibe y a ninguna quita su libertad ni sus señoríos, ni mete debajo de servidumbre.[34]

> aquellas gentes todas y aquellos pueblos de todo aquel orbe son libres; la cual libertad no pierden por admitir y tener a Vuestra Majestad por universal señor, antes suplidos si algunos defectos en sus repúblicas padecían, el señorío de Vuestra Majestad se los limpiase y apurase y así gozasen de mejorada libertad.[35]

---

31 *Memorial de remedios, B. A. E.*, tomo 110, p. 942. Nos parece posible que Torres Naharro atribuyera a los pueblos africanos y asiáticos las mismas calidades que se atribuían a los indígenas americanos, los cuales eran mejor conocidos y tema más frecuente de la atención de los humanistas en la época en que se escribió la *Trophea*.

32 *Ibid.*, p. 114 G.

33 *Ibid.*, p. 916.

34 *Historia de las Indias, B. A. E.*, 1961, tomo 96, p. 536 b.

35 *Memorial de remedios, B. A. E.*, tomo 110, p. 93 b.

Las Casas insiste en la libertad de los pueblos indígenas bajo la corona castellana, no considerando aquélla incompatible con el sistema del vasallaje feudal practicado en Europa, el cual, en efecto, sugiere como modelo de la relación que el monarca castellano debiera mantener con los caciques indios.[36] Con toda probabilidad, Torres Naharro sugiere una relación parecida al destacar la sumisión de los reyes vencidos, quienes prometen la lealtad absoluta y piden, simultáneamente, la protección y benevolencia del rey Manuel.

En los versos de Torres Naharro hay también un fuerte énfasis en la ventaja material —los tributos que los reyes ofrecen voluntariamente— que implica una cordial relación para con el monarca lusitano. Comprendemos esto como una sugestiva alusión a la generosidad de los vencidos, de la que no se debería abusar con la violencia y la extorsión. Simultáneamente, hay en esto también un aliciente implícito para promover una justa política de los conquistadores para con los vencidos, aliciente que también Las Casas consideró oportuno mencionar:

> aquellos y otras muchas [gentes] hemos de traer al cognoscimiento de su criador y nuestro y al servicio y obediencia de Vuestra Majestad por vía de paz y amor y buenas obras, de donde resultará, según tenemos por cierto, gran acrescentamiento y dilatación en la cristiandad y crecimiento en el señorío y rentas reales de Vuestra Majestad.[37]

El Intérprete exalta las cualidades naturales de los reyes indígenas, como prueba de su aptitud para ser buenos cristianos y vasallos y como argumento para que se los acepte como tales con prontitud: son leales, generosos, humildes, obedientes, mansos, respetuosos, dignos, fervorosamente deseosos de ser cristianos y muy inteligentes y aptos para ello (pp. 113-120). Con respecto a esta última característica es muy interesante y de mucha gra-

---

36 *Memorial de Fray B. de las Casas al rey, Ibid.*, pp. 184 a - 184 G.

37 *Carta al Emperador, Ibid.*, pp. 68 b - 69 a. Es cierto, sin embargo, que con el tiempo Las Casas habla cada vez menos de las ventajas materiales de la colonización para la corona castellana, obviamente desaprobándolas.

cia la prueba que el Intérprete alega para convencer al rey Manuel:

> aqueste rey delantero
> ... ...
> es el Rey de Monicongo
> buen cristiano por entero.[38]
> ¿Quieres ver lo que refiero
> si es verdad?
> Es de tal voluntad,
> que mil cosas sabe ya,
> y algo d'ello te dirá
> con alguna brevedad (p. 115).

Se puede así afirmar, sin exageración alguna, que Torres Naharro hace en la jornada III un retrato auténtico del «buen salvaje», y que para ello se sirve de los mismos argumentos básicos que encontramos en Las Casas, con igual intento:

> [gentes] simples, sin maldades, ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas a sus señores naturales e a los cristianos a quien sirven; ...humildes, ...pacientes, ...pacíficas e quietas... no soberbias... no ambiciosas, no cobdiciosas... Son eso mesmo de limpios e desocupados e vivos entendimientos, muy capaces é dóciles para toda buena doctrina; aptísimos para recebir nuestra sancta fee católica e ser dotados de virtuosas costumbres.[39]

Los reyes indígenas son, en suma, buenos vasallos, dignos de un «buen señor» que sepa tratarlos con amor, cuidado y justicia, como ellos se merecen. El Intérprete insta al rey Manuel así:

---

[38] Gillet observa que estos reyes no están bautizados todavía en el momento de presentarse al rey Manuel (Vol. IV, p. 491). Algunos de los reyes sí lo están, como parece sugerir el verso citado arriba y, de manera aún más explícita, los siguientes:

> qu'éste es el Rey de Guinea,
> batizado, y convertido
> por aquella cruz que vido (p. 115).

Si corregimos este error de Gillet no es tan sólo en nombre de la exactitud, sino porque creemos que Torres Naharro explícitamente quiere subrayar que entre estos reyes hay ya «christianos por entero», lo cual debiera hacer meditar aún más a los conquistadores sobre el trato que emplean para con ellos. De acuerdo con lo que ya hemos dicho muchas veces, para Torres Naharro entre cristianos tan sólo debe haber paz y concordia. Así, el rey «batizado» se convierte en otro argumento poderoso de toda la súplica del Intérprete.

[39] *Brevísima relación de la destrucción de las Indias, B. A. E.*, tomo 110, pp. 136 a - 136 b.

Lo que he podido entender
d'escuchallos
es que deues extimallos.
Pues eres bueno y humano,
justiciero,
tractalos bien por entero;
porque quien compra el cavallo
más despende en governallo
que él costó de primero
... ...
digo qu'es poca fatiga
lo que en ganallos se funda
respecto de la segunda
que a conseruallos te obliga
... ...
Plégate, pues que ansí es,
benignamente escuchallos,
a mi ver,
no menos es menester
el amor y la clemencia
qu'el animo y la potencia
para auellos de vencer (pp. 118, 120 y 113).

¿Podría ser más claro el mensaje? Amor, paz, bondad, clemencia, justicia, caridad... esperan los pueblos vencidos de los conquistadores, y no guerras, odio, explotación y brutalidad. El arte de la paz (amor, clemencia) es más eficaz que el arte de la guerra (ánimo, potencia) y, en definitiva, el único que puede crear la concordia entre el vencedor y el vencido. Superfluo es recordar al lector que ésta es la idea más fundamental de todo lo que escribió Las Casas, «Vera Paz y no Tierra de Guerra»:

> conversión de ánimos, para lo cual no es menester conquista de armas, sino persuasión de palabras dulces y divinas, y ejemplos y obras de sancta vida... Y, sobretodo, han de trabajar de dejarlos muy contentos y amigos, y no darles chica ni grande ocasión de escándalo ni desabrimiento.[40]

---

[40] Claro está, ésta es también una de las ideas fundamentales de Erasmo sobre las relaciones ideales entre cristianos y paganos vencidos. En efecto, a veces hay una semejanza extraordinaria de vocabulario y expresión en las afirmaciones de Torres Naharro y del humanista de Rotterdam. Teniendo en cuenta el pasaje de aquél, citado arriba, véanse las siguientes palabras de éste:

> nos estamos preparando a aniquilar Asia y Africa entera con la espada, aunque la mayor parte de aquellas poblaciones es cristiana o medio cristiana. ¿Por qué, más bien, no reconocerlos, animándolos y tratando de reformarlos con bondad? Si tenemos planes de expansión política, si codiciamos su tesoro, ¿por qué encubrimos las am-

Aunque en las obras de Torres Naharro hay, en ocasiones, una exaltación del acto bélico contra los infieles, inconcebible en Las Casas (éste, por otra parte, justificaba con ardor las guerras defensivas de los indios contra los españoles), la súplica por la paz y la concordia entre vencedores y vencidos no es menos fervorosa en aquél que en éste.

La explícita intención de todas las intervenciones de Las Casas, orales y escritas, era, como ya sabe el lector, la de proteger a los indios de los terribles abusos de los encomenderos, apelando al sentido de justicia de los reyes castellanos. Creemos que igual intención fundamental —proteger a los vencidos— inspira a Torres Naharro a escribir la *Trophea,* aunque refiriéndose específicamente sólo a las conquistas portuguesas.[41] Una prueba importante de que esto es así es el hecho de que implora un gobierno justo y bueno para el futuro. ¿Por qué pedirlo con tanta urgencia? ¿Por qué llamar la atención del rey a la necesidad de ello con tanta insistencia, si los pueblos vencidos ya gozaban de la justicia y de la bondad de sus nuevos amos? Los versos de la *Trophea* dejan también claro que no se trata de una petición en el momento de la derrota militar, lo cual haría normal su contenido, sino en un período ya avanzado de colonización. Este hecho lo demuestran concluyentemente los siguientes versos:

---

biciones seculares con el nombre de Cristo?... *En verdad, si a ellos* [a los conquistadores cristianos] *inspira la esperanza de gloria, es mucho más espléndido conservarlos que destruirlos, mucho mejor construir una ciudad que arrasarla* [subrayado nuestro]. (*Dulce bellum inexpertis, Opera Omnia,* tomo II, p. 967).

Gillet comprende el pasaje de Torres Naharro en un contexto totalmente diferente, concluyendo que «while aggresiveness was valued, conserving was more highly considered» (Vol. IV, p. 67), sin percibir en qué sentido el autor aconseja «conservar». Por la misma razón, nos parece desenfocada casi toda la disquisición de este crítico sobre los conceptos «ganar-perder», «vencer-conservar» (*Ibid.,* pp. 64-69).

41 El interés de Torres Naharro por los descubrimientos y conquistas de los portugueses se debe, en parte, seguramente al hecho de que su lugar de nacimiento es próximo a Portugal, más cercano, en efecto, a Lisboa que a la corte castellana. Sin embargo, lo que se presenta en la *Trophea* se aplica de igual modo a los conquistadores portugueses que a los españoles.

Y ellos [los reyes] diz que lo han tenido [a Tristán d'Acunha]
con amor
por visorey y señor (p. 119).

La aparición de los reyes en la corte portuguesa debe así interpretarse como un respetuoso homenaje y una reafirmación de lealtad al rey lusitano, pero, simultáneamente, también como un recordativo de las deficiencias del gobierno colonial que requieren la inmediata atención de aquél. La *Trophea* demuestra, según nosotros, que Torres Naharro, cuando menos, no presuponía en absoluto una administración justa y benigna de los portugueses en las tierras conquistadas.

Nos parece significativo que los reyes vencidos se mantengan en un impresionante silencio durante toda la entrevista.[42] Se ha atribuído esto a la preocupación del autor de respetar estrictamente la realidad, no haciendo hablar portugués a unos individuos que no pueden saberlo. Quizás esto sea, en efecto, la mejor explicación, pero de ser consistente esta preocupación con el realismo, ¿por qué no se manifiesta también en la intervención del Intérprete? Este habla español y no portugués con el rey Manuel. Creemos que hay preocupación realista más bien en el hecho de que el silencio aturdidor de los reyes sugiere al lector, de manera eficaz, una reserva mental, una duda sobre el supuesto entusiasmo desbordante con que aquéllos quieren ser vasallos. Por medio del Intérprete hacen declaraciones sobre su anhelado vasallaje, pero se debe también recordar que no tienen otras alternativas: «dizen húmilmente, pues Dios los hizo tuyos...» (p. 116). El silencio locuaz de los reyes —he aquí un aspecto extraordinario de técnica dramática— hace que por debajo del supuesto entusiasmo se manifieste la actitud resignada. A este propósito es muy importante también la revelación del Intérprete, según la cual él mismo animó a los reyes vencidos a que se presentaran ante el rey portugués:

---

[42] Dice Gillet: «Then in the *Trophea,* he put the African Kings on stage, a startling innovation in dramatic procedure» (Vol. IV, p. 165). Sin embargo, no explica después el crítico en qué sentido representa la aparición de los reyes una innovación de *procedimiento dramático.*

les puse, señor,
la gana con que partieron,
y si buena la tuvieron
yo se la hize mejor (p. 114).

En suma, lo que el Intérprete dice de la anticipación gozosa de estos reyes para hacerse vasallos portugueses, según hemos detallado en las páginas anteriores, no representa necesariamente los exactos sentimientos de éstos. Sin embargo, por esto no se debe acusar de mentiroso al Intérprete. Más bien, en él se retrata un hombre de hondas preocupaciones humanitarias, quien, compadecido de los adversarios vencidos, decide intervenir, para protegerlos con su ardorosa palabra. Para sacar el mejor partido posible de la situación precaria en que se encuentran los sometidos, el Intérprete, con las intenciones más nobles, exagera así, de manera consciente, el entusiasmo de aquéllos por su nueva condición.[43] Se deben recordar aquí los métodos que con preferencia empleaban los conquistadores para con los indios reticentes, y creemos que este hecho ocupa también la mente de Torres Naharro, al dramatizar las escenas que discutimos.

También el rey Manuel se queda completamente mudo durante la entrevista con sus nuevos súbditos. Teófilo Braga sugirió que esto se debe a la intención del autor de retratar fielmente el carácter taciturno de aquél,[44] mientras Menéndez Pelayo atribuyó este hecho a una falta de experiencia dramática del autor.[45] Quizás sea así, pero ninguna de las dos explicaciones nos satisface mucho. En primer lugar, ¿para qué destacar la naturaleza taciturna del rey, como rasgo personal, si éste no tiene en la obra función dramática alguna que podamos apreciar? La caracterización de personajes históricos, sólo así porque sí, no es una característica de la dramaturgia de Torres Naharro. En cuanto al juicio de Menéndez Pelayo, nos preguntamos: ¿qué experiencia dramática especial necesitaba el autor para hacer hablar al rey? Por nuestra par-

---

43 Por no haber comprendido esta actitud del Intérprete, Gillet queda muy perplejo y llega a preguntarse si en toda su intervención aquél no es «merely officious» (Vol. IV, p. 495).

44 *Historia do theatro portuguez* (Pôrto: 1870), II, p. 56.

45 *Obras completas*, Vol. VII, p. 286.

te, sugerimos que Torres Naharro quizás presenta al rey Manuel tan silencioso, porque la situación dramática y la historia lo exigían explícitamente. Ante todo, cabe advertir que, de contestar algo el rey, debiera lógicamente referirse a la solicitud de los nuevos súbditos. ¿Cómo podía el autor poner en su boca promesas de un trato bondadoso y cristiano, cuando el futuro de todos los pueblos subyugados estaba envuelto en tan imponderable incertidumbre, sugerida por las injusticias actuales que el autor seguramente conocía o al menos sospechaba hasta cierto punto?

Que los conquistadores lusitanos utilizaban los mismos métodos crueles para con los pueblos vencidos que aquéllos de que se servían los españoles en sus colonias, lo ilustran, con todos los detalles horripilantes, Damião de Góis y Faria e Sousa,[46] entre varios otros historiadores. En el relato que de los conquistadores portugueses hace Amsler aflora con terrible frecuencia la palabra «massacre», con la significativa observación de que «un siècle glorieux est rarement sentimental»[47] y que «le roi Manoël, surnommé le Fortuné, voulut créer un esprit imperial et, à cet effet, copia le précédent castillan».[48] Un conocido historiador portugués contemporáneo dice, de manera sucinta:

> Mas na historia das navegações dos Portugueses, como na historia de expansão marítima em geral, as razões de ordem económica representam o factor permanente, a razão última, aquela que mais universalmente determina os indivíduos e as classes.[49]

---

[46] Manuel de Faria e Sousa, *Asia portuguesa* (Pôrto: Livraria civilização, 1945), Primer volumen en particular.

[47] *Histoire universelle des explorations*, p. 102.

[48] *Ibid.*, p. 93.

[49] Jaime Cortesão, *Os descubrimentos pré-colombinos dos portugueses* (Lisboa: Portugália editora, 1961), p. 47. Increíblemente ingenuo nos parece el libro de Marcelo Caetano, *Tradições, princípios e métodos da colonização portuguesa* (Lisboa: Agencia geral do ultramar, 1951). Quizás la editora y el año de publicación explican las afirmaciones como ésta que caracterizan todo el libro:

> Desde sempre os portugueses consideraram a colonização como un acto de dignificação das populações nativas... Nos primeiros séculos a forma que o interesse pelo nativo revestia, da parte do português,

En suma, en aquella época, en que se reiteraba con solemnidad que la misión evangelizadora era la razón principal de los descubrimientos y de las conquistas, Torres Naharro revela un claro escepticismo con respecto a todo ello. En la *Trophea* hay referencias sugestivas a las ventajas materiales de los descubrimientos:

> La ysla de la Madera
> que de açucar nos mantiene
> ... ...
> y el de Cochín qu'es la flor
> de toda la speciería
> ... ...
> otro reyno, de Cilán,
> d'onde ricas piedras saca;
> tiene el reyno de Malaca
> donde parias le dan (pp. 95-96).

No hay razón alguna para pensar que Torres Naharro no estuviera a favor de un intercambio comercial honesto, ecuánime, entre las colonias y los países europeos, es decir, para provecho de ambas partes, lo cual representa, en efecto, un deseo cultivado por los humanistas del Renacimiento: «The humanist belief in a reign of reasonableness and toleration whereby the opening up of a world would banish war and enable all men to constitute one family, giving to each other in peaceful trade what each lacked...».[50] Sin embargo, Torres Naharro también sabía que un comercio amistoso y ecuánime entre los colonizadores y los sometidos era improbable. Todo lo contrario le parecían ser las con-

---

> era o cuidado de lhe transmitir a mensagem do Evangelho, arrancá-lo das trevas do paganismo, salvar-lhe a alma (p. 39).

Se evangelizaba sí, también, pero a ningún historiador serio se le escapa la prioridad que siempre tenía el oro o, si se quiere, las especias, para casi todos los conquistadores de todas las naciones.

[50] Alexander A. Parker, «The Age of Camões». *The Texas Quarterly*, Winter 1972, pp. 16-17. Las Casas expresa deseos explícitos por un trato comercial honrado entre españoles e indios, como una forma fundamental para lograr relaciones amistosas entre los dos:

> díganseles [a los indios] que trayan oro y otras cosas, y perlas y otras joyas a rescates, y que les darán de aquellos dichos, como ellos se concertan, y esto hacerlo han luego, porque son codiciosos de las cosas de Castilla (*Memorial de remedios, B. A. E.*, vol. 110, p. 36 b).

secuencias: explotación, engaños, parasitismo, como se revela de manera inequívoca, según nosotros, entre las burlas y los chistes que dice el rústico en el *Introito* de la obra:

Ya sabéis como lo quiero
por prouar
si podría engordar
como esos cabezmordidos
que *andan gordos, enbotidos,*
hin que quieren rebentar
... ...
yo les entiendo a dezir
que *coman para biuir,*
no biuan para comer.
Porqu'el hombre de saber,
varonil
come lo justo y gentil,
y acrecienta sin compás
al cuerpo treinta años más
y alma trezientos mil.
Que en este mundo ceuil
los manjares
traen los males a pares
... ...
esos dineros añejos
aun caro aurán de costar
y las dolencias a cargas,
hazen las vidas amargas
con manzillas y pesares
... ...
Diz que ellos son liberales
de contino:
pues d'un poquito de vino
y d'un pan que Dios me dió
tan liberal me soy yo,
pues parto con mi vezino, etc. [subrayado nuestro] (p. 88).

En los estudios anteriores hemos ya mostrado que es técnica típica de Torres Naharro sugerir en la maraña de los cuentos, chistes y burlas del *Introito* los temas fundamentales que después se dramatizan en las cinco jornadas de la comedia. En la *Trophea* esta relación nos parece igualmente clara. Los versos subrayados del pasaje citado no podrían ser más específicamente sugestivos de la codicia y de la inmoralidad que caracterizaban las conquistas, como también del peligro para la conciencia que esto implicaba. En ellos hay no sólo referencias a la explotación de

los pueblos vencidos, sino, con gran probabilidad, también a las graves consecuencias que el monopolio de las naciones colonizadoras hacía sufrir a otros países europeos. Guicciardini se refiere, de manera sucinta, a esta situación:

> Ma non aveva dato tanta molestia a' viniziani la guerra de' turchi quanta molestia e detrimento dette l'essere stato intercetto dal re di Portogallo il commercio delle spezierie, le quali i mercanti e i legni loro conducendo da Alessandria, cittá nobilissima, a Vinegia, spargevano con grandissimo guadagno per tutte le provincie della cristianitá. La quale cosa, essendo stata delle piú memorabili che da molti secoli in qua siano accadute nel mondo, e avendo, per il danno che ne ricevé la cittá di Vinegia... e con alcune cittá del paese confederatisi altre fattesi con l'armi sudbite, hanno trasferito in sé [los portugueses] quel commercio di comperare le spezierie che prima solevano avere i mercatanti di Alesandria; e conducendole per mare in Portogallo le mandano poi, eziandio per mare, in quegli luoghi medesimi ne' quali le mandavano prima i viniziani.[51]

Venecia no era la única ciudad europea afectada, claro está. Hasta Erasmo, en su dedicatoria al rey Juan III, censura el monopolio de los portugueses, que resulta en detrimento de otros países.[52] Viviendo en Italia, Torres Naharro estaba en excelente posición para percatarse del problema económico que representaban los descubrimientos para Europa, y para observar desanimado, otra vez, que la subyacente razón de todo ello era la insaciable codicia.

La relación entre lo que se dice en el *Introito* y la materia dramática se hace patente también por la alusión del rústico al rey de Portugal, como ejemplo imitable, contrario a los que por «andar gordos, enbotidos... quieren rebentar»:

---

51 *Storia d'Italia*, vol. II, pp. 127-128 y 130.

52 Según Bataillon, este reproche le costó a Erasmo una posible ayuda económica por parte del rey portugués, Juan III (*Etudes sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Coimbra, Por ordem da universidade, 1952, pp. 85-86). Por otra parte, es interesante notar que Gil Vicente hace que la Fama alardee del monopolio adquirido por Portugal:

> Perguntai ora a Veneza
> como lhe vai de seu jogo

(*Auto da fama, Obras completas de Gil Vicente*, Lisboa, Livrariá Sá da costa, ed. Mârques Braga, vol. V, pp. 125-126).

que por esto quiero bien
al buen Rey de Portogal
... ...
contino busca que haga
y en qué gastar sus thesoros (p. 88).

Gillet afirma que la *Trophea* es, entre otras cosas, «a magic action, with a double purpose, to confirm an acquired situation and to produce one yet unrealized... confirmatory magic... anticipatory magic».[53] Nos resulta muy feliz esta observación, aunque no su aplicación, pues el crítico ve esta «magia» relacionada tan sólo con una dominación completa de las tierras descubiertas, supuestamente deseada por el autor. Para nosotros, en cambio, «la magia anticipatoria» consiste en el fervoroso deseo, implícito en todo lo que ocurre en la obra, de que los conquistadores portugueses no sean «como las águilas, que llenan sus estómagos y los de sus pollos con las entrañas de otras aves»,[54] sino que, como cristianos, traten a los nuevos súbditos como hermanos en la fe cristiana.

Atribuyendo, con frecuencia, a Torres Naharro una inclinación a decir cosas a trochemoche, Gillet, naturalmente, no encuentra función dramática alguna en lo que dice el rústico en el *Introito* —salvo la payasada, que para él tiene valor por sí misma—, y concluye que Torres Naharro quiere criticar con ello «the lavish food of the rich» y aconsejar «moderation in eating».[55] En efecto, estas observaciones resultan de perlas, si se comprende a qué «lavish food» y a cuál inmoderada gula se está refiriendo el rústico, específicamente.

El intérprete, en particular, es el personaje que el autor escoge para expresar sus propias preocupaciones, según hemos ya sugerido. Aunque afirma que sólo quiere decir «lo que me a sido mandado» (p. 113), el lector observa pronto el tono personal y apasionado con que lo hace. Su convicción propia se manifiesta de manera esporádica en expresiones reveladoras: «a mi ver», «digo que es poca fatiga», etc. Es también sugestiva y enfática la de-

---

53 Vol. IV, p. 496.
54 Erasmo, *Scarabeus aquilam querit, Opera Omnia,* tomo II, p. 871.
55 Vol. IV, pp. 393 y 413.

claración de que no quiere ninguna recompensa por su intervención:

> También me quedas a mí
> deudor
> ... ...
> Ninguna paga querré
> del cuydado;
> porque, si fuese pagado,
> me podrían allegar
> que te seruí por medrar,
> o siruo por lo medrado.
> No siendo renumerado
> por do fuere,
> podría creer quien me oyere,
> de pura nescessidad,
> *qu'es ansí todo verdad*
> el bien que de tí dixere
> ... ...
> *ni pido más beneficio,*
> si con Dios puedo hazer,
> que me de' vida y saber
> que despenda en tu servicio (pp. 114-115).

El Intérprete quiere servir bien al rey portugués, elogiando sus virtudes, como es debido, a los reyes vencidos. A la vez, desea hacerle apreciar las buenas cualidades y la buena disposición de los nuevos súbditos para con la corona lusitana y la fe cristiana. Toda su intervención se hace con el fervoroso deseo de hacer posible una relación de concordia y paz entre vencedores y vencidos. Esta es la única motivación, humanitaria y desinteresada, para todo lo que dice. Ni recibió premio alguno en el pasado ni lo anticipa para el futuro de parte del rey portugués, lo cual el Intérprete ofrece como prueba convincente de que toda su intervención radica tan sólo en su preocupación moral y en su deseo de ver acrecentarse la gloria del rey Manuel por su sentido de justicia y por su bondad cristiana.[56] El Intérprete nos recuerda así, de manera in-

---

[56] A Gillet este pasaje no le resulta muy sugestivo ni importante, juzgando por esta reacción casual: «Presumably the Interpreter was Torres Naharro himself, serving his Portuguese friends without reward, past or expected» (Vol. IV, p. 491). Por causa de esta cerrada convicción sobre una amistad incondicional de Torres Naharro por los portugue-

equívoca, las intervenciones de Las Casas en la corte castellana. Obsérvense las interesantes coincidencias, incluso de detalle, entre los versos citados arriba y la siguiente declaración típica de Las Casas al rey castellano:

> Y en avisar dello a Vuestra Majestad, sé yo de cierto que hago a Vuestra Majestad de los mayores servicios que hombre vasallo hizo a príncipe ni señor del mundo, y no porque quiera ni desee por ello merced ni galardón alguno.[57]

En efecto, por todo lo que ocurre en la *Trophea*, el lector tiene a veces la sensación de que el autor quiso dramatizar los arduos empeños del famoso «defensor de los indios», aunque la fecha de la obra hace tal hipótesis improbable. Recordando los primeros años de su actividad a favor de los indios, observa Las Casas:

> Y me puedo jactar delante de Dios, que hasta que yo fui a esa real corte, aun en el tiempo que vivía el Católico Rey don Fernando [La primera aparición de Las Casas ante la corte ocurre en 1516], no se sabía qué cosa eran los Indios, ni su grandeza, opulencia e prosperidad, *ni la destrucción que en ellos se había hecho y el aparejo tan no creíble para convertir estas almas* [subrayado nuestro].[58]

Aun admitiendo la posibilidad de una exageración en estas afirmaciones categóricas, es cierto que era escaso el conocimiento que el mundo europeo tenía en las primeras décadas del siglo XVI de las tierras conquistadas, tanto españolas como portuguesas. Aun con respecto a los datos objetivos, las informaciones que traían los conquistadores eran frecuentemente poco fidedignas, según lo ilustran, entre otros testimonios, los muchos reparos

---

ses, Gillet, como hemos visto, se equivoca gravemente también en algunos aspectos importantes de la *Tinellaria*. En otra parte, Gillet afirma, sin prueba concreta alguna, que los embajadores portugueses mismos dieron al autor todas las informaciones necesarias para la *Trophea*, que ellos, supuestamente, quisieran ver representada (Vol. IV, p. 143).

[57] *Historia de las Indias, B. A. E.*, tomo 96, p. 535 a. Para subrayar la sinceridad fervorosa con que expresa su preocupación por la paz y la concordia entre todos los cristianos, al dirigirse a Adriano VI, Vives emplea el mismo argumento que Torres Naharro y Las Casas: «cuanto estas líneas debían elevarse a Ti y no me guiaba ninguna bastarda esperanza de riquezas, siendo así que las tienes cuantiosas» (*Carta al papa Adriano VI, Obras completas*, p. 18).

[58] *Carta a un personaje de la Corte, B. A. E.*, tomo 110, p. 63 b.

y dudas que con respecto a ellos expresa Pedro Mártir de Anglería en sus *Décadas del Nuevo Mundo.*[59] Que la ignorancia de los terribles estragos en las tierras conquistadas era aún más grande, en muchos casos casi completa —lo cual hace imposible adoptar una actitud moral hacia ellos, claro está— lo demuestra el hecho de que hasta uno de los más ilustrados y fervorosos apólogos de la paz y de la concordia, como era Vives, elogió al rey lusitano por las «bellas acciones» en Africa y Asia, sin recordar ninguna mala, quince años después de haber escrito Torres Naharro su *Trophea.*[60] Cierto, había quien por lo menos intuía la terrible verdad. En su famoso testamento, la reina Isabel dejó claramente expresada su preocupación por el hecho de que sus nuevos súbditos se convertían con gran frecuencia en esclavos de los conquistadores particulares. Muy pronto, también los frailes dominicos y, en particular, Montesinos (1511), hicieron conocer su íntima repulsa por la conducta anticristiana de sus compatriotas para con los indios. Sin embargo, la semilla de estas protestas no brotaría con vigor en España y en Europa hasta años después, mientras que las preocupaciones de la reina Isabel quedaron descuidadas y olvidadas incluso por su propio consorte.[61]

Por todas estas razones, la *Trophea,* escrita entre fines de 1515 y 1517, es, como hemos ya sugerido, tanto más extraordinaria. ¿Cómo pudo Torres Naharro formar esa postura escéptica con respecto a la propaganda oficial sobre la naturaleza de las conquistas? Es inevitable concluir que alguna alusión crítica a la

---

59 «Si ello es verdad o no, eso no me toca a mí juzgarlo, pero me parece que dista mucho de serlo... Basta ya de estas cosas, que me parecen fabulosas» (*Décadas del Nuevo Mundo,* Buenos Aires, Bajel, ed. L. A. Arocena, 1944, p. XVIII). De la bibliografía que se incluye en este libro se puede deducir que Torres Naharro pudo conocer al menos parte de la obra de Anglería, publicada antes de 1517 en Italia. (Véanse pp. XXIV-XXVII).

60 No creemos que esto contradiga lo que hemos afirmado antes sobre la aprobación de Vives de la guerra contra los infieles, porque una cosa es favorecer una causa, en principio, y muy otra justificar la terrible crueldad que Vives seguramente no imaginaba posible en los cristianos conquistadores.

61 Bataillon-Saint-Lu, *Las Casas et le défense des Indiens,* p. 65.

conducta de los conquistadores llegó, de una manera u otra, a su atención. Quizás sabía algo de la actividad de los dominicos. Es posible que recordara la reacción de la reina Isabel. Es también importante tener en cuenta que Torres Naharro vivía en los círculos de la corte papal y que ésta seguía con gran interés el progreso de la conquista. Allí llegaban toda clase de informaciones sobre ella.[62] Por fin, por escasas que fueran las informaciones concretas de que disponía Torres Naharro sobre las crueldades de los iberos en las nuevas tierras, no le sería muy difícil imaginar la situación general, porque, en fin de cuentas, los hombres que iban allá eran, a menudo, los mismos hombres ruines que él observaba en su vida cotidiana y a quienes zahería en sus obras. ¿Por qué razón habían de cambiar sus inclinaciones en el nuevo ambiente? En expresión de Quevedo: «mudaban de estado y no de costumbre».[63] Sea cual fuere la fuente de información de Torres Naharro, lo cierto es que la *Trophea* debe considerarse como una de las primeras formulaciones conscientes de una auténtica «defensa del indio».[64] Es también la primera obra en absoluto, según nuestro conocimiento actual, en que se da a esta importante postura ideológica e histórica una forma literaria y artística. El lector que tenga todavía dudas acerca de la actitud crítica que venimos explicando del autor con respecto a la conquista, tendrá que reconocer, por lo menos, que la honda simpatía con que se presenta a los reyes de las tierras conquistadas en la *Trophea* representa «a symbol precisely of the universal

---

62 En la correspondencia misma entre el rey Manuel y el papa como también en las proclamaciones públicas en Roma sobre las conquistas portuguesas había suficientes referencias a los terribles estragos, que se solemnizaban oficialmente, claro está, como acciones heroicas y que podían hacer meditar a un espíritu grave y cristiano como era Torres Naharro. (Véase el estudio de Ciutiis, *Une ambassade portugaise à Rome*).

63 *Buscón*, en *Novelas picarescas españolas*, Aguilar, p. 1.153.

64 Para apreciar la precocidad de la actitud humanitaria de Torres Naharro hacia los pueblos indígenas, considérese esta afirmación de A. A. Parker acerca de la igual actitud en S. Francisco Javier, activo medio siglo después: «*How new* is this sincere admiration and warm affection on the part of a Christian for a non-Christian people!» («The Age of Camoês», p. 15).

brotherhood of men that the Renaissance had hoped would result from the expansion of maritime communications».[65]

La preocupación del autor por el problema de las relaciones deseables entre el rey y sus súbditos, no importa si nuevos o antiguos, se revela también en la jornada cuarta de la *Trophea.*

Unos rústicos vienen a ofrecer regalos al príncipe Juan III, hijo del rey Manuel. Sin mucho entusiasmo por esta obra, Gillet se limita a estudiar los antecedentes de las escenas, concluyendo que se trata, en cierto modo, de una versión serio-cómica del regalo de los pastores de las piezas navideñas anteriores. Sin embargo, el lector queda con la impresión de que todo esto es un elemento extemporáneo y totalmente innecesario desde el punto de vista dramático, ya que el crítico no explica cuál es su relación con el resto de la obra, además de considerarlo parte del «pageant» que para él es toda la obra. Nótese también que en estas consideraciones de Gillet —como siempre cuando Torres Naharro lo deja perplejo— reaparece el término «primitivo», como solución eficiente del problema.[66]

Juan Tomillo, Coxcoluzio, Mingo Oveja y Gil Bragado, pastores rústicos, se presentan en palacio para hacer homenaje al príncipe con sendos regalos. Nos parece de suma importancia comprender lo que éstos simbolizan.

Juan Tomillo: y aunque traeros podía
qualquier otra mejor cosa

---

[65] *Ibid.*, p. 13. Para apreciar debidamente la simpatía humana que Torres Naharro revela por los vencidos, se debe también recordar que al sumo pontífice y a sus cardenales, por contraste, lo que más parecía interesar de todo el asunto de las conquistas portuguesas era el elefante que a aquél regalaron. Para esta afirmación no nos basamos en la opinión de Ulrich Von Hutten, sino en la descripción de Ciutiis, «chambellan intime de sa sainteté», aunque, claro, no creemos que este erudito se hubiera propuesto despertar reacciones como la nuestra.

Observemos, por fin, que en cierto momento Gillet intuyó la semejanza entre las ideas de Torres Naharro y las tempranas *Leyes de Indias* (Vol. IV, pp. 165, 491 y 498), pero, como ocurre a menudo en sus interpretaciones, infelizmente no consideró oportuno investigar este importantísimo y transcendental problema.

[66] Vol. IV, pp. 491 y 493.

no quíge son la raposa,
porque más os convenía
... ...
os trayo aqueste animal
qu'es más astuto que todos;
poned sus artes y modos
en vuestro memorial
... ...
por corrales y cantones
se haze mil vezes muerta;
más está biua y despierta
para hazer traïciones.
Y ansí son muchos garçones
maliciosos
que se hazen virtüosos
y se fingen mortezinos;
no queráis tales vezinos
yo's digo que son raposos.
Guardad de lobos rauiosos
vuestro hato
que quando no me percato
se lleuan algo en la boca.
Sólo a vos, señor, os toca
ser raposo cada rato (p. 125).

La raposa se emplea así en doble sentido simbólico: uno negativo, otro positivo. El rey debe ser prudente, inteligente y sabio en distinguir a los malos de los buenos que lo rodean. El hipócrita que se finge bueno representa el mayor peligro para el rey y para el estado, porque todo lo que hace es sólo en provecho propio. Torres Naharro sabía muy bien, por muchas experiencias propias en el servicio de varios señores, que el cortesano influyente, aprovechado e hipócrita, era un fenómeno universal y así una de las causas principales de la conducta injusta y descaminada de su amo.[67] Teniendo en cuenta que la *Trophea* trata de las relaciones del monarca portugués para con los pueblos conquistados, este pasaje contiene lógicamente, de manera simultánea, referencias también a aquella situación específica. Torres Naharro sabía

---

[67] Erasmo aconseja que el rey escuche a los cortesanos, pero que dependa siempre de su propio juicio (*Enchiridion,* D. Alonso, pp. 159-160). En el tratado de *La educación del príncipe cristiano* hay varias páginas en que se trata este problema (Véase: *The Education of a Christian Prince,* trad. L. K. Born, New York, Norton, 1964, pp. 140-143; pp. 193-196, etc.).

que en la corte lusitana no debían faltar los Fonseca con su desdeñosa, cruel e irresponsable actitud con respecto a los graves abusos perpetrados contra los pueblos conquistados: «¡Qué importa esto al rey y a mí!»[68]

Coxcoluzio ofrece al príncipe un gallo:

qu'es el más gentil que hallo
de todos los animales,
y a las presonas rëales
os conviene remedallo.
Que entre mil gratias que callo,
buenas, finas,
tiene estas dos por vezinas:
que vela bien su muralla,
y cosa buena no halla
que no llame a las gallinas.
Estas gratias mui contínas
tened vos:
que veléis siempre por nos,
pues os queremos seruir,
y llamaymos al partir
si algún bien os diere Dios (pp. 125-126).

Con imagen sencilla, pero muy gráfica, se expresa aquí un ideal, conforme al concepto moderno renacentista acerca de la monarquía: el rey representa la soberanía de la nación y a su cargo está así el orden y la protección de todos sus súbditos. En los dos últimos versos se debiera comprender quizás, simultáneamente, una visión de la monarquía regida por el liberalismo y el paternalismo cristianos, muy diferente de la propuesta por Maquiavelo, y sugestivamente anticipadora del ideal del «príncipe cristiano», que con tanto fervor recomendaban los teólogos españoles del siglo XVI. Para Torres Naharro, en suma, la principal razón de ser del rey es la seguridad y el bienestar de los súbditos y seguramente pensaba, con Erasmo, que de la tarea bien desempeñada en esto dependía la mayor gloria del monarca.[69]

---

68 Bataillon-Saint-Lu, *Las Casas y la défense des Indiens*, p. 99.

69 «La mayor gloria del rey consiste... en dedicarse enteramente al bienestar de su pueblo» (*Scarabeus aquilam querit, Opera Omnia*, tomo II, p. 870).

El consejo sobre la necesidad de un espíritu liberal y generoso en el rey se reitera también en las palabras de Gil Bragado, al ofrecer éste al príncipe su regalo, un águila:

Sabed qu'es tan liberal
mi señor,
que, comiendo al más sabor,
sueltas las presas suaues
para que coman las aues
que le están en derredor.
Y aun, juri a mi peccador,
que a los tales,
siendo sinpres animales,
dio les Dios aquestas leyes
porque, préncipes y reyes,
aprendéis ser liberales (p. 127).

A diferencia de Erasmo, para quien el águila es el símbolo de la soberbia, crueldad y codicia del monarca tirano,[70] Torres Naharro ve en la reina de las aves una superioridad incontestable, pero precisamente la clara conciencia de su poder produce en ella una confiada y magnánima liberalidad, la cual se sugiere como digna de imitación al príncipe lusitano. Shakespeare expresa un pensamiento semejante en *Measure for Measure*:

O, it is excellent
To have a giant's strength; but it is tyrannous
To use it like a giant (Acto II, escena 2).[71]

El consejo de dejar comer a «las aves que le están en derredor» es, en el contexto total de la *Trophea*, muy sugestivo, claro está, con respecto al problema de los monopolios coloniales portugueses, a que nos hemos ya referido.

El regalo de Mingo Oveja simboliza aún más explícitamente los atributos esenciales anticipados en un monarca ideal:

mas tomai esse cordero
que vale toda riqueza.
... ...

---

70 *Ibid.*

71 Como no puede ser menos, también Erasmo expresa un juicio parecido: «y siendo el rey todo poderoso, no debe querer dañar a nadie» (*Ibid.*).

y a vos, que sois sin segundo,
Dios os preste.
Vos cumpre ser como aquéste,
benigno, manso y vmano
Hazed por ser buen christiano,
cuéstevos lo que vos cueste
[Subrayado nuestro] (p. 126).[72]

Se reitera la idea del «príncipe cristiano», quien no debería estar por encima de la religión y de la moral, por ninguna razón y en ninguna circunstancia: «cuéstevos lo que vos cueste». La afirmación no podría ser más categórica.

El príncipe Juan, de doce años entonces,[73] no contesta en absoluto para agradecer los regalos. Tampoco se hace oír ningún cortesano. Interviene, en cambio, un paje, quien está encargado, específicamente, de la gente de servicio:

	Andad acá, buena gente Comigo auéis de venir.
Coxcoluzio:	Y ¿adónde? ¿Quieres dezir?
Paje:	¡Qué grossero! Para dallo al despensero, como manda el mayordomo
Mingo Oveja:	¿Qu'es aquesso? ¿Cómo, cómo? Mia fe, hermanos, yo no quiero. ¡Límpiense de mi cordero los gaznates!
Paje:	Pues ven acá, no te mates; para nuestramo ha de ser.
Gil Bragado:	No te lo hagan creer, déxate d'essos debates. ¿Cuydes que somos orates? (pp. 127-128).

El paje calma a los rústicos, prometiéndoles «pan y vino, coles con mucho tocino» (p. 128), con lo cual se cierra la jornada. Gillet encuentra interés en la colación, a la que el paje convida a los rústicos, pero ni siquiera vislumbra la penosa, tremenda ironía

---

72 Gillet observa con acierto: «Perhaps a new note, that of a Christian virtue, symbolized by the Lamb, may be detected here, announcing Erasmus and Vives» (Vol. IV, p. 87).

73 ¿Empleó Torres Naharro al infante para simbolizar con él una deseada reorientación del gobierno futuro de Portugal, ya que el rey Manuel representa el presente? La «intervención» del príncipe traspasa, a nuestro juicio, la mera intención de divertir con la aparición de los rústicos o de alabar a los miembros principales de la familia real.

de todo el pasaje.[74] Los regalos, símbolos del reino justo y cristiano, sólo se consideran, cínicamente, dignos de una comilona de los criados del palacio, en cuya mesa van, en efecto, a acabar. El príncipe se ha quedado inconsciente, indiferente o desdeñoso de todos los deseos y consejos expresados por los rústicos. Torres Naharro es un inveterado realista, ya lo hemos observado tantas veces, que no se desentiende nunca de la mayor probabilidad que le sugiere una situación humana contemplada. Imposible es decir si nuestro autor tenía razones concretas para dudar específicamente de la prudencia política de los monarcas portugueses, pero seguramente sabía que, en general, los señores poderosos no están muy inclinados a dignificar con su atención la opinión del ciudadano común, por buena que ésta sea. Por esto, nos parece sugestivo contrastar la indiferencia o el desdén por los rústicos con la admonición que éstos ofrecen al rey acerca de las «raposas mortezinas», es decir, de los hipócritas influyentes que lo rodean. Tratándose de Juan III, la escena de Torres Naharro resulta irónicamente profética, si recordamos el vengativo, desdeñoso silencio con que este monarca, probablemente por consejo de sus cortesanos, contestó a la dedicatoria de Erasmo, en que éste también se atrevió a referirse al codicioso monopolio comercial de los portugueses en Europa.[75] Cuando menos, hay que advertir en estos pasajes de la *Trophea* un implícito escepticismo del autor acerca de la disposición de los monarcas para satisfacer con prontitud y alacridad a las razonables peticiones de sus vasallos.[76] Respalda esta sugerencia el hecho de que ya en la jornada segunda se dramatiza un episodio, en que nos parece lícito comprender, entre otras cosas, una referencia satírica al halo deífico del rey que impone una veneración idóla-

---

74 Vol. IV, p. 492.

75 Véase nota 52.

76 Este hecho no está en contradicción con las obvias alabanzas que Torres Naharro hace al rey Manuel. En efecto, creemos que la alabanza de las virtudes de éste tiene, entre otras posibles motivaciones, precisamente la de inculcarlas o de fortalecerlas. Al reproche de lisonjear a los príncipes, «Erasmus replies that no other way of correcting a prince is as efficacious as offering the pattern of a truly good prince under the pattern of flattery to them» (*The essential Erasmus*, ed. John Dolan, New York, Mentor-Omega, 1964, p. 15).

tra y que hace inconcebible cualquier contacto entre el soberano y el ciudadano común.

Juan Tomillo y Coxcoluzio están barriendo la sala donde el rey portugués recibirá a los reyes de las tierras conquistadas. Pensando que se trata de «la tribuna do se asienta nuestro cura» (p. 103), Coxcoluzio se sienta en el trono. Lo sorprende indignado el paje:

	Di, bestial ¡Y eres tan gran animal que más cosas no mirauas sino que assí te asentauas en una silla rëal?
Juan:	¿Y era peccado mortal?
Paje:	¡Qué placer! El mayor que pudo ser; bien tienes que confessar (pp. 105-106).

¿Payasadas, burlas, chistes? Claro está, pero, según venimos viendo a través de todo nuestro estudio, Torres Naharro los emplea siempre en función de un pensamiento muy serio. En el monarca, nuestro autor ve una entidad moral, social y política que él estima necesaria para el bienestar de toda la comunidad cristiana y que por esto sabe admirar y respetar con sinceridad y entusiasmo. El rey es el virrey de Dios en la tierra, pero, claro está, con atributos humanos que hacen del todo absurda su identificación con Dios. En suma, la deificación del monarca, hecho al que hay una obvia referencia en la opinión del paje acerca «del mayor pecado que pudo ser», por el descuido de Coxcoluzio con las prendas materiales, «divinas», del rey, es lo que indigna inmensamente a nuestro autor, por el sacrilegio implícito en ello. «Dar a César lo que es de César y a Dios lo que es de Dios»: la creencia en estas palabras de Cristo constituye una parte fundamental de todo lo que Torres Naharro ha escrito.

En el momento final de la obra se exalta el triunfo de la verdadera fama. Si comprendemos claramente este hecho, llegamos a darnos cuenta también de que en todos los pasajes anteriores, en un proceso dramático profundamente meditado, se está deslindando, paso a paso, el aspecto genuino y admirable de la fama de

los falsos, absurdos o sólo aparentes, con frecuencia confundidos por la gente con aquél. Precisamente por no comprender los críticos de Torres Naharro que en la *Trophea* se presenta la fama en múltiples aspectos y en funciones muy diversas, han incurrido en una confusión total, al tratar de definir la actitud del autor. Así, por ejemplo, a pesar de las reiteradas y enfáticas afirmaciones de que esta comedia es una glorificación del rey Manuel, Gillet nos sorprende con otras observaciones contradictorias, como es la siguiente: «Torres Naharro showed small respect for Fame».[77] Por de pronto, cabe preguntar: de ser esto realmente así, ¿por qué se habría molestado en absoluto nuestro autor en escribir la *Trophea*? ¿Simple *Gelegenheitstück,* para complacer a los portugueses? Nuestra interpretación ofrece suficientes razones, creemos, para no considerar esta hipótesis favorita de Gillet como una explicación satisfactoria. En las páginas siguientes nos proponemos mostrar que Torres Naharro era un gran exaltador de la fama personal, pero sólo de aquella que él consideraba verdaderamente digna de ser exaltada. Se puede hasta afirmar que la *Trophea* es, en efecto, esencialmente, una disquisición en forma dramática sobre lo que constituye la verdadera y noble fama. Para nuestro propósito es así importante fijarnos con atención en esta interesante caracterización que la Fama hace de sí misma a Mingo Oveja:

Fama: Hermano, yo soi la Fama.
Mingo Oveja: La hambre, dirás mejor.
Hazme agora sabidor,
de tu grado,
dó dïabro t'as crïado,
siquiera qué oficio tienes,
donde vas y dónde vienes;
quítame d'este cuidado.
Fama: Aunque era bien escusado
soi contenta;
quiero darte aquesta cuenta,
que en ella poco se yerra.
Yo soi hija de la Tierra,
si quieres que no te mienta.
Soy por mí libre y esenta
de contino,

[77] Vol. IV, p. 213.

y ando siempre de camino
contando, con harto afán,
quién es Pedro y quién es Juan
y cada hi de vezino (p. 132).

Comentando este pasaje, Gillet observa:

> «This is evidently a democratized, even a cheapened Fama... laboriously concerned with spreading information about any *hi de vezino*. This *Fama*, closer, perhaps, to mere notoriety, functions on the level of the vulgo, whose opinion had generally been considered of no consequence... the distinction between good and evil fame was losing its sharpness and the worship of indiscriminate notoriety was slowly approaching... With Torres Naharro fame seems already to be turning into notoriety, with all moral content denied.[78]

La primera objeción que se debe hacer a estas observaciones es que en este pasaje particular de Torres Naharro que hemos citado, éste no expresa una actitud moral hacia la fama, sino que tan sólo indica la existencia de un fenómeno perenne en la vida. Más concretamente, Torres Naharro se está refiriendo aquí sólo a un aspecto determinado de la fama que es el *rumor*. Este, como ya sabe el lector, siempre se ha considerado como un sinónimo importante de aquélla. Una prueba gráfica de ello nos la proporciona esta descripción de la *Eneida*, que también Gillet menciona, pero sin sacar la lógica conclusión:

> «La Fama la más veloz de todas las plagas, que vive con la movilidad y corriendo se fortalece; pequeña y medrosa al principio, pronto se remonta a los aires, y con los pies en el suelo, esconde su cabeza en las nubes... irritada contra los dioses su madre, la Tierra, la concibió, última hermana de Ceo y Encélado, rápida por sus pies e infatigables alas; monstruo horrendo, enorme, cubierto el cuerpo de plumas y que debajo de ellas tiene otros ojos siempre vigilantes y otras tantas lenguas y otras tantas parleras bocas y aguza otras tantas orejas. De noche tiende su estridente vuelo por las sombras entre el cielo y la tierra sin que cierre sus ojos el dulce sueño; de día se instala cual centinela en la cima de un tejado o en una alta torre y llena de espanto las grandes ciudades, mensajera tan tenaz de lo falso y de lo malo como de lo verdadero y bueno».[79]

---

78 *Ibid.*, pp. 405 y 442.
79 Libro IV, versos 173 y siguientes.

En efecto, este texto sugiere la gran probabilidad de que Torres Naharro se hubiera inspirado en él, además de otras posibles fuentes,[80] para concebir la figura de la Fama en la escena que estudiamos. Además de algunas coincidencias de expresión («Fama-hija de la Tierra»), obsérvese que en la *Trophea* también se describe la Fama como un ave grotesca.

Mingo Oveja: Nunca vi tal alimaña.
¡Iuri a la mar soterraña
que por muger te tenía!
Mas ora yo no sabría
si eres dueña,
por esta, de carne y leña
seneficança de cruz;[81]
que paresces abestruz
o soncas grulla o cegüeña.
Par Dios, no siento la greña,
d'esmarrida...
Nunca persona en mi vida
no vi, no pude pensar
con alas para bolar
como ésta que aquí es venida (p. 132).

Esta fama, pues, tanto para Virgilio como para Torres Naharro, es «la mensajera tan tenaz de lo falso y de lo malo como de lo verdadero y bueno». En palabras específicas de Torrres Naharro, en otra parte de la comedia, aquélla es «dura y blanda» a la vez y «da voces a dos partidos» (p. 92), lo cual se refiere al mismo significado. Esta fama, que es el rumor, es así efectivamente «de-

---

[80] *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, (Libro XII, verso 59 y siguientes).

[81] Gillet ofrece un detallado comentario sobre este verso, recordándonos todas las máquinas para volar que se inventaron en el mundo. La «de carne y leña seneficança de cruz» sería así una referencia a ellas y el intento que Oveja hace de volar: «a burlesque of a then recent attempt at flying in a machine possibly invented by Leonardo da Vinci» (Vol. III, pp. 372-374; Vol. IV, p. 298). Quizás. Sin embargo, ¿por qué no interpretar el verso citado sencillamente como un juramento popular, propio a la manera de ser de Oveja, quien visualiza a Cristo (carne) en la cruz (leña) como una «seneficança de cruz», formada por «la carne y leña»? ¿Por qué no interpretar el intento de vuelo de Oveja, refiriéndolo meramente a la *fama voladora*? A nosotros no nos parece necesario en absoluto recordar a Leonardo da Vinci en el contexto de este pasaje.

mocrática», en palabras de Gillet, pues se entromete en la vida de Pedro y Juan y de cada *hi de vezino*. Esta fama no discrimina, no selecciona atinadamente, no tiene criterio moral alguno y se nutre *con preferencia* de lo inusual, extremo y sensacional, igual da que sea bueno o malo, exagerando y abultando aún más en el proceso las dimensiones. Este último aspecto lo dramatiza Torres Naharro, en particular, en la primera aparición de la Fama:

¿Cómo no se espantarán,
bien mirado,
los que bien haurán notado,
d'este rey de tanta gloria,
si para tanta memoria
tantos reynos ha tomado?
Grande es el bien que ha ganado
por sus manos (pp. 32-33)
.....
pero son tan extremadas,
y tan anchas sus victorias,
que escurecen las memorias
de grandes reyes passados (p. 34)
.....
no pregono en igualdad
al rey con un cauallero;
sino que miro primero
la persona y dignidad.
Y, visto la qualidad,
es razón
que, haciendo mi pregón,
aunque sea de infinitos,
dé por unos grandes gritos,
por otros como quien son (p. 99).

La Fama hace merecidas alabanzas al rey Manuel por sus cualidades personales, por sus extraordinarias hazañas ultramarinas en nombre de la fe cristiana y por su política de concordia y paz con respecto a otras naciones cristianas en Europa. En todo esto se debe ver la convicción propia del autor. Sin embargo, en ese elogio hay también una patente arrogancia y soberbia que la Fama ostenta de manera descarada, como ha visto ya Gillet: «a supercilious Fame, made arrogant by recent discoveries...»[82] Además, la

[82] Vol. IV, p. 204.

Fama, embriagada emocionalmente por las hazañas deslumbrantes de los lusitanos, no se limita a elogiar a éstos, sino que, simultáneamente, pretende hacer desmerecer a los ojos del mundo a otros hombres de grandes méritos y valía:

Ptholomeo, agora creo
que tu fama
no terná tan alta rama
como tuuo hasta aquí
.....
¿Qua'l honrra piensa, señor,
conseguir
el que no sabe dezir
quanto un otro sabe obrar,
como éste supo ganar
más que no vos escreuir? (pp. 94-95).[83]

Hay que reiterar, en primer lugar, que Torres Naharro acepta como natural el que las grandes hazañas, de cualquier índole, sólo pueden realizarse por hombres de extraordinarias aptitudes. Éstas son la condición indispensable de aquéllas. Lo inverso le parece igualmente lógico: el hombre sin ninguna cualidad excepcional tan sólo puede resultar ridículo, grotesco o frustrado, si se le ocurre aspirar al acto extraordinario. En la jornada V el autor considera oportuno manifestar específicamente esta idea, dramatizándola en unas escenas sumamente interesantes. Un rústico, cuyo nombre ya sirve de símbolo sugestivo inicial —Mingo *Oveja*—, impresionado por los gloriosos hechos del rey Manuel que la Fama pregona, quiere, a su vez, ver su nombre venerado por ella:

dadme d'aquesso que dais
para los otros y a mí (p. 131).

Al ser rechazado con desdén por la Fama, «Tira, villano, d'aquí» (p. 131), que en este caso actúa también en función de *gloria*,

---

[83] Esto no contradice nuestras afirmaciones anteriores sobre el entusiasmo renacentista de Torres Naharro por los descubrimientos ultramarinos. Hemos recordado que el autor hace suyas algunas opiniones de los personajes y, del mismo modo, disiente de otras, criticándolas de un modo u otro.

Gillet observa atinadamente el «scornful treatment of Ptolemy by Fame», y el «attempt against the deserved merit of a humanist» (Vol. IV, pp. 145 y 204), pero, otra vez, sin sacar la debida conclusión de ello.

Oveja insiste aún más y pide que aquélla le preste sus alas, confiado en que le será fácil emprender un vuelo:

mucho te quiero rogar,
porque aprenda de tus galas,
que me prestes essas alas
a ver si sabré bolar (p. 133).

A pesar de su reticencia, la Fama le presta por fin las alas, pero al intentar el vuelo, Oveja cae estrepitosamente al suelo, descalabrado. Comenta complacida la Fama:

¡Ay, ay, ay!
¡Qué grossero!
¿Vistes tan gran majadero
qué se puso en la mollera?
.....
Muchos quieren oy bolar,
y dan tan grandes caydas
que más en todas sus vidas
no se pueden levantar.
Quien bien quisiere notar,
selle ha sano.
Vayan, vayan por lo llano
los que no quieren caer,
y ansí no haurán menester
médico ni cirujano (p. 136).

Se debe observar también que todo el intento de volar de Oveja viene acompañado de unas instrucciones y observaciones de la Fama que revelan una actitud de sarcástico menosprecio y de abierta mofa:

Deues, hermano, primero
santiguarte,
abrír los braços d'esta arte,
y echar la lengua al traués
y alçar del suelo los pies,
resoplar por cada parte,
y aun, para más ayudarte,
es razón
que hagas vna oración
mas has d'estar confessado
.....
saca más,
saca, en fin, quanta podrás.
Pássala toda a esta parte
y buela quanto querrás (p. 135).

La escena se torna enteramente grotesca, porque la aspiración de Mingo Oveja de asociar su nombre con la fama=gloria (recuérdese que él trata de igualar en cierto modo la hazaña del rey Manuel) es ya inicialmente grotesta y absurda. Sugestivamente, incluso la Fama asume una apariencia muy grotesca, porque en aquella relación con Oveja, naturalmente no puede menos de tenerla así.[84] Mingo Oveja no tiene la menor idea de lo que significa la fama= gloria, no siente, por eso, ningún estímulo espiritual o intelectual por lograrla, ni es consciente de las imprescindibles aptitudes para encararse con una empresa ardua. No se le ocurre tampoco que a tan alto premio debe preceder un mérito grande. Lo único que Mingo Oveja sabe es que la fama atrae la atención y la veneración de la gente y, por esto, deberíamos ver también en su intento de vuelo una versión cómica del complejo erostrático. La fama con la cual Mingo Oveja puede asociarse es sólo el rumor, porque éste toca cualquier vida. Como no hay en el rústico ninguna condición destacada, ni buena ni mala, ya que todo es vulgarísimo en su existencia, el vuelo que emprende ni siquiera es vuelo, y todo su empeño se reduce a una frustración banal de sacar más y más la lengua fuera de la boca, echándola «al través», de «resoplar por cada parte, etc».[85] Mingo Oveja aprende así que sólo contados hombres, de excelsas, excepcionales virtudes, pueden aspirar

---

[84] María Rosa Lida de Malkiel dice que la obra de Torres Naharro es «aficionada... a la mitología greco-romana». («Del Renacimiento español: Bartolomé de Torres Naharro». *Sur*, mayo-junio, 1952, p. 119). De este modo piensan todos los demás críticos, sin reparar ninguno de ellos en que a menudo los mitos clásicos en Torres Naharro asumen una fisonomía cómica o grotesca. En el estudio sobre el *Diálogo del Nacimiento* hemos ilustrado esta opinión en la figura de Cronos-Saturno de la famosa *Sátyra*. En efecto, diríamos que esta manera de Torres Naharro de tratar los mitos es sugestivamente parecida a la de Velázquez en su *Marte* y otros cuadros de tema mitológico, según la genial interpretación que Ortega y Gasset hizo de éstos.

[85] No comprendemos por qué es necesario sacar a colación los conceptos freudianos sobre la impotencia sexual, relacionada con el vuelo, al interpretar el intento frustrado de Oveja (Gillet, Vol. IV, p. 501). Nada en la obra sugiere que la averiguación de esta insuficiencia en el personaje fuera relevante para lo que está ocurriendo. Sólo recordando que a Gillet parecía «pointless to apply to the *Trophea* the methods by which plays are examined and judged» (*Ibid.*, p. 497), podemos comprender la razón de su sugerencia.

a la fama=gloria. Ya hemos dicho que ésta es, según nosotros, la opinión del propio autor. Es igualmente importante, sin embargo, notar que la exaltación del hombre extraordinario y admirable conlleva también, según el autor, el grave peligro de hacer olvidar la dimensión justa y la perspectiva apropiada. El entusiasmo desenfrenado e imponderado de la Fama —opinión pública— en la primera jornada, también pretende, con desdén e ingratitud, cubrir de opacidad el brillo de méritos auténticos del pasado. La medida de la grandeza no es, de este modo, la hazaña extraordinaria en sí, sino, en gran parte, el desprecio de otras, no necesariamente menos importantes y extraordinarias en su contexto. La Fama, se debe observar con atención, no compara a dos competidores (el rey Manuel y Ptolomeo) que disponen de armas igualmente eficaces o, diríamos, igualmente modernas, pero parece desentenderse por completo de esta diferencia crucial. Un acontecimiento inusual en el presente induce fácil y naturalmente a borrar en la memoria humana los contornos de otro pasado, aunque igualmente extraordinario, produciendo así un error seguro en el aprecio de los valores y también una lamentable falta de equidad. Muy consciente de todo esto, Torres Naharro considera importante reprender este extravío de la opinión pública, poniendo en boca del ofendido Ptolomeo una contestación incisivamente apropiada a las afirmaciones arrogantes de la Fama. Afirmamos sin vacilar que Ptolomeo representa en casi todo la actitud del autor mismo, por la manera digna, sensata y justa con que responde a los excesos de la excitada Fama, además de expresar aquél algunas preocupaciones que son reconociblemente las particulares de Torres Naharro. A este respecto, es también significativo que Ptolomeo tenga la última palabra en su diálogo con la Fama, cosa que el autor haría seguramente para dar especial relieve a la actitud más digna y merecedora de atención. Reproducimos los versos más significativos que dice Ptolomeo en su propia defensa:

Descortés sois para dama
. . .
...sois tan habladora
. . .

¿Cómo, y quitáisme el honor
que mi trabajo meresce?
. . .
¡O quán bienaventurados
son y fueron
los que en tu gracia cayeron,
según hablas con passión,
y de quánta maldición
los que tu gratia perdieron!
. . .
¿Sabes que más he notado
de tus cosas?
Que parlas, dizes y glosas,
y a los unos te combidas;
por otra parte te olvidas
mil personas virtüosas.
. . .
que nunca sabes loar
sino los grandes varones.
Los de pobres condiciones,
a mi ver,
lo auían más menester,
siendo buenos y escogidos,
que por no ser conoscidos
les fallesce que comer.
Como a la buena muger
te dirán,
que biue siempre en afán,
con tan poca discreción
que a vno le haze don
de quanto muchos le dan (p. 57).

Aunque ofreciendo una interpretación muy diferente de la nuestra sobre la Fama en la *Trophea,* Gillet comenta con acierto este pasaje:

> Torres Naharro charges her [la Fama] with prejudice, contrasting those who gain her favor with those who lost it. She forgets the virtues. Worst of all, she praises only the powerful, ignoring the worthy poor... In fact, Torres Naharro allows Ptholomeo to compare her to a prostitute lavishing her earnings on her rufian».[86]

De acuerdo con esta lamentable tendencia de la fama=opinión pública, una hazaña particular se estima principal y, a veces, quizás exclusivamente en base al estado social, político, económico,

---

[86] Vol. IV, p. 213.

etc., del que la efectúa, perdiéndose así de vista, con gran probabilidad, el valor intrínseco y real de aquélla. Torres Naharro llega así a pensar de manera muy parecida al poeta latino Quintus Ennius, quien en sus *Anales* consideró inapropiado identificar la fama=rumor u opinión pública con la gloria y reservó para aquélla sólo el significado de *mala fama*.[87] Se verá que esta

---

87 Nos parece oportuno reproducir aquí también estos famosos versos de *Os lusíadas*:

Mas um velho, de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneando
Três vezes a cabeçca, descontente,
A voz pesada um pouco alevantando,
Que nós no mar ouvimos claramente,
Cum saber só de experiências feito,
Tais palavras tirou do experto peito:

«Ó glória de mandar, ó vâ cobiça
Desta vaidade, a quem chamamos Fama!
Ó fraudulento gosto, que se atiça
Cûa aura popular, que honra se chama!
Que castigo tamanho e que justiça
Fazes no peito vâo que muito te ama!
Que mortes, que perigos, que tormentas,
Que crueldades neles exprimentas!

Dura inquietaçâo d'alma e da vida,
Fonte de desemparos e adultérios,
Sagaz consumidora conhecida
De fazendas, de reinos e de impérios!
Chamam-te ilustre, chamam-te subida,
Sendo dina de infames vitupérios;
Chamam-te Fama e Glória soberana,
Nomes com quem se o povo néscio engana.

A que novos desastres determinas
De levar estes Reinos a esta gente?
Que perigos, que mortes lhe destinas,
Debaixo dalgum nome preminente?
Que promessas de reinos e de minas
De ouro, que lhe farás tâo fàcilmente?
Que famas lhe prometerás? Que histórias?
Que triunfos? Que palmas? Que vitórias?

(Luís de Camões, *Os lusíadas*, Porto: Porto editora, ed. de Paulo Ramos, 6 ed., pp. 170-171).

actitud negativa y reservada de Torres Naharro con respecto a esta faceta específica de la fama se reitera de manera constante en otras obras suyas, a pesar del confuso y contrario juicio de Gillet sobre este problema.[88] Por el momento recordemos que los muchos empeños de Torres Naharro, como escritor y humanista, como servidor leal de varios señores importantes, como hombre virtuoso, bueno y justo, tan sólo le trajeron una perpetua pobreza y, por lo visto, muy escaso reconocimiento en su vida. Resulta así natural concluir que en los reproches de los versos citados hay una nota de carácter muy personal, además de la crítica de aplicación universal. Creemos que la queja personal se encuentra también en otros versos que dice Ptolomeo, donde se reitera con mayor detalle y énfasis la acusación de que la arbitrariedad de la fama=opinión pública conlleva una gran injusticia contra los hombres «de pobres condiciones», aunque de gran valía:

Los que a mí culpar querrán,
bien mirado,
me ternán por escusado
sin culparme de ligero,
aunque dexe en el tintero
las tierras que él ha ganado.

---

[88] La confusión de Gillet sobre el concepto de la fama en Torres Naharro se hace también evidente, de manera gráfica, al observar el lector cómo este crítico se enreda en los varios conceptos de muchos autores de todas las épocas, sin distinguir claramente las drásticas diferencias entre ellos, como ocurre, por ejemplo, al asociar la actitud de Gracián con la de Lope en la *Gatomaquia* (Vol. IV, p. 207). Del *Enchiridion* de Erasmo reproducimos los siguientes pasajes, ya citados por A. Castro en su conocido estudio sobre el honor:

> «La verdad es que el juizio común de la gente nunca jamás fué ni es regla muy cierta ni muy derecha para regirse hombre por ella, ni vivir conforme a su parecer, ni conformarse con su sentir, ni nunca le vino tanto bien al mundo que no fuessen siempre más los que andan errados que los que aciertan; y assí lo peor siempre agradó a la mayor parte de los hombres».

> «Te hago saber que yo no estimo a uno por hombre diferente del vulgo aviendo respeto al lugar y preeminencia que posee, sino al coraçon que veo que tiene; ni hago caso del estado en que está puesto, si 'sino' como está su ánimo dispuesto; no considero quánta gente es la que rige, sino por qué espíritu se rige.» («Algunas observaciones acerca del concepto de honor en los siglos XVI y XVII», *R. F. E.*, 1916, tomo III, p. 381).

Mis ojos han bien quemado
sus dos cejas;
. . .
si conmigo te consejas
biues mal,
aunque el Rey de Portogal
merezca toda essa gloria,
sino que tengas memoria
del bueno y del comunal
. . .
Al menos, cuando contares
de personas de valía
por tal bía
sus trïumphos y victorias,
ya puedes dalles sus glorias
sin quitarme a mí la mía (p. 98 y 100).

Ptolomeo aboga por un adecuado y justo reconocimiento del valor individual, en quienquiera que éste se manifieste, reclamando para sí lo que le es debido por su obra efectuada. Su fama se basa en logros de orden diferente a los del rey Manuel, pero no por esto menos importantes, dentro del contexto histórico en que se realizaron. Las circunstancias específicas de cualquier empeño deben constituir un criterio imprescindible para enjuiciarlo con acierto y equidad. En efecto, de emplearse los criterios de la Fama de manera consistente, advierte Ptolomeo con malicia justificada, es posible que en algún aspecto concreto bien podría ser él más merecedor de gloria que el rey lusitano:

sé que tampoco ganó [el rey Manuel]
todo quanto yo screuí (p. 101).

Sin embargo, Ptolomeo considera indigno echar en cara al rey Manuel este fallo, porque su mente inteligente y comprensiva le dice que es noble y justo exaltar al hombre por la extraordinaria hazaña que ha efectuado y, por otra parte, es vil e ilógico vituperarle por lo que ha dejado de hacer, por causas ajenas a su buena intención, a su capacidad y a su valor personales. Con su punzante advertencia Ptolomeo destaca así otra vez la naturaleza irrazonable, caprichosa de la fama-opinión pública. Ecuánime, moderado, razonador inteligente sobre los valores relativos del mundo, él, Ptolomeo, afirma que no tiene empacho alguno en unirse a los otros

en homenaje bien merecido al rey Manuel. En efecto, lo hará con entusiasmo y sinceridad, porque la gloria ajena no constituye de ningún modo desdoro de sus propios logros, que constituyen su gloria perenne:

> Quando lo querrás loar
> tanto que no me ofendieres,
> lóalo quanto quieres,
> que yo te quiero ayudar (p. 101).[89]

El lector habrá observado ya seguramente que el diálogo entre la Fama y Ptolomeo es, simultáneamente, una auténtica «querelle des anciens et des modernes». En su importante libro, *Le origini italiane de la querelle des anciens et des modernes,* G. Margiotta muestra que este debate, basado inicialmente en la oposición literaria de «le tre corone di Firenze» con los poetas clásicos, tiene «una lunghissima tradizione» en Italia, y se manifiesta ya, «per non andar troppo lontano, fra i nostri teorici del primo Cinquecento».[90] Como es bien sabido, el empeño de estos humanistas, cuyo número crecía con el paso de los años, consistía en afirmar la dignidad y el valor de la cultura moderna frente a la venerada antigüedad clásica, que se consideraba, por tradición, como superior de manera absoluta. En esta controversia literaria y filosófica, ligada inextricablemente al Renacimiento, participaron, en un

---

[89] Torres Naharro hace venir a Ptolomeo del infierno para discutir con la Fama. Aquél promete a ésta no intervenir con ninguna otra protesta, si las alabanzas del rey Manuel resultan justificadas por lo que se representará. Así ocurre. Sin embargo, esto significa tan sólo un pleno reconocimiento de la fama del rey lusitano por parte de Ptolomeo, quien se proclamó dispuesto a hacerlo ya antes. Es importante comprender que con su silencio no reconoce extravío alguno en sus afirmaciones anteriores.

[90] *Origini italiane de la querelle des anciens et des modernes* (Roma: Ed. Studium, 1953), pp. 12-13. Para la consideración de los posibles antecedentes del diálogo entre la Fama y Ptolomeo nos parece de interés la siguiente observación de Margiotta:

> Benedetto Acolti (1415-1446) scrisse un'apologia dei suoi tempi e degli uomini del suo tempo contro i superstiziosi adoratori dell'antichità... Il Dialogo si svolge fra due interlocutori dei quali uno sostiene la grandezza del passato, mentre l'altro, l'autore, mette in evidenza l'eccellenza del presente (pp. 72-73).

aspecto u otro, los hombres más destacados de aquella época. Por aquellas fechas en que escribía Torres Naharro se puede observar que la contienda se está resolviendo cada vez más a favor de la cultura moderna, en base al argumento convincente del enorme progreso que ésta significa para la humanidad. El diálogo entre la Fama y Ptolomeo en la *Trophea* demuestra así que también Torres Naharro tomó parte en ese continuo y fervoroso debate. De paso, digamos que ésta es una de las pruebas incontrovertibles de su intensa participación en la vida intelectual del Renacimiento. La postura que nuestro autor adopta frente al difícil problema nos convence otra vez de su aguda inteligencia y de su buen sentido. Aunque no piense en absoluto que «cualquiera tiempo pasado fue mejor», como canta Jorge Manrique, Torres Naharro comprende con claridad que el progreso de la cultura contemporánea guarda una estrecha relación con los grandes logros culturales del pasado y que, en efecto, de éstos depende aquél en gran medida. La cultura moderna es así relativamente más avanzada que la antigua, lo cual le parece lógico, pero le es también deudora. Con Emerson piensa que: «Our knowledge is the amassed thought and experience of innumerable minds».[91] Por todo esto, a Torres Naharro debió de parecerle muy rígida e irrazonable aquella reclamación de superioridad, improcedente en una justa perspectiva de relatividad. Cada etapa del progreso humano es admirable en sí, dentro de su contexto histórico y cultural peculiar. La incomprensión de este hecho produce actitudes extremas y erróneas, que Torres Naharro censura en los varios episodios de la *Trophea.*

Cierto que hay posturas ideológicas semejantes a la de Torres Naharro, que se manifiestan con anterioridad, especialmente en Italia.[92] No es, sin embargo, menos significativo lo que dice el dramaturgo extremeño, porque toda su obra demuestra un pensamiento independiente, expresado con gran fervor personal. Las ideas ajenas que acepta las hace enteramente suyas, porque las asimila por

---

91 R. W. Emerson, «The American Scholar» (?).

92 Coluccio Salutati, por ejemplo, revela una actitud moderada parecida: «il passato a qualche torto, il presente dei meriti» (G. Margiotta, *Le origini italiane de la querelle des anciens et des modernes,* p. 39).

completo, anímicamente. Así y todo, dentro de la cultura española en particular, el juicio de Torres Naharro sobre los valores relativos de los antiguos y de los modernos, con la solución que hemos visto, no tiene antecedentes que conozcamos. Recuérdese que es de 1539 la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón, en que éste «hace ver cómo la humanidad, a semejanza de río caudaloso, va atesorando las riquezas intelectuales de todas las edades, aumentándolas con nuevos descubrimientos y observaciones».[93]

En las páginas precedentes hemos mostrado que para Torres Naharro la fama tiene varias facetas y que en su *Trophea* se dramatizan todas ellas en unas escenas sugestivas e interesantes. Muy importante es la distinción fundamental entre la fama como rumor y opinión pública y la fama como gloria. El rumor y la opinión pública están comúnmente siempre presentes en el hacerse de la gloria, pero, según el autor, no son necesariamente sinónimos de ésta. Torres Naharro revela así un profundo escepticismo con respecto a la objetividad y a la equidad de la fama=opinión pública.[94] Esta se nos muestra en la *Trophea* muy propensa a la impresionabilidad, a la exageración, al sensacionalismo, a la arbitrariedad y al capricho. La opinión pública, consecuencia y extensión lógica del rumor, suele ser así un indicador poco seguro, poco fidedigno de lo que constituye la verdadera fama que es la gloria. Subrayemos que Torres Naharro no menosprecia la opinión pública, con la cual incluso se identifica a veces, pero la considera como una base demasiado movediza y frívola, para que en ella descanse confiada la gloria. Esta, por definición, debe trascender las vicisitudes de lo transitorio y local, representados por la opinión pública, y debe aspirar a lo eterno y universal. Por medio de una meditada estructura dramática, en la *Trophea* se ciernen así sistemáticamente todos los aspectos dudosos o negativos de la fama, para

---

[93] *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1897), p. 68.

[94] En el estudio sobre la *Himenea* volvemos a considerar este problema.

llegar a un concepto de la verdadera fama o gloria que, según el autor, el hombre debiera perseguir.

En la primera jornada, la Fama-rumor y opinión pública exalta al rey Manuel por sus grandes hazañas ultramarinas. Hay referencias a la misión religiosa, pero lo que se destaca es la pericia asombrosa de los portugueses en los descubrimientos y su heroísmo militar. En cambio, en la tercera jornada se produce una evidente transposición de énfasis en los elogios que se hacen del rey Manuel. El Intérprete, a quien hemos identificado con el autor mismo, sin dejar de alabar debidamente los descubrimientos y las conquistas, se concentra en seguida en una fervorosa apelación a los sentimientos cristianos del rey portugués para que dé un trato clemente, bondadoso y comprensivo a los nuevos súbditos. Como buen cristiano, el rey Manuel debería amar cristianamente a sus adversarios vencidos, así como se debe amar a todo ser humano, nuestro prójimo y hermano. Este consejo se reitera casi de manera obsesiva a lo largo de toda la intervención del Intérprete y se nos sugiere fuertemente que de su aceptación y fiel cumplimiento depende, ante todo, la verdadera fama del rey Manuel. Esta se proyecta así como un premio anticipado en el futuro y todavía no asegurado completamente. De acuerdo con esta sugerencia también el pregón de gloria que Apolo manda hacer a la Fama debe interpretarse como una proyección en el futuro, dependiente del cumplimiento del consejo dado por el Intérprete. Obsérvese que en las razones que Apolo menciona para exaltar la gloria del rey Manuel se destaca otra vez el «conservar» y el «guardar» y casi no hay alusión a las acciones militares heroicas de la conquista:

Pues de mí te llamarás
mensajera,
y dichosa pregonera
d'este nuevo Emanüel;
comiença los bienes d'él
y nunca acabes siquiera.
Dirás con quánta manera,
desuelado,
las tierras que le han dexado
las ha sabido guardar;
di que mui más que ganar
es conservar lo ganado.

Quanto más qu'él ha doblado
su potencia
con tanto seso y prudentia
quanto su nombre requiere
[subrayado nuestro] (pp. 129-130).

La verdadera gloria no debe depender de los caprichos de la fama-opinión pública, sino principalmente de la conducta intrínsecamente virtuosa y cristiana del que aspira a ella. Sólo así la gloria puede ser duradera, porque la inmortaliza Dios. En efecto, la gloria mundanal no debe estar desconectada de la gloria de Dios:

No hay más glorias que ganar
d'estas dos:
la del mundo y la de Dios.
. . .
Inmortal nombre ganáis
entre nos
y gloria para con Dios (p. 138).[95]

En base a todo lo que hemos observado en el tratamiento de la fama en la *Trophea*, se comprende que nos resulta muy equivocada la opinión de Gillet, según la cual, para Torres Naharro «Fame doesn't imply moral values»; que la distinción «between good and evil fame was losing its sharpness» y que «mortal fame... eliminates divine eternity».[96] Al contrario, Torres Naharro tenía unas nociones muy claras sobre lo que constituye la fama, como también unos criterios morales definidos con respecto a ella, explícitamente expresados en su obra. Creía también que entre la fama mundanal y la eterna había una posibilidad de relación mutua y armoniosa, en condiciones que se delinean sin ambigüedad. Claro está, para llegar a esta conclusión no se debe ver la *Trophea* principalmente como un «pageant», como un «showing of the trophies by the Portuguese»,[97] sino más bien como una representación

---

[95] Gillet afirma que «In the *Trophea*... the songs are the heart of the play» (Vol. IV, p. 461). En esta obra tan sólo hay un *villancico* cantado, citado arriba. ¿Cómo llegó el crítico a su conclusión?

[96] Vol. IV, pp. 206 y 209.

[97] *Ibid.*, p. 444. Quizás sea superfluo advertir que nuestra interpretación no admite la sugerencia de Figueiredo, según la cual el tratamiento de la fama en el *Auto da fama* de Gil Vicente fuera una inspi-

del triunfo de la virtud cristiana, fervorosamente anhelada por el autor, sobre las malas pasiones, que se desencadenan, en particular, durante los grandes trastornos políticos y militares, como lo eran sin duda las intervenciones armadas de los portugueses en Africa y Asia.

Gaspar de Jovellanos concluyó: «A buena fee que el tal Naharro entendía de hacer comedias tanto como de calzar pollos».[98] Otros críticos se han mostrado mucho más clementes con respecto al dramaturgo extremeño, pero la *Trophea* no gustó nunca a ninguno de los que sobre ella han escrito. Para Moratín, por ejemplo, se trata de «un diálogo insípido, con episodios impertinentes, inconsecuencias y chocarrerías».[99] En el siglo pasado, las pocas veces que los críticos se tomaron la molestia de leer la *Trophea,* el desdén manifestado no fue menor.[100] Menéndez Pelayo, tan certero en tantas cosas, consideró esta obra «inferior», especificando que el elemento serio en ella, en particular, «es fastidioso y ridículo».[101] Figueiredo afirmó que desde el punto de vista artístico, casi

---

ración para Torres Naharro (*Comedia Trophea*). El acercamiento de los dos poetas al problema es *enteramente* diferente. Además, Marques Braga declara: «supomos nâo poder a peça *Auto da fama* ser anterior a 1515» (*Obras completas de Gil Vicente,* Lisboa, Livraría Sá da Costa, Vol. V, p. 128), lo cual hace difícil pensar que Torres Naharro pudiera conocerla.

98 Citado por A. R. Rodríguez-Moñino, «El teatro de Torres Naharro (1517-1536)», *R. F. E.,* XXIV, 1937, p. 61.

99 *Tesoro del teatro español,* E. Ochoa, p. 65.

100 «Nada menos intentó Naharro que componer una comedia heroica en la *Trophea*; y bien puede decirse que ofreció en esa clase el primer desacertado modelo» (F. Martínez de la Rosa, *Apéndice sobre la comedia española,* en *Obras completas, B. A. E.,* 1962, p. 196.

101 *Obras completas.* Vol. VII, pp. 342 y 284. Lamentando la poca capacidad de Torres Naharro para escribir una obra para conmemorar aquellas extraordinarias hazañas, Menéndez Pelayo exclama: «¡Oh si hubiese estado en Roma Gil Vicente! ¡Qué tragicomedia alegórica hubiera escrito, qué invención lírica-fantástica, por el estilo de la *Exhortaçao* da *guerra*...!» (p. 286). ¡Quién lo duda! Sin embargo, al crítico no se le ocurrió en absoluto que Torres Naharro no tenía ninguna intención de escribir una comedia al estilo de Gil Vicente, sino de expresar unas preocupaciones personales que no podían encontrar un adecuado y apropiado instrumento en la alegoría poética convencional y en un exaltado lirismo. La interpretación de Menéndez

nulo para él, la *Trophea* es «un specimen estranho...» con «una trama futilíssima entre personagens do mundo real, e uma alegoria ou encenaçâo de altos personagens da historía e de símbolos».[102] Gillet, quien ha dedicado con gran entusiasmo gran parte de su actividad erudita al estudio de Torres Naharro, ocasionalmente elogió la *Trophea,* diciendo, por ejemplo, que hay en ella «a sense of beauty and wonder».[103] Sin embargo, el lector se pregunta si hasta este elogio no se debe más bien a una benevolencia premeditada hacia la obra estudiada —nadie quiere invertir tiempo y empeños en un reconocido disparate—, porque queda muy claro que no hay nada en ella que entusiasme, como arte, a Gillet. Llega al extremo este crítico de negarle categoría de drama a la *Trophea:*

> All this does not add up to a play —there is no plot even though there is a theme— but rather a spectacle with comic relief... the modern reader is left with an uninspired series of somewhat disjointed scenes, some of them interesting enough in their traditions and contemporary implications, but hardly satisfying to those who look for a play.[104]

Pelayo revela una gran perplejidad ante el doble aspecto de exaltación y reserva mental que caracteriza la *Trophea* y que es imprescindible comprender para apreciar debidamente la comedia.

[102] *Comedia Trophea,* p. 31. Lo que hemos dicho de la crítica de Menéndez Pelayo se aplica también a la de Figueiredo. Añadamos que todas las confiadas afirmaciones de éste sobre la influencia de Gil Vicente en Torres Naharro nos parecen muy aventuradas y sin ningún fundamento seguro.

[103] Vol. IV, p. 573.

[104] *Ibid.,* pp. 492 y 502. Gillet también afirma: «*The Trophea is not, properly speaking, an imitation of a human action, but an action pure and simple*» (*Ibid.,* p. 496). Esta afirmación revela la incomprensión de Gillet por la imaginación creadora de Torres Naharro, que no es menor en la *Trophea* que en otras obras suyas. También M. Romera-Navarro demuestra una total incomprensión de la estructura dramática de la *Trophea* con el siguiente juicio:

> Y en *Comedia Trofea* intercala dos jornadas sin relación con el asunto, el cual tampoco es siquiera materia escénica; pues cuando no oímos las incongruentes bufonadas de Caxcolucio y Juan Tomillo tenemos que soportar las largas, larguísimas, interminables tiradas de versos, sin calor ni alma, de fatigosa e insoportable monotonía, de la Fama, Apolo y el Intérprete. («Estudio de la comedia *Himenea* de Torres Naharro», *The Romanic Review,* 1921, Vol. XII, p. 59).

De aceptar el lector estos juicios del ilustre erudito, debería, con toda justificación, concluir con Jovellanos que Torres Naharro, en efecto, «entendía de hacer comedias tanto como de calzar pollos».

Nos hemos acercado a la *Trophea* sin juicios preconcebidos y sin intención alguna de proclamar nuevas tesis sobre ella, sino tan sólo con un fervoroso deseo de gozar de una obra literaria, si algo había en ella de qué gozar. La obra se nos reveló, desde la primera lectura, de gran valor histórico y artístico, y también de complejidad considerable en ambos aspectos. En efecto, precisamente la manera intencionadamente sutil de entrelazar el autor sus pensamientos ambivalentes y conflictivos en la obra nos impresionó como lo más extraordinario y original de ella. Nos reveló también que esta sutilidad artística era una impelente necesidad para el autor. Quizás no sea superfluo recordar que por aquel entonces Erasmo expresaba este significativo lamento: «a uno ya sospechan de herético, si sólo trata seriamente de disuadir a los otros de no hacer guerra».[105] En la *Trophea* se manifiesta el entusiasmo genuino por los descubrimientos y las conquistas ultramarinas, pero también la aprehensión y las dudas por las posibles consecuencias, como hemos mostrado en detalle. Esto último, el autor debía expresarlo con especial cuidado y de manera que no llamara la atención por su estridencia en aquel ambiente de fogoso y universal entusiasmo por las victorias en Asia y Africa. Queremos subrayar que la ambivalencia del pensamiento en la *Trophea* se expresa, de manera importante, en la consciente alternancia del elemento serio con el cómico. Así, la segunda jornada, en que Juan Tomillo y Coxcoluzio dialogan, insultándose con absurdas e irreverentes pullas, es un remedo paródico de la disputa entre la Fama y Ptolomeo en la primera jornada. Para apreciar la fina parodia es necesario observar que toda la riña de los rústicos se debe fundamental e inicialmente al hecho de que Coxcoluzio se sentó envanecido en el trono. Su presuntuosa reclamación de «autoridad», tan repentinamente lograda, despierta la inme-

105 *Querela pacis*, p. 40.

diata reacción de Juan Tomillo, quien se siente por ello relegado a un estado inferior. Todo resulta muy absurdo, pero no mucho más que la riña «des anciens et des modernes», dramatizada en la primera jornada en el diálogo entre la Fama y Ptolomeo. La segunda jornada viene así a servir de importante comentario a la primera, lo cual, a nuestro juicio, se hace con plena conciencia dramática. Asimismo, la cuarta jornada, en que los rústicos vienen a ofrecer sus regalos al príncipe Juan, tiene también, entre otras funciones, la de contraste cómico con la tercera, en que los reyes vencidos se presentan al rey Manuel. Sin embargo, no hay intención de satirizar la actitud de los vasallos, claro está. Pensamos más bien que por medio de las humoradas (el cordero, símbolo de clemencia y bondad real, que acaba en la despensa) el autor revela su aprensión y escepticismo que, por analogía de situación, se proyecta después también sobre la jornada tercera. Esta, por varias razones, no ofrece al autor la misma ocasión para expresar sus preocupaciones de manera tan incisiva. En la jornada quinta, lo cómico y lo serio se funden de manera tan espontánea, tan íntima, que representan con ello un distanciamiento claro del teatro clásico y, a la vez, con la *Celestina,* preludian la comedia áurea española.[106] Poco sabemos, casi nada, de la influencia directa que Torres Naharro pudo ejercer en este aspecto. Sin embargo, descontando el valor meramente histórico, nos parece más bien fútil tratar de averiguar ese hecho, porque creemos que Lope y sus émulos habrían revelado la misma visión de la vida, con Torres Naharro, la *Celestina* y otros antecedentes o sin ellos en absoluto. Independientemente de la necesidad de conformarse en cierto momento a determinadas fórmulas literarias, la actitud trágico-cómica hacia la vida, como es bien sabido, constituye una faceta fundamental del genio hispano, porque responde fielmente a su íntimo sentir. Como Lope, Torres Naharro era un escritor

---

106 Gillet dedica unas breves consideraciones a este problema, aunque sin comprender la relación verdadera entre el elemento serio y el cómico (Vol. IV, p. 490). Al analizar las comedias «a fantasía» en los capítulos sucesivos estudiamos este asunto más detenidamente.

hispano por excelencia, quien nunca pudo desprenderse de su espíritu nacional, pese al ambiente cosmopolita en que pasó gran parte de su vida.[107]

---

[107] John Falconieri exagera la «italianidad» de la obra de Torres Naharro, menospreciando simultáneamente lo español en ella. Esto se debe, creemos, a la consideración preferente de los elementos formales («La situación de Torres Naharro en la historia literaria», *Hispanófila*, 1957, Vol. I, pp. 32-40). Con algunas importantes reservas, que ya hemos hecho, nos resulta excelente esta caracterización de la obra de Torres Naharro que ofrece María Rosa Lida de Malkiel:

> Es típico del tumulto fecundo del Renacimiento en cuanto cabalga sobre muy encontrados terrenos: pertenece a España (o mejor dicho, a las Españas) y a Italia, es a la vez local y europea, rural y cortesana, popular y artificiosa, devota y crítica, aficionada al folklore coetáneo y a la mitología greco-romana, escrita en sabroso castellano y, además, en cuanta lengua se le ofrezca al autor («Del renacimiento español: Bartolomé de Torres Naharro», p. 119).

VI - SERAPHINA

La comedia acabará
con el fin que se requiere;
quien más attento estouiere
más razón d'ella dará
(*Seraphina,* Introito).

Gillet corrige con razón a todos los críticos anteriores, quienes creen que el teatro de acción de *Seraphina* es Roma.[1] En efecto, el ambiente de la comedia es patentemente valenciano. Sin

---

[1] Al hacer el resumen de la comedia, Martínez de la Rosa dice: «un caballero español se casa por obedecer a su padre con una dama de Italia; mas habiendo dejado una querida en Valencia, a la que había dado palabra y mano de esposo, llega ésta [a Italia]...» (*Apéndice sobre la comedia española,* pp. 198-199). El error se perpetuó en los críticos posteriores. Menéndez Pelayo: «Floristán... se ha casado en Roma con la signora Orfea, dejando abandonada en Valencia a Serafina... La menoscabada doncella averigua su paradero y se presenta al burlador» (*Obras completas,* Vol. VII, p. 354); W. Crawford: «Seraphina, accompanied by her maid Dorosía, follows her erring husband to Rome» (*Spanish Drama before Lope de Vega,* p. 95). En la comedia no hay ningún indicio de que la acción ocurra en Roma, aunque es muy posible que los críticos citados se hayan dejado engañar por estos versos:

Cert pus prest veurem encara
tota Roma esser deserta,
qu'el amor no m'faça certa
del bubte que yo trinch ara

embargo, este mismo acierto lleva al erudito, infelizmente, a una equivocada argumentación sobre la fecha de la obra y, lo que es mucho más grave, sobre la formación intelectual del autor en el momento de escribirla:

> Although the *Seraphina* seems to represent a great technical advance over the *Diálogo*, its definitely Valencian atmosphere would seem to place it before the *Soldadesca* or the Roman plays. But it was probably written in Rome, as the references to the Tiber, characteristically Valencian,[2] would show. But Torres Naharro had also learned Italian, as the North-Central peculiarities of Orphea's speech indicate. The play, however, has no Italian atmosphere, in spite of Orphea, and is untouched by Rome and by the spirit of the Renaissance-world that Torres Naharro had just entered. But perhaps he had discovered Terence and Roman comedy and —which is more important— the way to apply the ancient dramaturgic formula to new and contemporary material. One might hazard the guess that the first years in Rome for this naturally shy Spaniard were studious and somewhat withdrawn. His first play, still full of Valencian, yet proudly showing his knowledge of the new idiom, was revolutionary in technique,[3] but the spirit of the Renaissance had not yet entered and conquered the stout countryman, cleric, and soldier from Extremadura.
>
> It would be natural to assume that he utilised the treasures of observation accumulated in his military years following those of his life in Valencia,[4] and that *Seraphina* must have preceded the *Soldadesca*; but just when it was written —bet-

---

yo crech qu'el Tibre llauors
fugirà del mar salat (p. 28).

. . .

Que como del día al año,
como del Tibre a la mar,
del remedio a mi pesar
no ay más ni menos engaño (p. 52).

Estas imágenes revelan con seguridad, esto sí, que la obra se escribió en Roma y que se dedicó a un público romano, para quien, precisamente, «Roma deserta», «Tibre» evocaban impresiones muy gráficas en la imaginación.

2 Gillet se refiere a los versos que citamos en la nota precedente, pero no explica por qué le parecen tan «characteristically Valencian».

3 En el análisis de la obra, Gillet no ofrece las razones específicas que le hacen considerar como «revolutionary» la técnica de la comedia.

4 El ambiente valenciano de *Seraphina* hace deducir al crítico que Torres Naharro pasó algunos años de su vida en Valencia. Quizás, pero el argumento es muy aventurado. Es igualmente posible que Torres Naharro estuviera sólo de paso en Valencia y que se familiarizara con el valenciano en Roma.

> ween the *Diálogo,* which we have assigned to c. 1505-1507, and the *Soldadesca,* which may be placed in 1510—, this can only be surmised. Our guess would be 1508 or 1509.[5]

Por el orden en que aparecen las comedias en la *Propalladia* parece probable que *Seraphina* fuera una de las primeras o la primera que Torres Naharro escribió. Sin embargo, resulta del todo arbitrario asignarle fechas precisas, cuando no hay en la obra ningún detalle concreto que las respalde.[6] Carente de todo buen criterio literario e histórico, es asimismo la sugerencia de que el ambiente valenciano de la comedia traiciona un espíritu todavía ajeno al Renacimiento. Hemos discutido ya repetidas veces el concepto que Gillet tiene del Renacimiento y es necesario hacerlo de nuevo, porque aquí llega el erudito al extremo de su error, que evidentemente refleja ideas muy anticuadas y desprestigiadas sobre España durante aquel período. Gillet sugiere que el mero recuerdo del ambiente valenciano —por español— eliminaría en Torres Naharro, aunque ya establecido en Roma, la posibilidad de una visión renacentista del mundo. Creemos que hasta Víctor Klemperer vacilaría antes de proponer tal conclusión.[7]

En cuanto a la actitud moral, filosófica e intelectual de su autor, *Seraphina* no es diferente de las otras comedias: en todas ellas, como hemos dicho, se manifiesta un patente pensamiento renacentista y cristiano. En efecto, *Seraphina* es para nosotros una de las más memorables afirmaciones literarias del erasmis-

---

5 Gillet, Vol. IV, p. 473.

6 Como ya hemos mostrado en los estudios precedentes, la cronología de las obras de Torres Naharro sugerida por Gillet debe ponerse en tela de juicio en cada caso, porque se basa casi siempre en meras conjeturas y en un acercamiento crítico harto impresionista.

7 Nos referimos al notorio artículo de este crítico: «Gibt es eine Spanische Renaissance» (*Logos,* 1927, XVI, pp. 129-161), en que se propone la absurda idea de que España, por su situación histórica, no fue fecundada por el Renacimiento.

Digamos de paso que el ambiente valenciano de *Seraphina* no justifica en absoluto situar a Torres Naharro dentro del teatro valenciano, en cuanto se concibe éste como una escuela dramática distinta de las otras peninsulares. Comete este error, según nosotros, Gillet, al decir que «Torres Naharro might almost be considered a Valencian dramatist» (Vol. IV, p. 489). Antes de Gillet expresó la misma idea Jordí Rubió («Sobre el primer teatro valenciano», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura,* 1949, XXV, pp. 367-377).

mo, no sólo dentro de la producción del extremeño o de la literatura española, sino de toda la literatura europea del siglo XVI. Constituye también una genial realización dramática de las preocupaciones morales erasmistas, aunque los críticos anteriores no compartan esta opinión. Por ejemplo, Martínez de la Rosa opina que «el argumento de la *Serafina* es no sólo inverosímil y absurdo, sino que tiene sobrados visos de repugnante y odioso... el plan de la *Serafina* es disparatado y absurdo... malísimo drama».[8] Redime esta comedia sólo en parte, por algunas «escenas primorosas» y algún caso de «diestro diálogo», al contestar a la aún más acerba crítica de Signorelli, para quien Torres Naharro tan sólo escribió «comedias despreciables».[9] Por su parte, Menéndez Pelayo afirma: «acción extravagante y desordenada de la *Serafina*... puro disparate... la más informe y menos clásica de las piezas de Torres Naharro».[10] Croce, crítico penetrante y reflexivo con respecto a toda expresión artística, tan sólo encuentra aspectos parciales en Torres Naharro que le parecen dignos de elogio:

> una sorta di attrattiva, che su me ha esercitata sempre la *Propalladia* del Torres Naharro, non viene certo da eccellenza di arte o di pensiero, ma da un complesso di quei minori interessi sentimentali e intellettuali, che si formano per talune cose, fatti o persone... una sorta di virtuosità, che perde il contatto con la schiettezza del sentire e construisce alquanto a vuoto, come in talume commedie romanzesche o patetiche.[11]

En una edición moderna de algunas comedias de Torres Naharro, la actitud hacia *Seraphina* se manifiesta con inalterado desdén: «buena amalgama de imitaciones, esta vez expuestas sin gracia y llena de momentos infelices».[12]

Por otra parte, Crawford piensa que *Seraphina* es «a well sustained farce»,[13] mientras Gillet encuentra en ella: «orderly di-

---

8 *Apéndice sobre la comedia española*, pp. 198-199.
9 *Ibid.*, p. 199.
10 *Obras completas*, Vol. VII, pp. 354 y 360.
11 Benedetto Croce, «La *Propalladia* del Torres Naharro», *Quaderni della Crítica*, 1949, N.° 15, pp. 79 y 84.
12 H. López-Morales, *Tres Comedias (Soldadesca, Ymenea, Aquilana)*, (New York: Las Américas, 1965), p. 32.
13 *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 96.

vision into acts and the careful thinking of its scenes, the controlled rise of tension toward the end of Act III, and the judicious distribution of comic relief, the long maintenance of suspense», lo cual le hace admirar «the technical excellence of this, Torres Naharro's first full-fledged play».[14] Sin embargo, estos elogios resultan aún más desconcertantes que los juicios negativos citados arriba, porque *Seraphina* está muy lejos de ser una farsa y, por otra parte, no es posible destacar su excelente técnica dramática, si no se averigua antes qué es, específicamente, lo que el autor se propone dramatizar en ella. Según nuestra opinión, Gillet intuye a veces, en aspectos parciales, el problema central, pero no lo capta en su esencia. Explícase así que alabe a Torres Naharro por lo que éste nunca se propuso hacer en su *Seraphina*. Todos estos juicios negativos y errores con respecto a las comedias de Torres Naharro en general se deben, principalmente, creemos, a una incomprensión inicial de la peculiar e ingeniosa expresión dramática del extremeño por parte de los críticos. ¿Cómo es posible apreciar el pensamiento del autor, cuando no se discierne la función precisa de los episodios o de la metáfora, ni se advierte la interdependencia de todos ellos dentro del contexto total? La comprensión clara de la coherencia artística e ideológica de una obra depende enteramente de ello. Si hacemos esta advertencia perogrullesca es porque de veras parece necesaria al tratar de Torres Naharro. ¿Cómo es posible que se haya hecho de éste —uno de los autores más graves, más preocupados por la situación espiritual y social de su mundo— un hombre bufo, sólo preocupado en llenar sus obras de chistes burdos y de diversiones más bien improcedentes? Es de Bataillon esta opinión, para nosotros increíble, que ya hemos citado en otra ocasión: «C' est un caractère commun de *toutes* les comédies de Torres Naharro qu' elles ont été conçues comme de purs amusements de société pour agrémenter diverses fêtes ou réunions mondaines».[15]

---

14 Vol. IV, p. 489.
15 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 467.

La confusión entre tema y trama y la falta de una relación adecuada entre ambos, errores fundamentales que caracterizan todos los estudios sobre *Seraphina*, saltan a la vista en este juicio representativo de Menéndez Pelayo:

> La inmoralidad de los personajes de Torres Naharro es tan cándida, tan extraños y absurdos son los móviles de sus acciones, tan ridículamente atroces las resoluciones que toman, que el conflicto dramático se resuelve en una bufonada. El autor mismo parece que se burla de sus muñecos... Insisto en que esta farsa no se compuso más que para hacer reír.[16]

Es cierto, los personajes son cándidamente inmorales, los móviles de sus acciones extraños y absurdos, las resoluciones que toman ridículamente atroces, pero esto no constituye de ninguna manera una *bufonada* desde el punto de vista del autor. Al contrario, si éste «se burla de sus muñecos», según observa el mismo Menéndez Pelayo, ¿no sería ya esto mismo un indicio revelador de que aquéllos representan para él aspectos ridículos y reprensibles de la vida? Bien entendidas, las razones y las consecuencias de las acciones de casi todos los personajes en *Seraphina* no son nada cómicas, aunque sí, a menudo, ridículas, y casi siempre muy graves y alarmantes. Comprender que el autor no se identifica con sus personajes, sino que, al contrario, quiere exponer a nuestra atención y conciencia los terribles vicios y debilidades que éstos representan es, claro está, de importancia crucial. Será, por tanto, oportuno reconsiderar con detenimiento el carácter de todos los personajes principales de la comedia, como también los móviles específicos que determinan sus decisiones y acciones.

Aparece en escena Dorosía, criada de Seraphina:

> ¿On poria yo trobar
> aquest traidor castellà?
>
> . . .
>
> Massa dich la veritat,
> que Floristayn se és casat
> dos vegades, en mal ora (pp. 11 y 12).

---

16 *Obras completas*, Vol. VII, pp. 354 y 359.

Por voluntad de sus padres, Floristán acaba de casarse con Orphea, joven italiana, pero antes había tenido relaciones amorosas con Seraphina, a quien hasta dio repetidas veces palabra de matrimonio. Enfurecida y amenazadora, Seraphina envía a buscar a Floristán, para que éste le dé plena cuenta de sus acciones. Al saber que Seraphina lo reclama, Floristán decide volver a ella sin vacilación alguna:

> Pues, con ésta me casé
> por paterno mandamiento,
> mas el vero casamiento
> con la Seraphina fue,
> porque yo le di la fe
> de mi propia voluntad (pp. 38-39).

Gillet aprueba la sensatez de este raciocinio: «This is good reasoning and ethically sound... The protagonist's commitment to the heroine is a legally binding promise of marriage».[17] Esta opinión revela a las claras una fuerte razón de por qué casi toda la interpretación que Gillet ofrece de *Seraphina* es tan equivocada y confusa. Añade el crítico a favor de su juicio que «Ever since Pope Alexander's *Summa Rolandi* (twelfth century), *a consensus per verba de futuro,* even without consummation, constituted a valid contract».[18] Ahora bien, aun teniendo en cuenta las leyes sobre esta clase de matrimonio por palabra, considere el lector bien si Floristán, según él mismo relata sus relaciones con Seraphina, tiene efectivamente un compromiso moral o legal con ésta:

> Seraphina me ha embiado
> dos, tres vezes a llamar;
> *yo no puedo ora pensar*
> *qué cosa se le ha antojado.*
>
> . . .
>
> *¡Y esta salsa me guardaua*
> *vna que no m'estimaua*
> *ni jamás verme quería;*
> *vna que, como me vía,*
> *siempre la vi rostrituerta,*

---

17 Vol. IV, pp. 482 y 486.
18 *Ibid.*, p. 362.

que me cerraua la puerta
y en la cara m'escupía!
. . .
que le vine a prometer
de tomarla por muger
quando ella fuesse contenta.
Quiso más biuir esenta
que no seruirse de mí
lo qual yo le requerí
de vna vez hasta cincuenta
[subrayado nuestro] (pp. 16-17).

No puede ser más evidente que entre los dos no hubo matrimonio de ninguna especie, ni siquiera clandestino, pues no hubo «consensus» alguno por parte de Seraphina. En efecto, ésta siempre rechazó con brutal desprecio hasta las ofertas del locamente apasionado Floristán, según lo revela gráficamente el pasaje que acabamos de citar. Sólo teniendo en cuenta que la arrogante y desdeñosa Seraphina quitó, de manera nada delicada ni ambigua, toda esperanza a su perseverante cortejador, se puede comprender que éste se resigne por fin a formalizar el matrimonio con Orphea, arreglado por sus padres. La verdad es, pues, que Seraphina siempre consideró con intenso disgusto el pensamiento de un matrimonio con Floristán, a quien no ama ni respeta.[19] Por eso nos parece equivocada también la opinión de Menéndez Pelayo, según la cual Floristán «había logrado [a Seraphina] bajo palabra de casamiento».[20] Si Seraphina se dio a Floristán no fue por esa promesa, nada atractiva para ella, sino por una razón que se menciona de manera muy específica en el texto. Lenicio, el criado de Floristán,

---

19 Aun en los casos de gran amor, con obvias aspiraciones al matrimonio, éste no se consideraba como una realidad, si *ambos* amantes no declaraban verbalmente sus intenciones. La conformidad —*consensus*— en esto era imprescindible. Ilustra plenamente este problema C. R. Thompson, al comentar el coloquio de Erasmo sobre el cortejo:

> In canon law such an exchange of vows in the present tense [«I am yours»], whether made publicly or privately, was binding and was regarded as a valid marriage which would thenceforth be unbreakable except for extraordinary reasons. She [la heroína del Coloquio] is receptive to Pamphilus' suit but unwilling to bind herself by saying «I am yours». This was well understood by Erasmus' readers, as by Shakespeare's [The Colloquies of Erasmus, p. 87].

20 *Obras completas*, Vol. VII, p. 354.

pregunta a éste: «consumiste el matrimonio» [con Seraphina] y su amo contesta:

> Y avn consumí el patrimonio,
> que ha sido mucho peor (p. 17).

Parece evidente que el interés de Seraphina por Floristán es periódico, de acuerdo con el dinero que éste tiene o no a su disposición para gastarlo en ella. Cuando carece de él, Seraphina se le muestra «rostrituerta», le «escupe en la cara», y le «cierra la puerta». Torres Naharro dice claramente que Seraphina es una cortesana (*Dramatis personae* y en varios lugares en el texto), en el sentido negativo de la palabra. Gillet se resiste, sin buena razón, a entenderlo así: «Seraphina is evidently not a prostitute», aunque a lo largo de su análisis se contradice varias veces, y el lector por fin no sabe qué es lo que el crítico piensa verdaderamente de esta mujer.[21] Lenicio, quien conoce bien a Seraphina, la

---

[21] Vol. III, p. 265. A esta afirmación añade el siguiente comentario:

> Seraphina, however, seems to belong to a type not so easily classified, a type produced by the wealth and sophistication of a great Levantine city which had not quite forgotten the time when it was *corte* of an independent Kingdom... As far as we can tell from dictionaries, the word *cortesana* was not narrowed down to the exclusive meaning of prostitute for quite a long time (*Ibid.*).

Casi todas las definiciones de los diccionarios que cita Gillet revelan, sin embargo, que en la mente de todos, y en todas las épocas del Siglo de Oro, *cortesana* tenía, ante todo, el significado de *puta, femmina di chiasso, muger libre, muger pública,* etc. Gillet se afana en encontrar las excepciones a esos significados. Torres Naharro empleó también el término de *dama,* irónicamente, para referirse a las mujeres de mala vida, pero nunca, que sepamos, se sirvió del término *cortesana* para una mujer honesta. *El Concilio de los galanes y cortesanas de Roma* es muy ilustrativo de lo que acabamos de afirmar. De todos modos, ¿a qué tipo de mujer se refiere en realidad Gillet? En otra parte la considera como «buscona» (Vol. IV, p. 488) y, en general, comprende su bajo quilate moral. El hecho de que Seraphina sea «a type produced by the wealth and sophistication of a great Levantine city» —si admitimos esta posibilidad— no excluye de ningún modo que aquella sea prostituta, como parece sugerir el extraño juicio de Gillet.

Andrés Laguna ofrece una definición muy clara de *cortesana* en este interesante pasaje del *Viaje de Turquía* que Gillet no recuerda en su estudio:

> ...algunos van disfraçados dentro de vn carro triumphal, don-

llama «puta» (p. 18) o «amiga»[22] de su amo (p. 19), sin escrúpulos ni vacilación. Refiriéndose a las relaciones de su amo con Seraphina, en otra ocasión medita:

> Andese ay Floristán
> putañero siempre hecho,
> que fama y onrra y prouecho
> las putas se lo darán (p. 67).

Estas afirmaciones no pueden atribuirse meramente a la personalidad del criado, propensa a la vulgaridad, porque de Orphea, por ejemplo, sin tener interés personal en ello, siempre habla con elogio. La criada de la cortesana, Dorosía, quien sabe a quien sirve, aconseja así a su ama:

> Vaja-s'en pera 'l dîable [Floristán];
> puix que pus no l' has mester,... (p. 62).

Y, en efecto, Seraphina misma considera inoportuno preocuparse más de la cuenta por Floristán, cuando ella tanto tiene que hacer en casa:

> ¿Què 'm calia a mi llauors
> sino tenir mes amors
> en ma casa reposada?
> ¿Qui 'm metia en ser casada,
> més que més ab castellà? (p. 61).

---

de van a pasear damas, de las quales hai muchas y muy hermosas, si las hai en Italia.

Mata: —¿De buena fama o de mala fama?

Pedro: —De buena fama hai muchas matronas en quien está toda la honestidad del mundo, avnque son como serafines; *de las enamoradas, que llaman cortesanas, hai ¿qué tantas pensais?*

Mata: —No sé.

Pedro: —Lo que estando allí vi por experiençia quiero deçir, y que *el Papa mandó hacer minuta de las que habia, porque tiene de cada vna vn tanto, y hallose que habia trece mill, y no me lo creais á mí, sino preguntadlo a quantos han estado en Roma, y muchas de a diez ducados por noche,* las quales tenían muchos negociantes echados al rincon de puros alcançados,... [subrayado nuestro] (*Autobiografías y memorias,* ed. Serrano y Sanz, Madrid, Bailly-Bailliere, 1905, p. 92).

22 *Amigo*: Significa también el que vive amancebado. Lat. *Concubinarius.* Cervantes, *Quijote,* tomo I, cap. 25: «sirvió de Ayo y médico a la Reina, pero pensar que ella era su amiga es disparate digno de muy gran castigo» (*Diccionario de Autoridades,* Vol. 1, p. 269).

Seraphina también dispone de Dorosía para conseguir favores de los hombres. Así regatea con Lenicio:

Per vn seruici;
tanbé 'm farà compaynia.
Per ta vida y per la mia
digues-me vna veritat,
sí 't vejas a ton costat
esta nit a Dorosia.

Lenicio: Quanto si Dios no me mata
por la jura passaré,
qualquier verdad os diré
tan limpia como la plata (p. 33).

Por fin, el contexto entero de la comedia hace comprender que la relación de Seraphina con Floristán es meramente de índole venal, oportunista, en suma, «profesional». Todas estas afirmaciones pueden parecer quizás contradictorias con el hecho de que la cortesana da muestras vehementes de una profunda congoja, cuando llega a saber del casamiento de Floristán con Orphea:

¿Qui 'm pot dir on s' és trobada,
si 's troba dona neguna,
que per sort de sa fortuna
fos tan malauenturada?
¿Quina dona enamorada
se 'm poria acomparar
en açò, que per amar
fos com yo tan mal tractada?
Certament yo no creuria
que 's trobás en tot lo món,
encara que moltes son
enganades hui en dia (p. 24).

Recordando la manera acostumbrada de tratar Seraphina a Floristán, estas quejas resultan absurdas, sin duda, pero no por esto insinceras. Cortesana y todo, Seraphina tiene también una enorme vanidad femenina, que la hace vulnerable a la actitud que los hombres muestren hacia ella. No hay así contradicción entre el desprecio que ella siempre manifiesta por Floristán y su trastorno emocional e indignación, al darse cuenta del matrimonio de éste con Orphea. Este matrimonio no significa para ella la pérdida del amante, sino una ofensa a su femeninidad, un desmerecimiento de su persona, implícitos en el supuesto alejamiento de

Floristán a causa de otra mujer. El siguiente diálogo revela el acumen de todas estas preocupaciones de Seraphina:

Seraphina: ¿Quin matrimoni contracta
ton amo, fill de fornera?
¿Ab alguná bordellera
que no sia ma sabata?

Linicio: ¿Conoscerías, señora,
vna donzella romana,
hermosa, moça, galana,
qu' es rezién venida agora?

Seraphina: Calla, si vols, en mala ora,
qu' es més lleija quels aquells,
y té més ayns que cabells,
y és més negra que vna mora.
Mes ¿qui pot aquell trobar
que 's vulla casar amb ell
si no altra més bruta qu' ell,
que no's faça de pregar? (pp. 33-34).

La vanidad, los celos de Seraphina le hacen rebajar instintiva e irresistiblemente las cualidades de otra mujer, sin conocerla en absoluto, y sin que en esto entre en cuenta en realidad su relación con Floristán. La mera existencia de una mujer bella constituye una provocación personal e inmediata para las mujeres como Seraphina. Lenicio comprende pronto la gravedad de su error en las alabanzas de la belleza de Orphea, corrigiéndolo con gran sagacidad y astucia:

Bien me puedes perdonar,
que no lo digo por tanto;
ni tan alta la leuanto
que se te pueda igualar.
Tú puedes, en fin, sentir
que aquesta dama que digo
no es moça para contigo
ni te meresce seruir.
Porque ayer yo leuantéme
con ansia de conoscella;
voto a Dios que fuí a uella,
pero que, en fin, espantéme:
vestida d'un alharme
que era rico para enxalmo,
con vna nariz d'un palmo
y vna boquita d'un xeme.
No sé cómo, por mejor,
alcé los ojos por casa;

a la fe, estaua más rasa
que la d'un esgremidor.
¿Quieres saber, por mi amor,
qué era toda su baxilla?
Dos jarros y vn escodilla,
y vn peine y vn asador.
... ...
No ay persona que no sienta
tu mucho merescimiento,
avnque en oro y en argento
no tengas suma sin cuenta,
porque vales más sin renta
que otra señora d'estado.
¿Quieres prestarme vn ducado?

Seraphina: Per ma fe, só molt contenta (pp. 34-36).

¿Cómo no estaría contenta, exaltada, después de la gráfica descripción de la fealdad de Orphea que acaba de oír? La psicología de Seraphina corresponde exactamente a la de la mujer vana y envidiosa en la inolvidable descripción en *El Corbacho*. El lector puede apreciar incluso algunas extraordinarias coincidencias de detalle:

> Toda muger, quando quier que vee otra de sy mas fermosa, de embidias se quiere morir... y finge de loçana, mas que non es por remedar a la otra; estudyase en furtarle los comportes, los ayres de andar e fablar, pensando todavia que ella es mas loçana. Esto es por ynvidya. E sy la otra es blanca e ella baça o negra, dize luego. «Bendita sea a la fe la tierra baça que tiene noble pan! Mas vale grano de pimienta que libra de arroz». Pero sy la otra es baça e ella blanca, aqui es el donayre. Dize luego: «Fallan las gentes que Fulana es fermosa. O, señor, y que cosa es favor! Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño. Más negra es que vn diablo; flaca que non paresce sy non a la muerte; sus cabellos negros como la pes... las tetas luengas como de cabra... Pues, sy viesen bien su casa, mal barrida, peor rregada, de arañas llena, de polvo abondada...» Como es grande la soberuia de la muger, para mientes que non es otra muger a quien prescie; antes a qualquier otra tyenen en poco e en estima de non nada. A la vna dize vil; a la otra dize suzia; a la otra para poco... e quiça ella es de peor. E asy en todas otras falla tachas sy non en si... e piensan las cuytadas que mal diziendo de otras fazen a sy fermosas, e desonrrando a otras acrescientan en su honrra... E quando la muger paresciente está donde non es mirada, muere e rrebyenta.[23]

---

[23] *El Arcipreste de Talavera o sea El Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (Berkeley: University of California Press, ed. L. B. Simpson,

Teniendo en cuenta esta característica pronunciada de Seraphina, nos parece plausible creer que sus celos se manifiestan hasta cuando los hombres prestan atención a su criada. Reaccionando a la intención del escolar Gomecio de besar a Dorosía, Seraphina dice resentida:

> Si en ma presèntia la toca,
> tan gran bufet li daré,
> que per cas yo li rompré
> quants quexals ne té en la boca (p. 37).

¿Qué otra razón puede haber para ello, ya que a Seraphina no parece preocupar nunca ni el decoro de la criada ni la calidad personal de Gomecio? Por otra parte, cuando ella misma ofrece la criada a Lenicio, no se siente herida en su vanidad femenina. El repentino interés de Seraphina por Floristán, después de haberlo despreciado y olvidado tanto tiempo, se explica también con este episodio, psicológicamente análogo, de la *Diana* de Montemayor:

> Sino míralo por el tu Sylvano que jamás pensé yo que él me olvidara por otra pastora alguna y en fin me a dado de mano por amor de ti.
>
> Esto dezía Diana con una risa muy graciosa aunque no se reya destas cosas tanto ni tan de gana, como ellos pensavan. Que puesto caso que ella uviesse querido a Sireno más que a su vida y a Sylvano lo uviesse aborrecido, más le pesava del olvido de Sylvano, por ser causa de otra, de cuya vista estava cada día gozando, con gran contentamiento de sus amores que del olvido de Sireno a quien no movía ningún pensamiento nuevo.[24]

Encaprichada, Seraphina reclama con vehemencia la atención acostumbrada de su antiguo cliente, pero, como se ha visto, no le asiste una buena razón moral o legal. Lenicio lo comprende muy bien y alude a un hecho que, sin contar con el argumento del matrimonio civil y religioso de Floristán y Orphea, hace inconsistentes todas las quejas de Seraphina:

1939), pp. 141-142, 170 y 174. Los improperios de Areúsa con respecto al aspecto físico de Melibea en la *Celestina* responden, principalmente, a este mismo instinto de celos y rivalidad femenina.

[24] Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1970), pp. 266-267.

pues no te quiso [Seraphina], su daño,
biua con este dolor (p. 17).

Sin embargo, la mente trastornada de Floristán busca razones para justificar un retorno a su antigua «amiga». Al concluir que efectivamente tiene una obligación hacia ésta, revela necedad y, a la vez, un desesperado intento de justificar la transgresión, el crimen, que sabe que va a cometer inevitablemente. Así, ante todo, confiesa el propio error, que sólo ahora le parece tal:

Aunque no quiero negar
ser la culpa mía toda,
porque aquesta triste boda [con Orphea]
yo la pudiera escusar... (p. 47).[25]

---

[25] Floristán confiesa su debilidad de carácter, que es una de las características fundamentales de su personalidad. Nos parece equivocado opinar que la responsabilidad de todos sus actos «has fallen indirectly on the father [de Floristán], who forced the marriage to Orphea» (Gillet, Vol. IV, p. 486). Claro que Torres Naharro no aprueba que se fuerce la voluntad de nadie en cuestión de amores y matrimonio, pero en este caso parece que el padre, sabiendo cuán extraviado vivía el hijo, quiso guiarlo hacia una vida ordenada, escogiéndole una buena mujer. Es cierto que esta buena intención resulta, en definitiva, contraproducente, pero la solución que Floristán busca para poder volver a Seraphina —la muerte de Orphea— es responsabilidad absoluta de él y de los que le ayudan a realizarla. Reiteremos que, a pesar de su padre, Floristán habría podido evitar el matrimonio con Orphea, de haber querido de verdad hacerlo. Gillet piensa que Torres Naharro se inspiró en el romance de *El Conde Alarcos* para escribir *Seraphina*:

> Basically the argument of the play is taken from the tradition or the actual ballad of *El Conde Alarcos,* although there is no trace of the archaic phraseology... the aristocratic characters have become Valencian burghers... The responsibility for the death sentence (no longer the King's, i. e. the Infanta's) has fallen indirectly on the father who forced the marriage... *Torres Naharro has curiously neglected to avail himself of the moral justification which the King's order provided for Alarcos. He was at the beginning of his career and had probably not yet formed the independent opinions that distinguish his Prohemio* of 1517. At this point he may have felt that no King should appear in a comedy, though in his last play he had no scruples about introducing King Bermudo. *Whatever his reason here,* his modification of the Alarcos story leaves the decision to Floristán... [subrayado nuestro] (Vol. IV, pp. 486 y 483).

«Whatever his reason»... A Gillet no se le ocurre la razón más sencilla: De haber recordado en absoluto el romance de *El Conde Alarcos,* al escribir *Seraphina,* Torres Naharro no tenía ninguna necesidad de imitarlo, porque el problema que él quería dramatizar era *en todo* diferente. ¿Por qué servirse de la justifi-

Después viene el reconocimiento de los derechos que Seraphina tiene sobre él y que él ve, con suma complacencia, reclamados por la misma mujer que siempre lo trató con tanto desprecio. Casado o no, Floristán acudirá sin falta al primer reclamo de Seraphina, porque a ella lo ata inexorablemente una pasión violenta:

> Más estimo a Seraphina
> que a la reina doña Yseo (p. 18).

¿Por qué se apasiona tanto Floristán por la vulgar cortesana, desechando por ella sin más a Orphea, quien es de «presentia más que bella» y de «bondad inhumana» (p. 39), según su propia observación? Floristán explica que: «el amor primero se aposentó en las entrañas» (p. 18), pero esto no explica la razón específica de la atracción que este primer amor tiene para él, si recordamos el desdeñoso y brutal trato de Seraphina. Creemos que el autor nos invita a imaginar una pasión enfermiza y perversa en Floristán, para quien la relación sexual en el ambiente del burdel tiene un atractivo que lo normal no puede ejercer sobre él:

> que me da mui gran passión
> el hecho d'esta muger (p. 21).

---

cación moral del conde Alarcos, cuando *en Seraphina* se propuso mostrar, *específicamente*, que Floristán no tenía ninguna? Es en verdad una gran ironía para el autor que precisamente por su visión original del problema se lo tilde de principiante e inexperto, y esto por los que mejor debieran conocerle. En parte, Gillet se dejó influir por la idea descabellada de Savj-López, quien opinaba que en *Seraphina* Torres Naharro «gustó... de empaparse en el gran manantial del canto épico nacional» y que no hay «nada más honrado, ni más español que esto» (*Trovatori e poeti; studi di lírica antica*, Milano, 1906, p. 174). Timothy Pickering también cree que Torres Naharro se inspiró en *El Conde Alarcos* para su *Seraphina*, aunque manifiesta claramente su perplejidad al estudiar los paralelos episódicos: «The notable gaucherie with which thematic material from *El conde Alarcos* has been incorporated in the play *leaves us some doubt as to the author's real purpose*» [subrayado nuestro]. («A Note on *Seraphina* and *Conde Alarcos*». *Modern language Notes*, 1956, p. 110). En un libro reciente, L. García Lorenzo observa agudamente que, a lo sumo, en *Seraphina* Torres Naharro recuerda la fábula del conde Alarcos «muy ligeramente» (*El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 75).

Se abordan, en suma, complejos sexuales muy parecidos a los que Buñuel muestra en su *Belle de jour*. Cabe incluso pensar que Floristán no funciona fuera de ese ambiente depravado que lo excita sexualmente, porque, con toda probabilidad, allí puede afirmar su dominio sobre la mujer por medio del dinero. Entre varias razones que nos hacen pensar en esto, figuran estos versos muy explícitos:

Teodoro: postquam Orpheam duxisti
matrimonium comsumpsisti?
Floristán: «Ni pude, ni lo quisiera
... ...
Teodoro: Virgo manebit Orphea (p. 69).

¿Por qué posible razón? Hay otras sugerencias, aunque más ambiguas, a la impotencia de Floristán en sus relaciones con Orphea:

Teodoro: te facto impotente
... ...
quod non poterat fieri
tanquam non factum habetur (p. 70).

También Seraphina desprecia la hombría de Floristán, aunque éste, según hemos sugerido, encuentra sexualmente excitante la compañía de ella. El autor deja otra vez a la imaginación del lector la situación y los modos concretos de estos encuentros:

Sí Déu vos prest en lo món,
¿y vos sou bo pera res?
Ia sé yo, sens més dubtar,
que la lengua massa es bona;
mes diga 'm vostra persona:
¿del aldre pot-se parlar? (p. 72).[26]

---

[26] Seraphina reprocha repetidas veces a Floristán que tiene lengua, pero no manos:

¡Quins traidors y com van nets
de bondat los castellans,
que tenen lengua y no mans
y pareuls y no fets! (p. 24).

Basándose en estos versos, Gillet afirma: «The superiority of the hand in Torres Naharro's mind is evident» (Vol. IV, p. 98). El erudito interpreta las palabras en el sentido estrictamente literal y sin considerar el contexto en que ocurren. La falacia de tal acercamiento al texto li-

Se debe observar también el hecho importante de que Floristán no tiene ningún cariño, ningún sentimiento delicado y genuino por Seraphina como persona o como mujer. Todo lo contrario. Cuando ella no lo oye, murmura:

> qu'ésta es una maliciosa;
> yo la sé bien entender.
> Yo siento qué cosa es ésta,
> y entiendo bien dónde tira;
> presume qualque mentira:
> ves aquí toda la fiesta (p. 65).

Floristán siente tan sólo una pasión sexual ciega y perversa por Seraphina. Creemos, en efecto, que el título mismo de la comedia se refiere no tanto a la cortesana, sino a esa pasión que domina tan enteramente al personaje. Seraphina es el fuego consumidor y destructor de Floristán. En los diccionarios encontramos esta sugestiva definición de *Seraphin*: «*...Es voz Hebrea, que vale encendido, o inflamado,* por ser estos espíritus los más abrasados en el amor de Dios» [subrayado nuestro].[27] Con gran probabilidad, Torres Naharro consideraba este término muy apropiado para simbolizar irónicamente el problema. Respaldan nuestra suge-

---

terario se comprueba gráficamente: Floristán, animado por Seraphina, va a poner en acción *su mano* para cometer un crimen, lo cual, claro está, no puede servir como buen ejemplo de la opinión del autor sobre la superioridad de la mano.

[27] *Diccionario de Autoridades,* Vol. III, p. 94. Creemos que Andrés Laguna se refiere a esta misma proclividad a encenderse amorosamente, cuando dice que en Roma hay «muchas matronas en quien está toda la honestidad del mundo, *aunque son como serafines*» (*Viaje de Turquia, Autobiografías y memorias,* p. 92).

Orphea, por otra parte, podría simbolizar la posible redención del espíritu extraviado de Floristán, el cual, sin embargo, por mayor ironía, no sólo no la sigue, sino que la destruye, destruyéndose a la vez también a sí mismo. En los estudios precedentes hemos ya observado esta clase de alegorización en Torres Naharro. Gillet sugiere lo siguiente sobre los personajes de nuestra comedia:

> «It is perhaps not too far-fetched to suppose that the titles of two plays of Torres Naharro, the *Seraphina* and the *Aquilana,* were a somewhat conceptist homage to the poet whose name was the subject of much punning by the admirers, three of them Spanish, who contributed to Giovanni Filoteo Achillini's *Collethanee... nella morte di Serafino Aquilano* published in Bologna in 1501... Indeed, a further whimsical allusion, this time to Poliziano's *Orfeo*

rencia las muchas referencias en el texto a la pasión de Floristán como fuego destructor:

> Que a fuego tan encendido
> no basta el agua del mar.
> ... ...
> Como el phénix hago el fuego
> donde me tengo de arder,
> mas no spero renascer
> como aquél renasce luego.
> Con mis pies, como hombre ciego
> me voi a la sepoltura, etc. (p. 51).

Por todo lo que acabamos de decir, consideramos gravemente equivocada esta definición del amor de Floristán: «the courtly-type love of Floristán for Seraphina».[28] Del amor cortesano Floristán tan sólo conoce cierta terminología, enteramente hueca con respecto a genuinos sentimientos del corazón. Precisamente por no haber examinado atentamente la peculiar pasión de Floristán, queda tan perplejo Gillet al contemplarle: «Strangely enough, he has the highest regard for this scornful, haughty woman, his first love».[29] Lamentable, terrible, sí, pero enteramente comprensible y verosímil desde el punto de vista psicológico.

Torres Naharro retrata muy conscientemente a Floristán como individuo débil de carácter, inerme frente a todas las pasiones e instintos bajos, como también frente a los influjos ajenos. La agresiva personalidad de Seraphina lo atemoriza mucho:

> si delante d'ella vengo,
> ¿qué será bien que le diga? (p. 17).

(1471), may have endowed two characters of Torres Naharro's *Seraphina* with their respective names, Policiano and Orphea» (Vol. IV, p. 420).

Todo esto constituye una serie de conjeturas, que no se basan en un solo hecho que las haga probables. Además —notable ironía—, Gillet no se da cuenta de que Seraphina y Aquilano no podrían ser, por las cualidades personales que representan, un homenaje honroso para Serafino Aquilano.

[28] Gillet, Vol. IV, p. 536. En otra parte, este crítico expresa un juicio enteramente contradictorio: «*Seraphina* —his firts play, which, in contrast to his last ones, has no overtones of courtly love» (*Ibid.*, p. 361).

[29] Gillet, Vol. IV, p. 481.

Hasta Lenicio, su criado, lo domina, como se puede apreciar en este pasaje, que tiene la explícita función de destacar la personalidad débil de Floristán:

	¿Paréscete bien, Lenicio: yo te mando en mi seruicio, tú negocias para ti?
Lenicio:	Por Dios, qu' estoi bien librado: ¿avn pensaréis los señores que a los pobres seruidores nos hauéis quiça comprado? Pues no voi vez al mercado que luego, tornando d'él, no passe por el burdel a dexar lo que he sisado.
Floristán:	¿No conosces, peccador, que es gran cargo de concientia?
Lenicio:	Faltarme vos en dolentia hallo yo que es mui peor. Bien es bestia el seruidor, quando se puede pagar, que quiere el necio sperar a que lo pague el señor. ... ...
Floristán:	Pues eres tan suficiente, yo te quiero dar el juego; sino que, hermano, te ruego *que sises onestamente.* ... ...
	Por tu fe, hazme vn plazer: dexemos esta questión, que me da mui gran passión el hecho d'esta muger [subray. nuestro] (pp. 19-21).

El amo se rinde impotente ante la actitud impertinente del criado. Este se sabe con razón —sólo esto explica su descaro—, pues el salario que Floristán le debe acaba con frecuencia en las manos de Seraphina. Con desquite equitativo, según Lenicio, él, a su vez, gasta el dinero del amo en el burdel. La debilidad moral y de carácter de Floristán se manifiesta de continuo, en todas sus relaciones. Con la humillación se encuentra a cada paso, si fuera capaz de sentirla. Precisamente de esta debilidad surge también su incapacidad de distinguir claramente entre el bien y el mal, su confusión de valores, que lo hace en definitiva «abominable,

supersticioso, cruel, disoluto, inconstante y pedante», según la atinada caracterización de Moratín.[30]

Independientemente de los impulsos específicos de Floristán, que se prestan a un estudio psicológico detenido, lo más importante para la comprensión de la obra es el hecho, puesto muy de relieve, de que Floristán tiene una determinación monstruosa de destruir su matrimonio legítimo y a su bella y virtuosa esposa, para poder recobrar el favor de su concubina de antaño, según espera. De nada valen las advertencias de Lenicio, quien comprende claramente el enorme despropósito de su amo:

mas pues a Orphea as tomado,
con ella te han desposado.
Da la buelta a tu deseo,
porque Orphea, según creo,
te conuiene más aýna.
... ...
Por mi vida, que te engañas.
... ...
Callaré, pues que te ensañas;
mas sigue tus fantasías,
que enantes de muchos días
te pelarás las pestañas.

Floristán: Ven acá, dime, cogote,
¿no es muger asaz loçana? [Seraphina]

Lenicio: *Sí, mas en ser cortesana*
te tomará por guillote.
.. ..
mas temo que d' esta vez
bígamo serás llamado.
... ...

Floristán: *Pues esso poco me empece;*...
[subrayado nuestro] (pp. 17, 18 y 22).

A solas, Lenicio medita:

Nunca tuue hasta aquí,
desque Lenicio me llamo,
vn tan gran asno por amo,
ni jamás mayor lo vi.
¿Luego se toman ansí
las mugeres, dos a dos?

---

30 *Obras de L. Fernández de Moratín* (Madrid: Aguado, 1830), Vol. 1, p. 132.

Que piensa engañar a Dios,
y el necio engáñase a sí.
¡Quántos necios singulares
dan sus almas por mugeres,
y por nada de plazeres
buscan eternos pesares!
[subrayado nuestro] (p. 23).

No afirmamos en absoluto que Lenicio, en toda su actuación en la obra, represente al autor, pero sus juicios sobre los otros personajes son siempre atinados, precisos, y así debieran, cuando menos, hacer reflexionar un poco al lector, antes de concluir tan categóricamente que: «We need not worry about moral considerations in this play... which is merely a *bufonada*».[31]

El estado monstruosamente desquiciado de la mente de Floristán se comprende mejor que nunca, al ver cómo éste decide resolver su problema: «es mui menester que yo mate luego a Orphea» (p. 39). Floristán llega a esta decisión durante una confrontación con Seraphina:

Gran dolor es mi dolor,
y más que grande mi pena,
por veros a vos tan buena
como yo soi peccador;
vos leal y yo traidor,
vos sin culpa, yo culpado,
para siempre ser llamado
Judas, que vendo al amor.
Digno soi de gran supplicio,
como vos de gran corona,
si, pues a vos, tal persona,
hize yo tal deseruicio,
que para mi malefficio
ser pagado del Eterno,
me deue ser el infierno
señalado benefficio (p. 30).

---

[31] Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 95. Gillet dice que Lenicio «is older than his master and speaks with the authority of experience» (Vol. IV, p. 464). No parece ser así:

Lenicio: Yo, señor, busco aparejo
con que apartarte de engaños;
pero tú, como en los años,
en saber serás más viejo
[subrayado nuestro] (pp. 18-19).

El detalle es significativo: Aun menor de edad que su amo, Lenicio tiene muchísimo más seso.

Estas consideraciones serían de perlas, de ser dirigidas a Orphea y de referirse a la conducta malvada hacía ella. Pero esto no está en el carácter de Floristán, como hemos visto. A Seraphina se está disculpando el demente. Bruneta, la criada de Orphea, observa bien que Floristán tiene «mal di fede o mal di testa» (p. 42). Ambas cosas, no hay duda.

Evidentemente muy impacientada por los lamentos de Floristán, que hemos citado arriba, Seraphina le contesta bruscamente:

No sé com vos puch oyr
ni tenir vos gens dauant;
encara que yo m' espant
com gosas ací venir

... ...

Lo pensar és que tantos
que teniu altra muller,
en negun modo pot ser
que tingam yo y vos repòs (p. 30, 31 y 32).

Floristán pronto concluye, con la mayor naturalidad:

Pues luego conuiene ansí,
por soldar vuestra querella,
que deuo matar aquella
o me he de matar aquí.

Seraphina: Yo us diré, veniu ací,
ja deuríeu vos ser mort;
emper[ŏ], puix vol la sort,
matau a l' altra o a mí.

Floristán: Pues quedadvos a holgar,
dexadme el cargo, señora,
que en antes que passe vn ora
yo os espero contentar.

Seraphina: Ara dons, yo vs vull dexar;
vejam açò que fareu (p. 33).

Una cosa es cierta: Seraphina sabe muy bien que Floristán no la mataría a ella, por nada en el mundo, a pesar de su reto: «matau a l' altra *o a mí*». ¿Está convencida de que tampoco mataría *a l' altra*, por considerar a Floristán tan poco «hombre» en todo, cuya «lengua massa es bona, del aldre pot-se parlar?» Obsérvese que cuando Teodoro pregunta a Floristán si tiene intenciones suicidas: «Tu vis occidere te?», Seraphina comenta, con obvia burla, la cobardía de éste:

Dexau-lo, per vostra fe,
no cregau que's mataria.

Floristán: Mas sin vos, señora mía,
¿para qué quiero biuir?

Seraphina: Pera què torneu a dir
vn altra castellanía?

Floristán: Mucho stáis de burlas vos (p. 32).

Cuando Lenicio trae la falsa noticia de la muerte de Orphea, Seraphina da muestras de gran congoja, trastorno emocional e indignación por el acto bárbaro de Floristán:

Lenicio: Qu' es Orphea muerta ya.

Seraphina: No m' o digues, trista yo.

Dorosía: ¿Quí t' ho dix?

Lenicio: La que la vió,
vna vezina frontera.

Dorosía: ¿Com morí, de què manera?

Lenicio: Que Floristán la mató.

Seraphina: ¡O trista desuenturada,
com est morta sens perquè!
Vejes, mayno, per ta fe,
la cosa com es anada.
Dorosia, di 'm, orada,
¿no tens d' aquella dolor?

... ...

Dorosía: Per voler-te massa bé
l' hom faria més y més.

Seraphina: Que no vull que 'm vulla res
qui tan poca ànima té.
¿Par-te, bestia sens raó,
si 'm seria bon consell
que 'm casás yo ara amb ell,
puix que sé que ha fet açò?

... ...

qu' ell se enamorás d' alguna,
ben saps tu que 'm dexaria.
Dons, llauors ¿quina seria
que 'm matás a tres per dos
y ad aquell' altra tantos
anás a fer compaynia?

... ...

¿Par-te cosa raonable?
Déu m' en guart que yo 'l prengués,
home que 's casa, y aprés
fa lo cas abhominable (pp. 60, 61 y 62).

Es lícito, pues, pensar que Seraphina es genuinamente «sorry and very fearful»[32] por la trágica noticia que le traen y que esto determina su intención de abandonar definitivamente a Floristán. Para esta conclusión, sin embargo, si hemos de prestar atención a la consistencia del carácter, debemos también suponer que Seraphina nunca sugirió seriamente que Floristán matara a Orphea. Acalorada, enfurecida durante la riña con el enamorado, dijo cosas a la ligera, sin pensar jamás que éste las ejecutaría. No se detuvo a pensar que precisamente los individuos tan impresionables y débiles de carácter son capaces más que nadie de perpetrar actos monstruosos. Recuérdese que Floristán decide matar a Orphea principalmente para que:

> Seraphina lo vea,
> porque lo pueda creer (p. 39).

Si esto es lo que el autor quiso mostrar en estos episodios, apreciaríamos una tremenda ironía y también observaríamos un contraste significativo entre cierta decencia humana de la depravada mujer y la ausencia total de buenos sentimientos en Floristán y en Teodoro, el fraile que le asiste en el crimen. Nos inclinamos, sin embargo, a otra interpretación de Seraphina, porque creemos que el autor no concibió nada positivo, nada redimible en la baja pasión que ella personifica. Considérese la posibilidad de un fingimiento en todas las protestas, indignaciones y congojas de Seraphina que hemos citado —el texto hace tal hipótesis no sólo posible, sino probable, como hemos dicho— y lo que se nos revela es una naturaleza diabólicamente cínica. Ella quiso de verdad que Floristán despachara a Orphea, de una manera u otra, porque esta mujer, como hemos explicado, representaba un continuo tormento a su vanidad femenina. Finge indignación y proclama inocencia en el crimen, pero esto sólo puede fundarlo en la ambigüedad de su conversación con Floristán, lo cual es en sí otra prueba de su hipócrita sutileza. Creemos que precisamente para que el lector se percate de esta característica fundamental de

---

32 Gillet, Vol. IV, p. 485.

la cortesana, ideó el autor, con toda intención, esas escenas tan plenas de ambigüedad. Eliminada Orphea, según la han informado, Seraphina deja de insistir en sus derechos con respecto a Floristán. Aparentemente por indignación y temor, pero en realidad porque éste no tiene ya ningún interés para ella, cuando le está por completo sujeto y, más importante, no distraído por otra mujer. Cuando se llega a saber que Orphea vive, el desprecio de Seraphina no cambia, porque Floristán renunció a Orphea de todos modos, cediéndola a su propio hermano. Si nuestra interpretación es correcta, por su carácter diabólico femenino, Seraphina debe considerarse como uno de los personajes más notables de la literatura mundial.

Con independencia de cómo se deba interpretar la motivación de Seraphina, es importante observar que Floristán se apresta a matar a su legítima, buena, bella e inocente mujer, porque cree que esto es en efecto lo que la cortesana quiere. Reproducimos su razonamiento sobre el crimen contemplado:

Mas yo no dexo de ver
que me deuría matar;
y por más daño escusar
no lo quiero ora hazer,
sino qu' es mui menester
que yo mate luego a Orphea
do Seraphina lo vea,
porque lo pueda creer.
Que yo bien me mataría,
pues toda razón me inclina,
pero sé de Seraphina
que se desesperaría.
Y Orphea, pues ¿qué haría
quando mi muerte supiesse?
Que creo que no pudiesse
sostener la vida vn día.
Pues, hablando acá entre nos,
a Orphea cabe la suerte,
porque con su sola muerte,
s'escusarán otras dos (p. 39).

Gillet dice que estos argumentos son «spurious».[33] En verdad, a nosotros nos falta la palabra adecuada para calificar este horren-

[33] *Ibid.*, p. 483.

do desvarío. Se comprenderá ahora plenamente por qué consideramos como demente depravado a Floristán. Para el lector, precisamente la tremenda ironía, implícita en todas las suposiciones de este personaje por el caso hipotético de su suicidio, deja ver con gran transparencia el consciente egoísmo que se pretende explicar como preocupación por el prójimo. Pese a sus ridículos empeños, Floristán no puede sentir dolor alguno en su corazón por la suerte a que ha condenado a la inocente Orphea:

> ¿Por qué es tal mi coraçón
> que agora no se quebranta?
> ... ...
> ¿Porqué mis ojos no lloran?
> ¿Porqué en mi alma no moran
> mil especies de passión? (p. 40).

¿Por qué extrañarse de esto?, preguntamos nosotros. La desenfrenada pasión lujuriosa por Seraphina y el monstruoso egoísmo le ensordecieron la conciencia. Gillet se equivoca grandemente cuando dice que «shock has blunted and paralysed his sensibilities»,[34] porque lo cierto es que Floristán nunca tuvo mucha sensibilidad por los otros. Tiene, eso sí, una sensación más bien clara de que el crimen que va a cometer no se puede justificar fácil y netamente. Por eso busca aquí y allí apoyo conveniente y alentador a su trastornada mente, encontrándolo, ante todo, en sus reminiscencias literarias:

> ¿Quién se burló de Medea?
> ¿Quién rompió a Phillis la fe?
> ¿Quién dexo a Penelopé?
> ¿Quién faltó a Dido Penea?
> ¿...
> Muchas otras dexo estar, etc. (p. 41).

«Rhetorical trappings», dice Gillet,[35] lo cual es cierto, pero consideramos importante observar que esta misma retórica, de la cual se ve ¡admirablemente! capaz, lo empuja aún más a la acción nefaria. Con ademán que de seguro considera solemne y filosófico,

---

34 *Ibid.*
35 *Ibid.*

Floristán concluye que es destino de la mujer ser víctima perenne del hombre. Sin embargo, el error y la injusticia de otros hombres no le enseñan a evitarlos, sino que lo estimulan a perpetrar su propio acto criminal, porque Floristán lo pervierte todo, incluso las más sencillas, claras y fundamentales nociones cristianas, para poder justificarse en su malvada conducta.[36] Considérense con atención estas palabras que dirige a la pobre Orphea, cuando le comunica su intención de matarla:

Señora, la dilación
en esto no es nada buena,
porque dobláis vuestra pena
y acrescentáis mi passión.
Dad fin a vuestra oratión,
començad a ser nascida,
gozaréis de nueua vida
y eterna consolación.
Acordaos adónde vais,
oluidad dónde partís;
no 's pese, pues que morís
para que siempre buiáis,
que en la ora que os veáis
llegar al coro fulgente,
pesaros ha solamente
porque tan tarde llegáis.
De las veras alegrías
gozaréis allí, señora,
que vale allá más vn ora
que acá mil cuentos de días (pp. 48-49).

Al ermitaño Teodoro le explica también Floristán:

porque si yo la matare
morirá christianamente (p. 39).

---

[36] De este lamento de Floristán dice Gillet: «There is a sincere personal accent here, for this curious sense of male culpability has been expressed by Torres Naharro in other places» (Vol. IV, p. 483). Deducir de las opiniones y actitudes de un autor las de sus personajes es muy aventurado, a menudo ilícito y, en nuestro caso, absolutamente absurdo. ¡¿Qué diría Torres Naharro al ver identificada su visión del mundo con la de Floristán?!

Observe el lector la relación temática entre el trato violento e injusto de Floristán para con Orphea y la violenta vulgaridad del rústico hacia las mujeres en el *Introito* —siempre verdadero preanuncio de la obra en Torres Naharro.

¿Se ha ideado jamás en la literatura mundial un personaje de sentido tan pervertido? Prescott comenta este pasaje así: «moral confusion too often produced by blending the foulest crimes with zeal for religion».[37] Puntualicemos que para nosotros es más bien la confusión moral, producida por una vida malvada, lo que hace posible esta última interpretación y el mal empleo de la religión por parte de Floristán. Claro está que éste nunca pudo entender bien la doctrina cristiana, pues sólo así se explica que se enfrascara en su vida depravada con completa despreocupación moral. «Ama a tu prójimo», dijo Cristo, y Floristán, interpretando a su modo estas bellas palabras, se dispone a despachar a Orphea, para que ésta pueda llegar cuanto antes «al coro fulgente» y a «la consolación eterna», lo cual trata de explicar sólo como verdadera preocupación cariñosa por ella. Como Erasmo, Torres Naharro revela siempre un íntimo horror, al ver con cuánta frecuencia se abusa, consciente o inconscientemente, de la palabra de Cristo para justificar las acciones más anticristianas. La grotesca deformación del cristianismo, representada en Floristán, no es tan improbable y rara como quizás pueda parecer al lector —Gillet piensa que todo este asunto tiene «an air of unreality»—[38] y es precisamente por esta razón por la que Torres Naharro la dramatiza en su obra.

Floristán actúa por ignorancia de la verdadera religión cristiana, pero, como hemos sugerido, también con cierta intuición simultánea de que lo que planea está en contradicción con aquélla, aunque se empeñe mucho en suprimir sus escrúpulos. Prueba de ello es el perdón que pide a Dios por el crimen que se apresta a cometer:

> Del mi peccado secreto
> múndame, Rey Nazareno,
> y a tu siervo del ageno
> perdónale con efecto (p. 52).

---

[37] W. H. Prescott, *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* (London, 1902), Vol. II, p. 241.
[38] Vol. IV, p. 485.

Sin embargo, esta oración no resulta menos pervertida que todo lo demás, porque Floristán está en efecto pidiendo la ayuda de Dios para poder ejecutar el crimen con limpia conciencia. Arrepentimiento programado con oportunismo, que no tiene nada que ver con una sincera contrición del alma. Regatea con Dios, según se desprende, con mayor claridad aún, de estos versos:

> yo moriré penitente
> quando mi suerte llegare (p. 39).

Mientras tanto se desentiende con intención del más elemental proceder cristiano. « ¡Cuán largo me lo fiáis! », parece decir Floristán en este momento. La confianza absoluta y oportunista en el Perdón Divino, sin preocupación moral alguna por el pecado que se está en trance de cometer, constituye una falacia terrible, en particular para los erasmistas.[39] Torres Naharro quiere presentar a Floristán como individuo abominable, moralmente corrompido y desorientado en todas sus acciones, aunque los críticos no lo hayan comprendido así. Es sugestiva esta duda de Gillet: «If the author intended to present him as a feather-brained playboy, he succeeded».[40] «If»... ¿Por qué dudarlo, cuando todo detalle en la obra lo ilustra gráficamente? Señalemos otro episodio, cuya importancia ha sido pasada por alto.

---

[39] «De forma que entre dos tan conocidos peligros [inter Scylam Caribdimque], siempre deves tomar tal medio que ni en confiança de la gracia de Dios te duermas seguro, haziendo la conciencia ancha, ni tanpoco, desmayado y atemorizado por la dificultad de la guerra, te rindas, y pierdas juntamente el coraçon y las armas» (*Enquiridion.* D. Alonso, pp. 125-126). Erasmo también advierte con frecuencia al pecador excesivamente confiado en la Gracia Divina, «quán gran peligro es no saber si nos dará tiempo para arrepentirnos» (*Enquiridion.* D. Alonso, p. 379).

[40] Vol. IV, p. 488. La perplejidad de Gillet con respecto a Floristán se manifiesta también en esta opinión: «The long soliloquy which ends Act III *is evidently meant to redeem him and perhaps succeeds* in this» [subrayado nuestro] (*Ibid.*, p. 484). No es menor la confusión de Crawford, quien habla del «abominable egotism of Floristán» y, a la vez, afirma que éste «*generously assumes all* the blame... *tenderly* explains to Orphea why her death is necessary» [subrayado nuestro] (*Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 96).

Al tratar Floristán del matrimonio con Seraphina, ésta expresa una de sus muchas objeciones:

¿Donches, què voleu que us diga?
Que si 'm vull amb vos casar
no tindrem res que menjar,
ni sou vos pera fadiga.

Floristán: No curéis, callad, amiga,
que Dios anda por la tierra;
si es verdad aquesta guerra,
para el mejor vna higa.

... ...

Para algunos es afán,
y la ganancia mui poca;
pero a mí, nada me toca,
señora, d' esse refrán;
que si menester nos han,
siempre conoscen los buenos
como yo, que al menos menos,
espero ser capitán.
Pues, señora, no os deis pena;
que espero en Dios y en mis manos,
que de ropa de villanos
yo os traeré la casa llena.
Dexàdme ir en ora buena,
por ventura os haré rica,
que vna espada y vna pica
valen mucho en tierra ajena.
No me pongáis entreualos;
holgaduos vos por acá,
que villanos por allá
nos hazen dos mil regalos.
Quando algunos son tan malos
que no nos quieren seruir,
házelos hombre morir
o dales dozientos palos.
Házeles hombre sacar
del mejor vino que tienen,
las gallinas luego vienen,
y todo a nuestro mandar.
No nos pueden contentar
con todos estos plazeres;
nosotros con sus mugeres
solemos después contar [subry. nuestro] (pp. 74-75).

¿A qué viene esta descripción exaltada de la vida soldadesca, a primera vista tan ajena al asunto central de la comedia? Recuerde el lector que en la *Soldadesca* Torres Naharro nos muestra específicamente que el ejército mercenario se compone de los individuos

más malvados de la sociedad y que así éstos representan una de las más terribles plagas para el mundo entero. Floristán es la perfecta personificación del mercenario que llega a serlo por su radical inmoralidad personal. En su exaltación de la profesión mercenaria y de sus específicos propósitos en ella Floristán se define por completo, en el caso de que todavía quepa duda en la mente de algún lector. Floristán será en el futuro tal cual ha sido en el pasado y es en el presente.[41]

Menéndez Pelayo habla con acierto del contraste:

> ...entre los enfáticos lugares comunes que Floristán va ensartando y las abominables acciones a que le lleva su torpe egoísmo entre la grandeza de un ideal ético y religioso que no comprende, y la ruindad de su alma depravada y mezquina, que quiere encubrir su miseria con palabras sonoras. La mezcla de barbarie y de superstición que hay en él, la misma inconsecuencia de sus actos y palabras, la alta idea de su persona, la cínica franqueza con que plantea y resuelve el problema de su vida, la candorosa *egolatría* de que hace alarde, el extraño sentimentalismo que a deshora se apodera de él,...[42]

Resulta extraño, sin embargo, que todo esto produzca para el ilustre polígrafo tan sólo un efecto de comicidad en la comedia.[43] De acuerdo con lo que hemos visto en las páginas anteriores, ni para Torres Naharro ni para el lector atento puede haber nada cómico en *Seraphina*. Asimismo nos parece objetable otra opinión de Don

---

41 En el coloquio *Sobre la comida del pescado*, Erasmo se indigna, pensando que el mundo no encuentra en absoluto repulsiva la boda de una mujer con un soldado, quien se va a una guerra mercenaria y se amancilla con muchas prostitutas, robos, sacrilegios, homicidios y otros crímenes perpetrados comúnmente en el ejército o en la guerra (*Opera omnia*, tomo I, p. 808).

Gillet piensa que «Floristán has a different future all mapped out —a future perhaps conceived earlier as an ultimate way of escape— he will go to the wars» (Vol. IV, p. 486). Es inconcebible que Floristán quiera separarse de Seraphina, a quien lo ata una pasión irresistible. Como hemos visto, está incluso dispuesto al crimen para poder estar con ella. La guerra mercenaria en que piensa participar es tan sólo una evidencia muy gráfica de los actos extremos de que es capaz para congraciarse con su amiga. El botín de que habla es su manera de garantizar un futuro económicamente próspero a Seraphina y así mantenerla interesada en una relación con él.

42 *Obras completas*, Vol. VII, p. 357.

43 *Ibid.*

Marcelino, sobre el mismo asunto: «estos rasgos [son] admirables [porque] se encuentran en un autor tan vetusto, y cuando se reflexiona que no nacieron de cálculo refinado, sino de un franco y espontáneo buen humor... lo cómico aquí nace sin que el poeta primitivo se de siquiera cuenta de ello».[44] Si nos empeñamos en ver en *Seraphina* una obra de intención cómica, prescindiendo de toda la evidencia contraria, no hay duda de que nos impresionará sólo como una serie de burlas chabacanas y de payasadas. Pero ahí está el texto íntegro que hace absurda la creencia de que no lo anima un pensamiento profundo, serio y coherente, elaborado con suma ingeniosidad dramática y artística en *todos* los detalles, desde el principio hasta el fin. El hipotético crítico de nuestra tesis sobre esta y otras obras de Torres Naharro, para ser convincente, tendría que demostrar, de igual manera, que todos los detalles de dichas obras pueden servir lógica y armoniosamente para tesis contrarias. Infelizmente, Menéndez Pelayo, como casi todos los otros críticos, ve en Torres Naharro, a menudo, un autor bufo y nada más.

A la mala interpretación de Seraphina y de Floristán se deben también, al menos en parte, las equivocadas opiniones sobre Orphea. De este personaje dice Gillet que «seems hardly believable and verges on vapid childishness or even caricature».[45] En otra ocasión le llama «feather-witted».[46] Este último término lo justifica Gillet de seguro por lo que en cierto momento dice Bruneta de su ama:

Madona d' hauer marito
n' auea tuta la rabia;
adesso credo ch' el habia
vn più rabioso apetito.
Tante volte m' hebe dito
di cauarsi quella voglia;
par' ben che spesso si doglia
chi per caciar fa 'l enuito.
'L hè ben ver', e si ragiona,
che 'l espagnolo hè gentile,
e non ha paro fra mille

44 *Ibid.*
45 Vol. IV, p. 488.
46 *Ibid.*, p. 484.

per inganar vna dona.
Valente de la persona,
cortese, sagio, preuisto;
ma ti so dir, si 'l hè tristo,
che ha di tristi la corona.
Non si dice, non si crede,
con quanta gratia ti vano;
sempre mai, barreta in mano,
ti parla con tanta fede.
D' una miglia ch' el ti vede:
«Mi ricomiendo's, yrmanos;
signoras, besos's las manos.
¿Che mandáis, vuestras mercede?»
El ti fa fauor ognora;
tristo colui ch' el ti piglia:
col broquier os las patiglia,
te so ben dir che lavora.
«No habláis d' éstas, signora.
¡Guardáis, hidesputas viejas,
che vis tomo las orejas
e las capeças anchora!»
Hebe, in fin, poco ceruello
la mia madona Orphea (pp. 42-43).

Claro, *retrospectivamente* vistas las cosas. A pesar de que el matrimonio fue arreglado por el padre de Floristán, Orphea quedó obviamente prendada por la apariencia y los modales de éste. No tuvo oportunidad alguna de conocer bien la verdadera personalidad de su prometido. En efecto, sólo así comprende el lector el extraño hecho de que esta buena y virtuosa mujer decida entrar en matrimonio con ese malvado.[47] En suma, la apariencia exterior engañosa de Floristán ha deslumbrado a la ingenua Orphea, quien, precisamente por su bondad natural, no comprendió que entre el parecer y el ser del mundo puede haber un abismo. Cierto, para el experi-

---

[47] No estamos seguros cómo concibió el autor la situación precisamente. Se nos dice que Orphea acaba de venir de Italia: «qu'es rezién venida agora» (p. 34). Por otra parte, se relata que Policiano estaba muy enamorado de Orphea, pero que está ausente de Valencia ya mucho tiempo: «Quán gentil hombre es tornado... no paresce agora aquél, ansí viene tan mudado» (p. 67). ¿Cómo pudo conocer Policiano a Orphea? ¿Estuvo en Italia? ¿Dónde casó el padre a Floristán con Orphea, «by proxy», como dice Gillet (Vol. IV, p. 362)? Sin embargo, el no haber especificado el autor todas estas circunstancias no constituye en absoluto un defecto artístico, porque no afecta al problema y, por otra parte, el lector puede fácilmente imaginar una posibilidad apropiada.

mentado de la vida, ya los modales de Floristán, según los describe Bruneta, resultan un síntoma claro de su vaciedad interior y, sobre todo, de su hipocresía. En suma, ¿a cuánta gente buena, honrada e inteligente en este mundo se podría achacar el mismo error de juicio de Orphea, sin que por esto la consideremos «feather-witted»? El resto de la caracterización que sugiere Gillet parece nada menos que increíble, en boca de alguien que supuestamente conoció a fondo la obra del extremeño.

Orphea, para nosotros, reúne en sí todas las más bellas cualidades de una casada virtuosa y amante. Estas se revelan —otra ironía— especialmente en el momento en que Floristán la hace víctima de su malvado egoísmo y de su necedad. Con verdadera pena observa el lector la dulzura angelical de Orphea y su gran preocupación por el bienestar del marido, cuando éste le parece algo perturbado, al aprestarse a pronunciarle la condena de muerte:

Dime, signor Fioristano,
che mi voi più comandare.
Oimè ¿t' increixe il parlare?
¿Forsa sei in qualche afano?
Tocami vn poco la mano.
Dunca ¿no voi? Che ti toco...
Fami parte d' il tuo fuoco,
dimilo pur di lontano.
Non mi far, signor, morire,
basta asai si crepa il cuore;
si per me gli è fato errore,
ti piacia mi lo sc (r) oprire.
Si 'gli è cosa non da dire,
e di me voi questa uita,
sia o non sia fallita,
io son nata per patire.
Anchor ti voglio pregare,
mora o viua, non mi curo;
fami questa gratia puro
che tu mi vogli parlare.
... ...
Doncha dimi, car' signore,
¿qual tuo male, qual tuo danno,
qual tuo stento, qual tuo afanno
non hè in mezo del mio cuore?
Fame parte, per mio amore,
non ti mostrar si crudele;
s' io son stata infidele,
eccome senza timore (pp. 45-46).

Orphea es toda amor; sufre ya al imaginar que a su marido le aqueja alguna contrariedad. Quiere ayudarlo y consolarlo, aunque el estado de ánimo del marido la deja muy perpleja, por no conocer en absoluto las causas. Sabe que ella misma no tiene la culpa de ello, aunque generosamente se ofrece para cualquier castigo, en el caso de que el marido la considere culpable. Toda esta disposición de Orphea recuerda sugestivamente la de Desdémona en situación parecida, aunque, claro está, las motivaciones de los homicidas son muy diferentes.[48] Por fin, Floristán comunica a Orphea su horrible intención, y Orphea contesta:

¡Oymè, Dio omnipotente!
¿Non c' e alcuno che mi dica
perchè fortuna nimica
mi fa morir ignocente?
Dimilo pur breuemente;
che si pato (a) questa morte,
mi lamento di mia sorte,
non de te, nen d'altra gente [subray. nuestro] (p. 46).

Aun sabiendo que Floristán va a matarla, Orphea no le reprocha nada, sino que tan sólo se queja de su terrible suerte. Muy irónicamente, Orphea ama demasiado a Floristán para imaginar en él motivaciones bajas o impropias. No es cierto, sin embargo, que Orphea se mantiene en esta actitud durante toda esta escena, según cree Crawford: «She, like a dutiful wife, pardons her husband and prays to God for mercy».[49] Hay una variedad de matices muy importantes en su conducta que se deben comprender para apreciar debidamente la intención del autor. Floristán explica por fin las razones específicas de su intencionado homicidio, es decir, su pasión, que él dice ser deber hacia su antigua amiga. Al oírlo Orphea, se percibe en ella, ante todo, una actitud de incredulidad, seguida pronto por un verdadero derrumbamiento interior: de repente se le

---

[48] Schack es el único crítico que aprecia debidamente las escenas en que actúa Orphea: «algunas escenas, como por ejemplo, la en que la inocente Orphea se prepara a la muerte, hacen fuerte impresión» (*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid: Tello, 1885, Vol. I, p. 313).

[49] *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 96.

transparenta la dolorosa verdad de que su marido es un depravado y un demente. Su marido quiere, en efecto, que ella muera por un simple capricho de dos malvados. Antes estaba dispuesta a morir por amor a Floristán, si esto fuera necesario, mientras ahora comprende que se la ha escogido como víctima sacrificial, en aras de la necedad y perversidad ajenas. Es lógico, por tanto, que vea el crimen contemplado contra ella como una horrenda transgresión contra toda la naturaleza:

> *Tuto il cel sença dimora*
> piangia anchor'la mia ventura:
> gli elementi, la natura
> se dogliano d'ora in ora (p. 48).

Orphea sabe que se casó con Floristán con las intenciones más puras, con la aspiración a gozar de una unión verdaderamente cristiana con él. Por eso no es sorprendente que en este momento de profundo desengaño —más por saber quién es su marido que por la cercana muerte— condene toda la institución del matrimonio humano y declare que sólo Dios puede ser esposo justo y amante:

> Fugite dal ceco amore
> che ceca le vite nostre;
> maritate l'alme vostre
> con quello eterno Signore,... (p. 48).

Antes de morir, Orphea pide a Floristán un favor:

> Orsù già, si sei contento,
> fa di me quel che ti piacia;
> *ma, signor, fami vna gracia,*
> *finuto lo mio tormento:*
> che in eterno pagamento
> per quel ben che t'ho voluto
> *me facie fare scolputo*
> *vn marmoreo monumento.*
> *Ma sia scolpto per di fuora*
> *lo mio fine, la mia morte,*
> *la mia rea e dura sorte,*
> *sempre triste sino alora.*
> *E si tu vorrai anchora,*
> *meti sopra vna parola*
> *che dica com'io sola*
> *moro e viuo gran signora* [subr. nuestro] (pp. 49-50).

Comenta Gillet: «In Orphea we witness a Renaissance rebirth of a thirst for survival wich from time immemorial has often been allied with human love».[50] Comprender esta petición, en tal momento trágico, como una ridícula vanidad de Orphea, revela más que nunca la obvia incomprensión del carácter y, claro está, de la obra entera, que se manifiesta de continuo en la interpretación del erudito. ¿Cómo es posible no percibir el doloroso reproche, no exento de sarcasmo, plenamente comprensible hasta en la dulce Orphea, en los versos citados? Orphea sabe ahora que se ha casado con un depravado hipócrita y también sabe muy bien que son precisamente los individuos de esta clase los que pretenden venerar en ostentosos monumentos fúnebres al mismo prójimo que en vida vituperan y torturan brutalmente.[51] Respalda fuertemente esta interpretación el hecho de que Orphea, con genuino espíritu cristiano, se dirige a Dios, pidiéndole que perdone a su enloquecido marido:

---

[50] Vol. IV, p. 220.

[51] Hay, además, una explícita crítica de los abundantes monumentos fúnebres en Roma en el famoso *Capítulo III* de Torres Naharro:

> Veis sin pena
> por iglesias, mas que arena:
> «Hic jacet, hic occultatur» (Vol. I, p. 162).

Gillet comenta estos versos así: «The author objects to the increasing frequency of burials near inner and outer walls of churches and convents, *within* the city» (Vol. III, p. 58). ¿Por qué posible razón estorbaría esto a nuestro autor? ¿Mera preocupación urbanística? Más acertado parece Gillet cuando piensa que Torres Naharro satiriza «the abuse of epitaphs» (*Ibid.*), aunque tampoco en este caso ofrece una buena explicación de ello. Creemos que se debe buscar la razón de esta sátira particular otra vez en el cristianismo interior del autor. Es muy bien sabido que para los erasmistas las pompas fúnebres, los monumentos, el modo y lugar del entierro, etc., eran preocupaciones enteramente vanas, superfluas. (Véase *Funus* de Erasmo, por ejemplo). Aun el *Viaje de Turquía* de Andrés Laguna —erasmista tardío— se hace eco de esta actitud:

Juan: Y a los muertos [cristianos] ¿dónde los entierran [los turcos]?, ¿hai iglesias?

Pedro: Si hai; pero en la caba de la zerca, y no muy hondo los hechan.

Juan: Esa es grandísima lástima.

Pedro: Antes me paresce la mayor misericordia que ellos con nosotros usan. ¿Qué diablo se me da a mí, después de

Anchor', ti priego, perdona
le mane di Fioristano,
che non san'quel che si fano
con questa misera dona.
Fa che la sua persona
per me vexata non sia,... [subray. nuestro] (p. 47).

«Padre, perdónalos, que no saben lo que hacen», dijo Cristo en la cruz. La buena e inocente Orphea, martirizada por la maldad y la locura humana, evoca en varios aspectos la pasión de Cristo. No deja de ser interesante, por ejemplo, que el fraile Teodoro comente el planeado crimen de Floristán con estas palabras:

Fili mi, rogatus eo,
tamen, vt dixit Pilatus,
ab ista morte lauatus
spero salutem in Deo (p. 40).

La bella oración con que Orphea pide perdón a Dios por sus propios pecados —y no a Floristán, como piensa equivocadamente Gillet—[52] es realmente muy conmovedora:

Prestami vn poco di spacio,
perchè l'alma che ay creata
se piglie la bona andata
per a lo eterno solacio.
Perdonami, il mio signore,
si forse t'ho dispiagiuto,
si bene non t'ho seruuto,
si non t'ho portato amore;

---

muerto, que me entierren en la caba o en la horca muriendo buen xpiano? [subrayado nuestro] (*Viaje de Turquía, Autobiografías y memorias*, p. 23).

Para Torres Naharro, en suma, los monumentos fúnebres, con harta frecuencia, eran tan sólo otra vanidad, otra evidencia de la preocupación «para el cuerpo ganar... perder el alma» (*Capítulo III*, Vol. I, p. 165). McPheeters recuerda este interesante pasaje de Rabelais, en que se satiriza la misma vanidad:

«Panurge... les prêchait éloquentement... leur remontrant par lieux de rhétorique les misères de ce monde, le bien et l'heur de l'autre vie, affirmant plus heureux être les trépassés que les vivants en cette vallée de misère, et à chacun d'eux promettant ériger un beau cénotaphe et sépulcre honoraire...» (*Comedias*, Madrid, Castalia, 1973, p. 22).

52 Vol. IV, p. 484.

si t'han fato qualque errore
li mei cinco sentimenti,
si li toi comandamenti
non ho fato di buon cuore (p. 48).[53]

Bataillon comenta así el hecho de que Orphea sea de nacionalidad italiana:

> Et si Orphea, la «desposada» qui place Florestán dans la situation de bigame, est d'origine italienne, n'est-ce pas pour le plaisir de faire sonner l'italien dans la bouche de sa servante Bruneta, dont la langue bien pendue écorche à l'occasion le castillan comme les Espagnols écorchent l'italien. On peut voir là... une intention d'amusement plus que de verisme.[54]

Ahora bien, ya en nuestros estudios sobre la *Soldadesca* y la *Tinellaria* hemos visto que mientras Torres Naharro saca provecho de los «malentendus» verbales para un efecto cómico, su preocupación principal es siempre la verosimilitud del personaje. Es decir,

---

53 En el Coloquio *Funus* se encuentra una amplia disquisición sobre la confesión, al comparar Erasmo la desvariada preocupación de Balearicus de confesarse con los sacerdotes, pero sin adecuada disposición de espíritu, y la serenidad de Cornelius sólo por saber que ha cumplido con la enseñanza de Cristo. (*Opera Omnia,* tomo I, pp. 810-817).

En *Confabulatio pía* se afirma que Cristo es el único confesor, a quien el pecador debiera dirigirse. Orphea manifiesta la misma actitud con su confesión directa a Dios.

Cierto que esta actitud hacia la confesión no es exclusivamente erasmista. En España misma había antecedentes interesantes, según nos informa Bataillon:

> Nebrija vuelve a su patria. Entre 1473 y 1486 emprende desde Salamanca, como «desde una fortaleza expugnada», su guerra contra la «barbarie» medieval. Ahora bien, en 1478, su maestro Pedro de Osma suscita un gran escándalo propagando opiniones nuevas en materia de confesión. Como por entonces no existía aún la Inquisición, es el Arzobispo de Toledo quien recibe encargo del Papa para instruir proceso contra Osma y sus secuaces por medio de una comisión de teólogos congregada en Alcalá. He aquí las principales proposiciones condenadas: la confesión sacramental no es de institución divina; los pecados mortales se redimen por la contrición sola, sin necesidad de confesión; no hace falta confesar los malos pensamientos, sino que basta la voluntad de rechazarlos. Erasmo y sus discípulos españoles volverán a ideas muy afines a éstas (*Erasmo y España,* pp. 25-26).

Menéndez Pelayo no vacila en llamar a Osma «el primer protestante español» (*Ibid.,* p. 26).

54 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 166.

la peculiaridad idiomática se revela con frecuencia como síntoma importante de las tendencias y de las debilidades personales. En *Seraphina* esto se manifiesta de manera patente en todos los personajes. Sin embargo, el hecho de que Torres Naharro decidiera introducir una heroína italiana en esta comedia responde, simultáneamente, a otras preocupaciones. Si Orphea acaba de venir de Italia es porque se quiere poner de relieve que en Valencia se encuentra como forastera, no familiarizada en absoluto con el ambiente. Aquí no tiene parientes ni amigos, a quienes pueda dirigirse en el momento de sus grandes dificultades. El hecho de que no conozca el valenciano y tan sólo hable italiano constituye, o al menos simboliza poéticamente, su total aislamiento y desamparo en este círculo de gente hostil y malvada que encuentra en Valencia. Quizás Torres Naharro haya decidido emplear esta ciudad como teatro de la acción y haya hecho de Seraphina una valenciana específicamente por el renombre mundial de «los burdeles de Valencia», a que se refiere en otras obras suyas.[55] Es decir, el consabido ambiente depravado de la ciudad levantina le habría parecido apropiado para situar el drama de la inocente e indefensa víctima extranjera. Se trata de un ingenioso recurso dramático que no excluye, claro está, otras situaciones hipotéticas: una virtuosa valenciana en un depravado ambiente italiano, por ejemplo, aunque no en Roma, donde todo extranjero encontraba un ambiente familiar, por los muchos compatriotas que allí vivían. En suma, Torres Naharro escoge una determinada ciudad y unas determinadas nacionalidades para sus personajes por conveniencia artística,[56] pero el problema

---

55 En la *Tinellaria* ocurre este diálogo:

Portugués: Mas Seuella e tudo o mundo
he merda para Lisboa
Miguel (valenciano): No crideu
. . .
es no rres, pel cul de Deu
ab lo bordell de Valencia (Vol. II, p. 212).

56 Los críticos se han fijado en los resentimientos de los personajes por causa de su nacionalidad diferente. Seraphina, por ejemplo, dice de Floristán:

¡Quins traidors y com van nets
de bondat los castellans,
que tenen lengua y no mans,

que trata transciende la frontera geográfica y temporal. Recordemos al lector que Henry James ideó una situación bastante parecida en su novela *The Wing of the Dove,* en que una inocente

---

y paraules y no fets!
Prexumixen de discrets,
fanfaregen de soldats,
enfengeixen d' esforçats,
y vn gich los da de bufets (pp. 24-25).

Entra aquí la consabida sátira de la fanfarronería española, tópico frecuente en la literatura europea de aquella época. Sin embargo, se debe siempre recordar que en las obras de Torres Naharro los resentimientos y los odios nacionalistas, más que testimonios fidedignos de faltas verdaderas de las varias nacionalidades, son más bien un reflejo de la naturaleza o de la inclinaciones personales de quien los expresa. (Véanse nuestros estudios sobre la *Soldadesca* y la *Tinellaria*). Con ellos se suele apuntalar convenientemente una preexistente mala disposición. Dorosía, también valenciana, expresa su desacuerdo con respecto a la opinión que tiene su ama sobre los castellanos, porque su amante Lenicio, aunque castellano, la agrada mucho:

¡Ay, seynora, que n'espant
com t' engana ton judici!
Per ma fe, lo meu Lenici,
mai viu home pus galant (p. 25).

Cuando riñan, Dorosía dirá a los castellanos lo mismo que Seraphina y si la cortesana y Floristán llegaran a hacer las paces, aquélla elogiaría a los castellanos como Dorosía. Hermenegildo Corbató habla del amor que Seraphina profesa por su patria chica, no comprendiendo que no se trata de amor a Valencia, sino de odio a Floristán, quien es, accidentalmente, castellano («El valenciano en la *Propalladia* de Torres Naharro», *Romance Philology,* 1950, Vol. III, n.º 4, p. 270). «¿Contra quién va este elogio?», hace decir Unamuno a uno de sus personajes en *Abel Sánchez.*

Es cierto, sin embargo, que Floristán se merece todos los improperios de Seraphina, y que precisamente los individuos como él contribuían a crear la mala fama de los castellanos en el extranjero. Para Torres Naharro mismo, el odio y el resentimiento, en base al mero hecho de diferencias nacionales, sólo podía ser otro síntoma alarmante y certero de la ausencia del amor cristiano entre la gente. En esto coincidió otra vez con Erasmo:

> No sabe a Cristianidad lo que aora en el mundo se usa, que el de Palacio o el cortesano se avenga tan mal con el del pueblo, y el de villa con el aldeano... Item, el italiano con el alemán, el francés con el inglés, el de Bretaña con el de Escocia... ¿Por qué no desechamos ya estas bulerías de niños y no nos acostumbramos a tener ante los ojos lo que más haze al caso y lo que tantas vezes y en tantos lugares repite sant Pablo? Que todos nosotros somos miembros de un mesmo cuerpo, cuya cabeça es Jesu Christo (*Enquiridion,* D. Alonso, p. 326).

joven americana se encuentra víctima de unos sofisticados y desalmados europeos en Venecia. Se ve, pues, claramente que el ser Orphea italiana responde a una consciente e ingeniosa concepción artística del problema y no, como piensa con notable ingenuidad Bataillon, a un improcedente capricho de hacer reír al público con el castellano chapurreado de la criada Bruneta. En efecto, consideramos oportuno recordar que hasta el cómico castellano de ésta sirve principal, casi diríamos que *únicamente,* para definir el carácter ceremoniosamente hipócrita del marido de su pobre ama. Se debe comprender que ella —como criada de Orphea— está en posición ideal para intuir la falsedad de Floristán. Precisamente por no comprender debidamente la precaria situación de Orphea en el ambiente malvado de Valencia se han interpretado muchos episodios de *Seraphina* como escenas cómicas, con valor en sí y por sí, desprendidos de la acción central. Desde nuestro punto de vista, la actuación de todos los personajes menores —engaños, burlas, inmoralidad, etc.— se enlaza de manera significativa con la conducta de los principales. Esta determina, de un modo u otro, aquélla, y los criados son así, sin dejar de tener por esto interés como individuos, un reflejo lógico de la vida disoluta de sus amos. Con este conglomerado de gente mala, sin excepción alguna, el autor quiso crear, como ya se ha sugerido, el ambiente tan enteramente malvado y cínico que hace su víctima a la virtuosa Orphea. En efecto, la actuación del ermitaño Teodoro, personaje que algunos críticos consideran como figura cómica[57] o simplemente oportuna para llenar el ambiente, nos parece de importancia capital para el desarrollo de toda la acción de *Seraphina.* Nos inclinamos hasta a pensar que la función nefasta que este personaje tiene en la sociedad retratada fue una de las razones principales para que se escribiese esta comedia. Queda obvio que Teodoro es, en gran medida, responsable de la lamentable situación en que se encuentra Orphea y, ante todo, de la completa desorientación moral de Floristán y otros personajes. Por tanto será necesario hacer un aná-

---

57 Gillet, Vol. IV, p. 487.

lisis detenido del «sant'uomo», como dice Croce, esperemos que con ironía.[58]

La importancia de Teodoro se revela ya por el hecho de que el autor lo introduce pronto, después de haber presentado el problema de Floristán, Seraphina y Orphea. Es evidente que al autor le interesa ofrecernos un retrato ya inicialmente alarmante de las cualidades personales y morales del supuesto hombre religioso, quien tan crucial función va a tener en todo lo que ocurre. Lenicio, que es siempre un observador atento de los demás, dice de Teodoro:

Pues el otro irrigular,
enemigo de los psalmos,
vn leño de quatro palmos
me lo haría asentar.
¡Pese al dïablo comigo
con estos putos de padres!
Siempre tienen mil comadres,
doquiera hallan abrigo,
y al monesterio, si digo,
siempre van por los cabellos,
que no tienen todos ellos
otro mayor enemigo.
Véndense por ignocentes,
son, después que no lo niegan,
pestilentia, donde llegan,
sanidad, do son absentes;
disimuladas serpientes,
sacos llenos de plazeres,
saluación de las mugeres,
mal francés entre las gentes [subry. nuestro] (p. 15).

Lenicio hace estas observaciones condenatorias de los falsos religiosos —más acerbas que las del mismo Erasmo— al testimoniar la brutalidad de Teodoro para con su escolar Gomecio, quien se retardó más de la cuenta en el pueblo:

¡Credis modo liber esse?
. . .
nam vxoribus et seruis
sola salus est flagellum.
. . .
Ex te peragam macellum (p. 15).

---

58 «La *Propalladia* del Torres Naharro», p. 82.

Con esto llegamos pronto a concluir que la conducta del ermitaño está en contradicción con los preceptos básicos del cristianismo: perdón, compasión, caridad. Gillet, quien no comprende la intención del autor de retratar la chocante ausencia de virtudes cristianas en el ermitaño, observa: «The dark threats of the hermit Teodoro against his servant Gomecio, whipping and even the *tormentum crucis* may have been mere reminiscences from Roman comedy, but they suggest that slavery and brutal treatment lay not far in the past».[59] ¿«Not far in the past»? Y ¿por qué no, como realidad lamentable, en el tiempo actual del autor? Torres Naharro estaba demasiado preocupado y amargado por las injusticias en su propio mundo para que necesitara inspirarse en las del pasado o en las literarias. Siempre se han buscado con demasiado afán, y a menudo sin demasiado acierto, las fuentes de las obras de Torres Naharro, olvidándose el hecho capital de que éste, en todo lo esencial, siempre se inspiraba en la vida misma. En Teodoro, Torres Naharro retrata a uno de esos frailes malos que pululaban en todas partes como plaga terrible del mundo: «Monachatus non est pietas».[60]

Lo que Lenicio dice de Teodoro se basa, sin duda, en lo que ya sabe de las prácticas nada cristianas de éste, pero en la obra sirve de prólogo a la actuación del perverso religioso en las escenas siguientes. Obsérvese la manera consciente y sistemática del autor de representar concretamente en las varias situaciones cada una de las acusaciones proferidas por Lenicio contra el ermitaño.

El hombre de profesión religiosa es el pastor de las almas, el consejero espiritual, especialmente en los momentos difíciles de la

---

59 Vol. IV, p. 390.

60 Gillet observa que Teodoro ilustra el «monachatus non est pietas», añadiendo que «Lenicio's passionate denunciation of Teodoro shows how deep was this resentment... based mainly mainly on their [se habla también de Liaño de la *Soldadesca irregularity*, their roving life oustside the discipline of the monastery, conductive to idleness and licence only partly covered by a hypocritical appearance of sanctity» (Vol. IV, p. 467). Sin embargo, Gillet no aprecia la seriedad de este hecho en *Seraphina* y dice que Teodoro «in spite of the fact that essentially he is a socially significant rather than a comic figure... *he provides contrast and relief of a kind*» [subrayado nuestro] (*Ibid.*, p. 465).

vida. Es el que orienta a los descaminados, mostrándoles el verdadero y justo camino. Es el pastor que va en busca, en particular, de la oveja perdida. Contando con estos hechos conocidos por todos en la sociedad cristiana, Torres Naharro hace que Floristán, trastornado por el problema con que de repente debe encararse, piense inmediatamente en el ermitaño para que acuda en su ayuda:

> sino que, pues que se ofresce,
> llames al padre ermitaño,
> que nos dirá sin engaño
> lo que d'esto le paresce (p. 22).

Cierto que es importante observar también este detallito sugestivo:

> ¿Sabes cómo le dirás?
> *que venga a cena comigo*
> . . .
> No le digas más ni más [subrayado nuestro] (p. 22).

El lector recuerda sin duda la anticipación con que el clérigo de Maqueda en el *Lazarillo* acude a los entierros de sus feligreses. Con su fina sátira, Torres Naharro define en un verso la personalidad venal del ermitaño, rasgo que se reitera a través de toda la obra. Cabe decir que Floristán no se ilusiona acerca de la falsedad religiosa de Teodoro, pues en una ocasión dice explícitamente que éste es un «puto» (p. 42) y en otra se refiere a su patente hipocresía:

> ¡Quien se fïasse de ti,
> ni de tus ypocresías!
> Padre mio, buenos días (p. 45).

(El último verso revela, simultáneamente, la hipocresía de Floristán, ya que no está dicho en aparte como los primeros dos. Tal para cual). Se deduce de todo esto que Floristán no acude al religioso para que le ayude a solucionar un problema moral que lo preocupa o para «proceder *tuta conscientia*», según dice Menéndez Pelayo,[61] sino que, con premeditación, quiere servirse de la reputada

---

61 *Obras completas,* Vol. VII, p. 355.

experiencia de Teodoro en los enredos escandalosos para salir mejor del apuro en que se encuentra. Y Floristán obviamente no se engaña con respecto a la pericia y la utilidad del ermitaño en casos tales. Meditando a solas, Lenicio recalca lo que ya había dicho antes:

Mas, de tres fïar non oso:
que son, de médico indocto,
de alquimista pobre y roto,
ni del gordo religioso (p. 23).

En la edición de la *Propaladia* de 1573 el último verso fue sustituído por el siguiente: «ni de hombre mentiroso»,[62] con lo cual el solícito y poco inteligente censor nos ofrece, sin proponérselo, un sinónimo muy aceptable.

Teodoro se presenta ante Seraphina, en el preciso momento en que ésta, furibunda y con ademán realmente diabólico, está escupiendo terribles amenazas e improperios contra Floristán:

¡Placiâ tu, Verge Maria,
que 'l maten a puynalades!
Yo 't pregue tantes vegades,
commana la causa mia.
Yo 'l veja en tal malaltia
que negú si acoste a ell,
sa muller no stiga amb ell
ni 'l paeixca sols vn dia.
Tos li vullen mal de mort;
no trobe qui bé li faça,
sos peccats ixquen in plaça,
perqu' és digne de tal sort.
Y en judici, per deport,
tostemps isca condempnat,
y si porta veritat,
los jugges li façen tort.
Tots li prenguen ço del seu;
riguen d' ell sos enemichs.
Darrere li vagen gichs
poblicant-lo per jueu.
Sa oració no vinga a Déu;
son amich sia el demoni;
¡foc ardent de Sant Anthoni
lo prenga del cap al peu!
Encara no li vull dir
tot aquell mal que deuria,

62 Gillet, Vol. II, p. 23.

si bé tot m'o merexia
quant li porués maleir;
perqu' és cert com lo morir,
ses bondats reconegudes,
que té casa prop de Judes
en 'l infern, a mon sentir (p. 26).

Se debe prestar gran atención al ademán, a la disposición de ánimo con que se profieren todas estas maldiciones para apreciar el sacrílego consuelo con que Teodoro trata de calmar a la enfurecida prostituta:

Mulïer plena doloris,
verba tua luctu plena
te dicunt afectam pena,
causa maximi amoris; ... (p. 26).

¡Las palabras que inmediatamente evocan la «Mater dolorosa» para consolar a una mujer de mala vida, contrariada por un cliente! Lenicio dice bien que Teodoro es un «enemigo de los psalmos». Gillet interpreta esta acusación como una referencia a la ignorancia que Teodoro revela de los psalmos.[63] Sin embargo, toda la obra muestra que Torres Naharro quiere destacar principalmente el hecho deplorable de que el ermitaño corrompe y abusa intencionadamente de los textos sagrados para sus propios fines nefandos. Que no comprende el significado de la Palabra Divina, que no vive en absoluto de acuerdo con ella, está implícito también, claro está, en todo lo que dice y hace. El autor hace ver claramente que la maldad y la perversidad de este ermitaño se afirman ya por el hecho de que entró en la profesión religiosa sin sentir vocación alguna por ella, sin aquella imprescindible necesidad íntima, espiritual, del que quiere de veras dedicarse al servicio de Dios.

Al parecer, también Seraphina conoce muy bien a Teodoro, pues lo primero que le pide es su intercesión, «sols, per amor de Deu»

---

63 «Because he misquotes them», (*Ibid.*, p. 258). Menéndez Pelayo hace una observación reveladora: «el poeta hizo muy mal en traer a colación aquí los sagrados textos» (*Obras completas*, Vol. VII, p. 357). No comprendió D. Marcelino que el propósito de Torres Naharro era precisamente censurar con indignación el que se trajeran a colación los sagrados textos con intenciones ruines, todo lo cual se ilustra en Teodoro.

(p. 27), para hacer volver a Floristán. Cierto, Teodoro está muy dispuesto a complacerla, profetizándole por añadidura un futuro muy prometedor:

fide et amore predico
viribus omnibusque

. . .

Fac te sperantem in Deo,
salutem in sua mercede [subrayado nuestro] (p. 27).

El «amore viribus omnibusque» es, por supuesto, lo que Seraphina más ambiciona. El consejo sobre la esperanza en Dios para poder pecar no necesita ya comentario. Recalquemos, sin embargo, que Floristán y Seraphina solicitan la intervención de Teodoro para resolver problemas propiamente de burdel.

La confesión se hace, como todos sabemos, para que el pecador, sinceramente arrepentido, purgue su alma maculada. Otra vez, el autor, presuponiendo la clara conciencia de este hecho en su público, crea esta escena, incomparablemente irónica y sacrílega, en que Floristán se confiesa con el ermitaño:

Pues que, padre, mi passión
por muchos suele venir,
lo que vos quiero dezir
m' escuchad en confessión.
Daros he la relación
de todo mi pensamiento

. . .

...qu' es mui menester
que yo mate luego a Orphea

. . .

De modo que, padre, vos,
si llamármela queréis,
a mí, merced me haréis,
y también seruicio a Dios [suby. nuestro] (pp. 38-39).

Sin escrúpulo alguno, Teodoro sabe que como hombre «religioso» podrá ser muy útil a los planes criminales de Floristán, porque Orphea aceptará con espíritu más sereno, es decir, con menos resistencia, la terrible suerte a que le condenó el marido:

Michi placebit vocare
praefactam tuam Orpheam;
tamen dic vtquid vis eam
absque causa condempnare? (p. 39).

Pregunta perfunctoria para dejar la impresión de que se cumple con el deber de la profesión. Floristán explica:

Porque si yo la matare
morirá christianamente (p. 39).

¿Cómo no puede entusiasmar a un pastor de almas que sus feligreses mueran «christianamente»? La lógica de toda esta conversación —¡confesión!— muestra a las claras la terrible perversión moral de ambos individuos, como también su argucia en canalizar su interés en dirección conveniente. Así, Teodoro no encuentra dificultad alguna en servirse otra vez del Evangelio, entendido a su manera, para significar con ello su respaldo al crimen y su disposición a participar en él:

Fili mi, rogatus eo,
tamen, vt dixit Pilatus,
ab ista morte lauatus,
spero salutem in Deo (p. 40).

Inmediatamente después de esta escena aparece Bruneta, la criada de Orphea, buscando desesperada a Floristán:

Madona resta in afanno
. . .
Quel bon cristiano,
non so de uoi che 'l ha dito
. . .
Quel frate romito
che Di' li dia il mal anno (p. 41).

El lector imagina sin dificultad cómo Teodoro habrá desempeñado su deber de religioso en la «preparatio ad mortem» de la pobre Orphea. Se sugiere incluso que estando a solas con ésta, Teodoro no quiso perder la tentadora oportunidad de aprovecharse de ella. Floristán mismo lo sospecha:

¡Pese al cielo con el puto!
Yo lo spero y él se queda.
Querrá passar su moneda
que de tal arbol, tal fruto (p. 42).

Si no atendemos al sentido estrictamente técnico de la palabra, la lujuria del ermitaño parece hasta necrofílica.[64] En el texto se hace repetidas veces evidente que Teodoro no pierde ninguna ocasión para tratar de seducir a las mujeres que se ponen en contacto con él.[65] En el mismo momento en que se está tramando la muerte de Orphea, Bruneta también llega a ser objeto de la atención lujuriosa de Teodoro:

Audi verbum, mi dilecta,
si vis, ad aurem ex ore.
. . .
Patientiam habe in me,
et omnïa reddam tibi (p. 44).

---

[64] Gillet atribuye a Teodoro una capacidad de compasión que todo el texto hace imposible aceptar: «Perplexed and silent, Floristán remains glacially unresponsive to her humble appeals [de Orphea]... Even the coarse hermit cannot endure it: «Sancte Deus, dic, dic ¿quare non das responsum Orphee?» (Vol. IV, p. 484). Imaginamos más bien al ermitaño impaciente por llevar a cabo lo que tramó con Floristán. ¿En qué se revela la compasión de aquél, sabiendo qué es lo que éste dirá a Orphea? Muy equivocada está también esta extraña observación de Falconieri: «un sacerdote, quien ayuda a la víctima a resignarse con su suerte» («La situación de Torres Naharro en la historia literaria», *Hispanófila,* 1957, Vol. I, p. 34).

[65] Lo ha notado ya Gillet, aunque no la posible intención lujuriosa de Teodoro con respecto a Orphea (*Ibid.*). En otra parte, sin embargo, Gillet hace esta increíble observación: «*In his first play* Torres Naharro, in the person of the hermit Teodoro, seems satisfied to have toward women the same tyrannical attitude that was customary in Roman law with regard to slaves: «uxoribus et seruis sola salus est flagellum» (*Ibid.*, p. 367). Además de representar este juicio una completa contradicción con otros que expresa este crítico sobre el problema, el lector queda pasmado, al ver que se identifica la actitud del autor con la del malvado Teodoro, en particular cuando no hay absolutamente nada en sus obras que justifique tal sugerencia.

En cuanto a la lujuria del ermitaño con respecto a todas las mujeres, buenas y malas, el autor nos sugiere el mismo pensamiento que se aprecia en este pasaje de Erasmo: «Eres sacerdote. Piensa... quán gravíssima maldad sería con aquella boca con que recibes aquel cuerpo de Jesu Christo... tocar suziamente la carne de una desvergonçada muger, y con aquellas manos con que celebras aquel inefable misterio... tratar tan abominables suziedades» (*Enquiridion,* D. Alonso, p. 386).

Más avisada de lo que el ermitaño cree, Bruneta rechaza al hipócrita, caracterizándolo de manera apropiada:

Oymè, frate traditore,
che vi uengha la carreta (p. 44).

Como de costumbre, Teodoro recurre a su hábito y autoridad de religioso para corromper a la joven, a la que presume respetuosa de la doctrina religiosa:

Putaui sub ista re
quod obedires ex eo;
obedïendum est Deo,
parenti, magistroque (p. 44).

Terriblemente frustrado por la resistencia de la criada, con lo que no contaba, Teodoro deja caer la máscara, mostrándonos otra vez cuán acertado estaba Lenicio, al considerarle como una «simulada serpiente» que «se vende por inocente» y que es «enemigo del monasterio... pestilencia y mal francés entre las gentes»:

¿Utquid non hoc indumentum
precio tradam ebreis,
cum desiderijs meis
sit magnum inpedimentum?
Nunquam sub eo contentum,
imo difformen concerno;
nunc igni tradam eterno
tantum et graue tormentum.
Corpus hoc forma preclarum
non generare ¿quid peius?
¿Cur non erit semen eius
in actione gratïarum?
Sit abundans animarum
sicut vitis, vxor tua;
filij tui in mensa sua,
sicut nouelle oliarum (p. 45).[66]

---

[66] Gillet ha indicado «Teodoro's powerful sexuality» (Vol. IV, p. 484), pero es cierto que nos dejan más perplejos que nunca estos otros juicios con respecto al mismo problema: «Teodoro's explosive desires are not for licence but for marriage (Luther's marriage to Catherine Von Bora was not far off): «sicut vitis, vxor tua...» (Vol. IV, p. 466). Toda la obra revela la burda sensualidad del ermitaño y el pasaje citado de manera más explícita que nunca. Teodoro no parece referir-

Como Erasmo, Torres Naharro no satiriza al religioso profesional por no apetecerle la austeridad monástica,[67] pero sí, decididamente, por el hecho de que se sirve del hábito religioso para cometer las más burdas transgresiones contra la moral. El lobo disfrazado de oveja es una imagen favorita de los erasmistas para designar a estos falsos pastores de almas.

Se debe observar que el ermitaño está presente durante toda la escena en que Floristán comunica a Orphea su intención de matarla. Interviene de repente, pero no con la intención de salvar a la víctima, como piensa Martínez de la Rosa,[68] porque nada en la obra justifica atribuirle intención tan noble, sino porque se le ocurre que Orphea debería confesarse antes de ir «a la eterna consolación». En fin de cuentas, esto lo exige su «deber» de religioso:

> Sanctum est senes audire:
> eamus in domum meam,
> quo, *dum absoluam Orpheam,*
> *poterit lex subuenire* [subrayado nuestro] (p. 50).

Ninguna otra cosa parece preocupar al «sant'uomo» que dice Croce. Hay muchas ironías muy penosas en esta escena. El ermitaño,

---

se a su propia hipotética esposa, sino a la del prójimo, según lo sugiere el doble sentido de estos versos:

> Sit abundans animarum,
> sicut vitis uxor tua;
> filij tui in mensa sua
> [subrayado nuestro] (pp. 44-45).

Traer a colación el matrimonio de Lutero en esta relación nos parece un verdadero despropósito.

67 «Yo te digo, hermano, que lo principal de la religión verdadera, que es la christiana, no consiste en meterte frayle, pues sabes que el hábito, como dizen, no haze al monje. En la verdad, aquélla es una cierta manera de bivir que a unos les arma y a otros no, según la condición, inclinación y complisión de cada uno. Por esso, ni yo te combido a ella ni tampoco te quito la gana della» (*Enquiridion,* D. Alonso, pp. 409-412).

68 «Mas afortunadamente para ella, un ermitaño interviene en todo este negocio» (*Apéndice sobre la comedia española,* p. 199). Este juicio hace ver a las claras por qué *Seraphina* es, necesariamente, tan disparatada para este autor.

totalmente inmundo de alma y cuerpo, quiere forzar la confesión de la pura e inocente Orphea, quien ya antes se había dirigido con su sencilla y sincera oración a Dios, pensando que la muerte era inminente. No es necesario recordar la advertencia de Erasmo de que el confesor debe tener el corazón desembarazado de pecado al oír la confesión de un penitente,[69] para comprender la terrible violencia que está cometiendo el falso religioso. No hay menor ironía en el hecho de que en el mismo momento en que Teodoro se está aprestando a confesar a la pura e inocente Orphea, no se le ocurre en absoluto la necesidad de sugerir un examen de conciencia al homicida intencionado. Hemos dicho repetidas veces que Floristán tiene un alma enteramente depravada, pero se sugiere en el texto que, a veces, vislumbra vagamente los errores de su conducta:

No tengo en mí cosa pura,
ni saber ni coraçón,
ni sentido ni razón,
ni más de aquesta figura (p. 53).

Esta clase de confesión, aunque en gran medida tan sólo retórica en este personaje, es al menos un indicio prometedor de un posible cambio, en el caso de que hubiera alguien que pudiera y quisiera ayudarle a realizarlo. Sin embargo, el mal encaminado Floristán tiene a su lado a Teodoro, quien, sabiendo qué es lo que más gratifica a aquél, lo estimula con toda su actuación aún más hacia el mal. El pretendido guía espiritual se convierte en cómplice del crimen. En efecto, para un erasmista como era Torres Naharro, Teodoro, precisamente por su nefasta actuación como religioso de profesión en los planes de Floristán, tiene, en definitiva, la mayor culpa por la tragedia que se está desarrollando. Este pensamiento lo pone el autor en boca de Lenicio, quien, como ya hemos dicho, es también capaz de conducta impropia, pero siempre es buen observador de todos los que le rodean:

---

69 «Hay sacerdotes ignorantes y torpes quienes, por una burda ganancia, escuchan [la confesión] con sus oídos más bien que con su mente... no distinguen entre el mal y algo bien hecho ni saben enseñar, confortar o aconsejar» (*Confabulatio pia, Opera Omnia,* tomo I, p. 652).

Todo oy no puedo topar
con este fraile traidor,
que anda allá con mi señor
y en fin lo aurá de engañar.
So color de apaziguar
tomó la mano del juego,
y ha metido tan gran fuego
que tenemos que apagar [subray. nuestro] (p. 54).

Teodoro es un falso religioso que personifica todos los pecados capitales: gula, luxuria, ira, soberbia, etc. El autor parece decirnos que su disposición al mal se evidencia en el mismo momento en que decide ponerse el hábito, sin sentir vocación espiritual alguna para la vida religiosa. No hay absolutamente nada cómico en él, aunque sí resulta ridículo, cuando galantea a las mujeres, quienes ridiculizan sus aspiraciones donjuanescas, o por hablar siempre en latín. Bataillon piensa que con la mezcla del latín con otras lenguas en *Seraphina,* Torres Naharro tan sólo continúa una tradición cómica medieval.[70] Tampoco en esto coincidimos, infelizmente, con el ilustre crítico, porque, según nuestra interpretación, la ridiculez del ermitaño resulta más bien como otro síntoma revelador de su total inmoralidad. Se debe observar que con su latín Teodoro tiene la única intención de impresionar y de imponerse a los demás con el prestigio de la profesión religiosa, que se identifica, entre otras cosas, con aquella lengua. También Gomecio, el buen escolar de Teodoro —«que de tal árbol tal fruto»—, emplea siempre el «negre llatí», como dice Dorosía (p. 14).[71] En este perso-

---

70 «Le Torres Naharro de Gillet», p. 166.

71 Sobre la calidad del latín que emplean Teodoro y Gomecio dicen los críticos: «latín macarrónico... es la *lengua* que [Teodoro] habla en toda la comedia» (Menéndez Pelayo, *Obras completas,* Vol. VII, p. 356); «Teodoro [is] spouting debased Latin... Gomecio [usa] a sort of kitchen-Latin expressive perhaps both of his status as *escolar* and of his inferior standing when compared to his master whose Latin is more grammatical» (Gillet, Vol. IV, pp. 482 y 480); «Teodoro parla in elegante latino... il fraticello [Gomecio]... in latino, que gareggia con quello del maestro» (Croce, «*La Propalladia* del Torres Naharro», pp. 81 y 82); «Même le latin parlé qu' introduisent dans le jeu les ermites est différencié: corrrect dans la bouche de Teodoro, barbare dans celle de son *famulus* Gomecio» (Bataillon, «Le Torres Naharro de Gillet», p. 166). «Torres Naharro hace hablar en latín a algunos de sus

naje Torres Naharro personifica el aspecto más bien cómico de los falsos religiosos, aunque sin excluir lo deplorable de todo ello, porque para él la falta de dignidad en un religioso de profesión, sea cual fuere su jerarquía o denominación eclesiástica, era siempre motivo de gran indignación y preocupación.[72]

Gomecio, previsiblemente, también es enemigo de la soledad, gustándole, en cambio, mucho las mujeres. A Dorosía la persigue a través de toda la obra:

Maneo solus in boscorum
sicut mulus sine albarda;
mortis mea non se tarda
propter meus peccatorum.
Da nobis gratia deorum
ad habendum nocte et dia
nostris lectis Dorosía
in secula seculorum (p. 14).[73]

Lenicio y Dorosía quieren aprovecharse de la lujuria desenfrenada del escolar, para sacar ventajas materiales:

---

personajes en la Comedia *Seraphina*; el fraile Teodoro, y Gomecio, su siervo, pero a pesar de que hablan un latín peculiar... no es extravagante ni macarrónico como se ha venido afirmando con demasiada ligereza» (H. López-Morales, *Tres comedias*, p. 54). Las opiniones de Gillet y Bataillon abarcan bien todos los casos en que los dos personajes hablan en latín. Resulta extraña la opinión de López-Morales, si recordamos algunas salidas de Gomecio («Toquetis manibus nostra», «Besetis boca vostra», p. 13, etc.). Para mejor realizar sus planes ruines y ocultar su personalidad insubstancial, Teodoro cita a veces conocidos versos de oraciones tradicionales. De ahí que Croce perciba el «elegante latino» de Teodoro, sin darse cuenta de que el autor lo sugiere como postizo.

[72] Teodoro es un «irrígular» (p. 15). Gillet explica este término así: «Theodoro is only a hermit and, like his *famulus* Gomecio, unordained, hence *irregulatus*» (Vol. III, p. 258). Según nosotros, este hecho no cambia en nada el sentido de la crítica de los falsos religiosos en *Seraphina*. Además, para Torres Naharro la palabra «irrigular» seguramente se aplicaba con amplitud que transcendía la «irregularidad» en el sentido burocrático o profesional.

[73] El origen goliárdico de estos versos parece evidente, sea por imitación o sólo por inspiración. No se trata, sin embargo, tan sólo de un juego divertido, sino también de otro modo ingenioso de caracterizar más precisamente a este «religioso».

qu' estamos en conclusión
que caya con vn jubón,
y vna saya para ti (p. 13).[74]

---

[74] Al principio de la *Jornada cuarta* aparece Lenicio, echando maldiciones:

¿Podrá el diablo ayudarme
contra aquel que me hirió?
Como lo tomasse yo
do pudiesse aprovecharme...
No tanto por consolarme,
quanto por esta traidora
que me dize cada ora
que no soi para vengarme.
Cara a cara no me atreuo,
porqu' es mui diestro el vellaco
después yo soy algo flaco
y en el arte mui más nuevo.

. . .

¡O, gran remedio he hallado
para esta mala mujer:
quiérole hazer creer
que lo dexo mal tractado,
y que nos hemos topado
yo solo, y él y otros dos,
y que a todos, voto a Dios,
los he corrido y lijado.
Yo entraré mui de corrida,
la cara toda sudando;
porné la capa arrastrando,
haré la vaina perdida,
y daré qualque herida
a algún perro, de passada;
yrá sangriente la espada,
y esto me dará la vida, etc. (p. 55).

Gillet dice que el que hirió a Lenicio fue Gomecio (Vol. IV, p. 485). No parece ser así. En primer lugar, es imposible imaginar al afeminado y cobarde escolar capaz de ningún duelo. Le falta también una motivación para ello. En efecto, Gomecio trata de congraciarse de continuo con Lenicio, porque cree que éste le ayudará con Dorosía. Un duelo entre estos dos personajes, en este momento de la obra, carecería por completo de justificación. Por fin, el texto mismo prueba que el ofensor de Lenicio no fue el escolar, porque apenas acaba aquél de hablar, aparece éste:

¡Ce, Lenicius!
Lenicio: ¿Quién sería?
Gomecio: Ego sum, in mea concientia.
Lenicio: Válate la pestilencia:

En definitiva, Gomecio queda burlado. Haciéndole creer que va a tener mejor éxito con las mujeres, Lenicio le ata los dedos y lo deja en una posición muy embarazosa. Nos parece oportuno reproducir esta escena:

Lenicio: Si me dexares
yo te haré triumphar.
Gomecio: Fac quod volis.
Lenicio: . . .
con signos magicanos
te escantaré pies y manos
para que todo te quiera.
Gomecio: In manus tuas, Lenicio,
comendo spirito meo
. . .
¡ay, que dolet!
. . .
Salua michi, salua nos,
. . .
¡Miserere!
. . .
Pater meus benedicte,
¡miserere! (pp. 58-59).

No es difícil ver en todo esto la incisiva sátira del martirio por lujuria del ermitaño aprendiz. Al encontrar Teodoro —«pater meus benedicte», nótese— a su discípulo en tan embarazosa situación, se enfurece indignado con él:

Quidam vir fuit sanê
qui te studere docebat (p. 59).

Claro está, a Teodoro le molesta la torpeza del discípulo en dejarse atrapar y no los deseos impropios que le trajeron esas consecuencias. Cuando menos, Gomecio contribuye a ilustrar el total des-

---

¿Qu' es de ti todo este día?
Que t' espera Dorosía
[subrayado nuestro] (p. 56).

Las riñas y la fanfarronería de Lenicio, que hacen recordar inequívocamente a los criados fanfarrones de la *Celestina* contribuyen, según nosotros, a caracterizar el ambiente de bajo fondo moral en que se encuentra Orphea, según hemos ya explicado.

prestigio de esos individuos que con maldad e hipocresía pretenden representar la verdadera religión cristiana. Aunque interpretando la obra de manera muy diferente, al hablar de los ermitaños de *Seraphina,* Bataillon nota cierto aspecto grotesco, que le hace pensar en Valle-Inclán.[75] Creemos que es ésta una impresión muy certera y muy digna de detenido estudio, porque, por nuestra parte, opinamos que Torres Naharro representa, en efecto, un caso precoz e importante en el empleo consciente de lo grotesco en la literatura española. Sin embargo, subrayemos que para nosotros —y en esto parece que diferimos del juicio de Bataillon— la deformación grotesca tanto en Torres Naharro como en Valle-Inclán responde a hondas preocupaciones morales.[76] Creemos que precisamente por no comprender claramente este aspecto peculiar de la sátira de Torres Naharro, quedó Menéndez Pelayo tan desconcertado ante esta comedia del extremeño, como lo ilustra muy gráficamente este juicio:

> Insisto en que esta farsa no se compuso más que para hacer reír, pero, a la verdad, es un terreno muy resbaladizo, porque nunca es sano jugar con las ideas morales, encarnándolas en personajes idiotas. Por lo mismo que ni Floristán ni el fraile son hipócritas, sino un par de mentecatos de turbia conciencia, las sandeces que dogmáticamente pronuncian parecen caer de rechazo sobre la doctrina que invocan, aunque seguramente el autor se hubiera escandalizado de que tal propósito se le atribuyera. Y la Inquisición estuvo tan lejos de sospecharlo, que dejó intacto todo lo que hemos citado, y mucho más que omitimos, siendo ésta una de las comedias que sufrieron menos expurgación: lo cual, para los anales de la intolerancia española, no deja de ser dato curioso.[77]

---

[75] «Ne vaudrait-il pas mieux penser à une *deformation* occasionnelle, du genre de celle que Valle-inclán se vantera de pratiquer systématiquement dans *l' esperpento*?» («Le Torres Naharro de Gillet», p. 167).

[76] Véase: R. Cardona y A. Zahareas, *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán* (Madrid: Castalia, 1970), en que se estudia lo grotesco en función de las ideas morales del autor.

[77] *Obras completas,* Vol. VII, p. 359. A M. Romera-Navarro le resulta absurda toda la comedia, porque, evidentemente, no comprende ni la implícita ni la explícita crítica en ella:

> Comedia *Serafina* no es de asunto verdadero, ni de color de verdad. Floristán, el protagonista, no es ya un galán alocado que contrae dos matrimonios, sino tipo absurdo que al verse con dos esposas no

Además de ser muy aventurado elogiar la tolerancia de la Inquisición hacia una obra que quizás no comprendió, como parece ser el caso de *Seraphina,* o apreciar los valores morales intrínsecos de ésta por la reacción de aquella notoria institución, Menéndez Pelayo se niega sencillamente a aceptar el hecho, cuya posibilidad lo deja obviamente perplejo, de que Torres Naharro pudiera ser persona tan seria, moral e inteligente y artista tan consciente y consumado como lo fue en realidad. Torres Naharro, por legado de la crítica galo-clásica del siglo XVIII, sólo podía ser un primitivo para Don Marcelino e, infelizmente, también para la mayoría de los críticos que escriben hoy día.

Siempre se ha dicho que *Seraphina* tiene una conclusión feliz. Para algunos, esto se debe al respeto del autor por las exigencias del género.[78] Para otros, la amenazante tragedia se resuelve en fin risueño por la influencia que ejercieron sobre el autor ciertas fuentes literarias.[79] Por nuestra parte, sugerimos que en *Seraphina* no hay en absoluto una conclusión feliz, desde el punto de vista del autor, y que si se piensa lo contrario, esto se debe a una incomprensión de todo lo que ocurre anteriormente en la obra.

En el momento mismo en que Floristán quiere matar a Orphea, regresa después de varios años de ausencia —«como caído

---

se le ocurre otra solución para salir del paso que matar a una de ellas, y precisamente a la mujer legal e inocente. Solución que le parece de perlas a su confesor, quien se dispone a confesar a la futura víctima y ayudarle a bien morir. Y ésta, Orfea, se resigna al sacrificio sin más ni más, y cuanto se le ocurre en su último instante es pedirle al marido que le levante un mausoleo. La situación es tan improbable y falsa, y el tono de los personajes tan melodramático y vacuo, que mueve a risa. El carácter de Serafina, la esposa clandestina y verdaderamente amada de Floristán, que Moratín considera como «bien sostenido», no puede ser de mayor absurda inconsecuencia. Serafina, que primero le dice a Floristán que mate a Orfea, luego, creyendo que aquél lo ha hecho, le rechaza respondiéndole tranquilamente en su lengua valenciana:

«Que qui fa un cest fará cent», etc.

(M. Romera-Navarro, «Estudio de la comedia *Himenea* de Torres Naharro», *The Romanic Review,* 1921, Vol. XII, pp. 59-60).

78 Gillet, Vol. IV, p. 434.

79 Crawford, «Two Notes on the Plays of Torres Naharro - Terence's *Andria* and the *Comedia Serafina*», *Hispanic Review,* 1937, Vol. V, n.° 1, p. 78.

de las nubes», dice Menéndez Pelayo—[80] Policiano, el hermano de aquél. Se nos revela que Policiano estuvo muy enamorado de Orphea y que la separación acrecentó su pasión. A Teodoro se le ocurre así una brillante idea para solucionar todos los problemas. Pregunta a Floristán:

Postquam Orpheam duxisti
¿matrimonium consumpsisti?
Floristán: Ni pude ni lo quisiera.
Teodoro: Si verba sunt ita vera,
vndique nobis est gloria

. . .

Seraphinam duc tu tibi,
et Orpheam frater sibi.

. . .

Eamus nunc fratrem visum
et si non eum cum eo,
virgo manebit Orphea.

. . .

Floristán: Aun me queda gran espina,
porque, la Orphea biuiendo,
no puedo, según entiendo,
casarme con Seraphina.
Teodoro: Dispensat gracia divina
matrimonio non consumpto (pp. 69-70).

Observe el lector la terrible ironía: la ausencia de todo cariño y el homicidio planeado por Floristán no constituyen para el desquiciado y malvado ermitaño razones suficientes para disolver ese terrible matrimonio, mientras la virginidad de Orphea, *debida al desinterés sexual de Floristán por ella,* viene a satisfacer todos los requisitos para permitir el divorcio. Nos parece evidente que Torres Naharro, siempre muy reflexivo, alude a un problema muy frecuente y muy grave en la sociedad cristiana, que por la extremada rigidez de las leyes canónicas —Teodoro sería a la vez una deformación intencionadamente grotesca de ello— casi nunca encontraba satisfactoria solución. Croce parece haber intuído esto, al hablar de «quella casistica, che non fa le sue prove nel fatto e che non

---

80 *Obras completas,* Vol. VII, p. 358.

è segno di amore e di scandalo, pure registra l' abito che si era formato nella vita cattolica e in Spagna più che altrove».[81]

Exaltado por haber sido útil en la aparente reconciliación de Floristán y Seraphina, Teodoro les da su bendición:

> Sanctum est iam vos videre
> conformes in voluntate;
> cunctis verbis finem date,
> quod erit Deum timere (p. 74).[82]

---

[81] «*La Propalladia* del Torres Naharro», p. 81. Recientemente, Mc Pheeters ha expresado esta opinión de manera aún más explícita:

> En cambio, ha pasado inadvertida la tremenda ironía con que el autor plantea que cualquier casuística teológica, por disparatada que sea, tiene visos de licitud cuando se intenta ganar la salvación eterna y evitar el pecado mortal del suicidio... (B. Torres Naharro, *Comedias,* Madrid, Castalia, 1973, p. 22).

[82] Teodoro ha suscitado reacciones muy diferentes entre los críticos. Como hemos visto, Martínez de la Rosa considera su intervención benéfica para Orphea (*Apéndice sobre la comedia española,* p. 199); Menéndez Pelayo no lo considera hipócrita, sino tan sólo mentecato de turbia conciencia (*Obras completas,* Vol. VII, p. 359). A pesar de ver en el ermitaño una representación del *monachatus non est pietas,* Gillet vacila en su opinión y lo considera, en definitiva, como figura cómica (Vol. IV, p. 489); Crawford es el único crítico que considera al ermitaño como individuo categóricamente maligno: «Teodoro, who advises so piously in maccaronic Latin, is a hypocrite of the same type as Fra Timoteo in Macchiaveli's *La Mandragola*» (*Spanish Drama before Lope de Vega,* p. 96).

Digamos, ante todo, que Mazzei y Gillet evidentemente se equicovaban en pensar que Teodoro es una imitación de Fra Timoteo. (En su intento mal emprendido de probar la italianidad de las obras de Torres Naharro, Falconieri hasta sugiere que toda la *Seraphina* es una «reminiscencia de la *Mandragola*» («La situación de Torres Naharro en la historia literaria», p. 34). De una reciente edición de *La Mandragola* citamos el siguiente pasaje:

> Qualche anno or sono, *uno dei più attenti biografi* del Machiavelli, Roberto Ridolfi, ha creduto di poter circoscrivere ancora il tempo della composizione del capolavoro tra la metà del 1515 e il principio del 1518... Lo stesso Ridolfi ha poi proposto di recente di collocare la composizione *decisamente ai primi mesi del '18* . . . ma la proposta non può dirsi generalmente condivisa... Fredi chiapelli... avanza per parte sua l' ipotesi che la commedia *sia stata scritta nei primi mesi del 1519* [subrayado nuestro] (*La Mandragola,* Torino, Einaudi, 1971, a cura di Guido Davico Bonino, p. 69).

También el falso ermitaño en el *Corbacho* se ha mencionado como posible fuente de Teodoro. De acuerdo con este acercamiento crítico, habría una verdadera transmisión literaria de la figura del falso ermita-

Según el *Introito*:

> Seraphina quedará
> con Floristán bien casada,
> y Orphea, la fatigada,
> de Policiano será (p. 10).

En la obra no se muestra que esto ocurra, pero el lector ya puede imaginar cómo sería realmente, de efectuarse, el «buen casamien-

---

ño, pero la fecha recién sugerida de la *Mandragola* hace ver gráficamente el peligro a que se expone el buscador de fuentes que se desentiende del significado intrínseco de cada obra, como criterio únicamente importante para enjuiciarla.

Ni Machiavelli necesitaba leer *Seraphina* ni Torres Naharro *La Mandragola* o *El Corbacho* para crear, respectivamente, a Fra Timoteo y Teodoro. El modelo existía en la realidad e, infelizmente, con tanta abundancia que Machiavelli hace decir a Callimaco: «¡Oh frati! Conoscine uno, e conoscigli tutti!» (Edición citada, p. 49). Precisamente por inspirarse directamente en la realidad, han creado Machiavelli y Torres Naharro sus falsos religiosos con fisonomía tan parecida, lo cual es fácilmente comprobable con un cotejo atento de los textos. De importancia fundamental es observar que en ambas obras unos malintencionados deciden servirse de los falsos religiosos, porque saben que el hábito de éstos es un instrumento eficacísimo para realizar sus fechorías y crímenes. *La Mandragola,* entre otras cosas, también es una representación literaria muy notable del *monachatus non est pietas,* según nosotros. (Ignoramos si esta idea se ha sugerido ya). Igualmente importante es comprender que la motivación fundamental de todas las acciones malévolas y sacrílegas, de toda la conducta hipócrita de ambos religiosos, es la codicia. El falso ermitaño del *Corbacho,* Teodoro, Fra Timoteo, Tartuffe, los jesuítas de Pérez de Ayala, el padre superior de *El hermano asno...* pertenecen todos ellos a la misma familia de hipócritas y parásitos que pueden hacer de continuo víctima al prójimo, porque saben fingirse buenos y santos, no siéndolo en absoluto.

Queremos añadir que la actuación de Teodoro es potencialmente mucho más funesta que la de Fra Timoteo. Este ayuda a corromper a Lucrezia, quien, sin embargo, está ya muy dispuesta a dejarse corromper, por tener por marido a Messer Nicia, «un dottor poco astuto» (Edición citada, p. 14). En *La Mandragola* todos los personajes son malvados, perversos o mentecatos. Víctimas no hay, pues Nicia recibe lo que propiamente se merece por su inmensa tontería. Por otra parte, el hecho de que los malvados de *Seraphina* tramen sus crímenes a expensas de la dulce e inocente Orphea llena el corazón de toda persona sensitiva de congoja y verdadero horror. Por no tener en cuenta estos hechos y por dejarse impresionar demasiado por la franqueza expresiva con que se tratan los asuntos sexuales en la literatura renacentista italiana, ha podido Menéndez Pelayo decir que *Seraphina* es mucho más dócil que las comedias italianas de aquella época: «comparado [el «puro disparate» que para él es *Seraphina*] con las torpezas e impiedades de la comedia italiana, es casi un idilio» (*Obras completas,* Vol. VII, p. 354).

to» de Floristán y Seraphina. A Orphea nadie le pregunta por sus deseos con respecto al casamiento con Policiano. Observa Gillet: «Orphea has not been consulted, nor do we know what sort of albricias Lenicio will receive for telling her that she is to live, and both to lose and win a husband!»[83] De Orphea, en suma, todos parecen disponer, como si fuera una cosa. Afortunadamente, «la sangre no llega al río», como observa Don Marcelino,[84] pero es importante recordar que no se evitó la muerte de Orphea por haber Floristán y Teodoro recurrido por fin a la prudencia y al buen sentido, reconociendo el error inicial de sus intenciones. Los salvó del apuro la reaparición repentina de Policiano, lo cual recibe esta acerba crítica de Martínez de la Rosa:

> Ya se ve en este drama un modelo de esos insípidos segundos galanes, tan comunes en nuestras antiguas comedias, que siempre están prontos a casarse con la que el primero desecha, *sin más causa ni motivo que sacar de apuro al poeta* [subrayado nuestro].[85]

Hemos visto ya por otros juicios que hemos citado que Martínez de la Rosa tampoco supo apreciar la inteligencia y la sofisticación artística de Torres Naharro y por eso ya no sorprende esta afirmación desdeñosa sobre la presencia de Policiano en la comedia. Lo del «segundo galán», en el sentido que lo entiende este crítico, probablemente ni se le pasó por la cabeza al autor, al concebir esa situación. Más bien, considerando a ese grupo miserable de gente depravada y desorientada por los mismos que debieran orientarla, Torres Naharro tan sólo concibe consecuencias

---

83 Vol. IV, p. 486. En efecto, en el texto se sugiere, aunque ambiguamente, que Policiano también es un mujeriego. Dice Bruneta:

> si [Orphea] maritarsi volea,
> pigliara l' altro fratello.
> 'Gli era più giouen, più bello,
> per me tanto quel' uorrei;
> e ti so dir che da lei
> hauea ben il martello (p. 43).

¿Cómo sabe Bruneta este detalle tan íntimo? ¿Por intuición femenina, por chisme o por experiencia propia?

84 *Obras completas,* Vol. VII, p. 358.

85 *Apéndice sobre la comedia española,* p. 199.

terribles de sus acciones, tanto para el alma como para el cuerpo. ¿Hay posible salvación para ellos? La razón que han abandonado no puede iluminarles el camino; el sentido moral que no comprenden no puede inspirarles una mejor conducta; el fino sentimiento no anida en su corazón...; no queda sino el capricho de la fortuna, el azar, como único posible remedio. Policiano, quien «llega como caído de las nubes», precisamente, personifica ese azar, tan precario consuelo para quien, como Torres Naharro, creía que los únicos guías fidedignos del hombre en esta tierra eran la razón, la moralidad y el noble sentimiento.

Lejos de ser una obra risueña, llena de comicidad, o una comedia romántica de amores, como se suele pensar,[86] *Seraphina* nos deja el espíritu muy cohibido y apesarado por el espectáculo que acabamos de ver. El que Teodoro se despida del público, con palabras regocijadas, no significa en absoluto que el autor pensara que su obra debiera producir regocijo. Al contrario, como última pero notable ironía, se nos sugiere que el único que de veras es capaz de alegrarse por todo lo que ha transcurrido en la comedia es Teodoro y sus congéneres, en cuya boca el autor pone, significativamente, el último verso.[87]

---

[86] Crawford trata de esta comedia en el capítulo *Romantic Comedy* (*Spanish Drama before Lope de Vega*, pp. 95-96). A pesar de parecerle una «bufonada», Menéndez Pelayo también dice que *Seraphina* es una comedia romántica (*Obras completas*, Vol. VII, p. 330). Gillet considera todas las comedias *a fantasía*, como esencialmente románticas, hecho que ha ya suscitado la reacción de Bataillon: «On ne sait si Gillet, avec le temps, aurait révisé radicalement sa conception initiale, s' il aurait renoncé à l' idée d' un Torres Naharro *romantique* dans ses pièces *a fantasia*...» («Le Torres Naharro de Gillet», p. 167). Dejando aparte el problema estrictamente formal, desde nuestro punto de vista no hay ninguna comedia de Torres Naharro que pueda designarse propiamente como romántica, con la excepción de *Jacinta* e *Ymenea*, que lo son *en parte*. Todas las comedias se escribieron con la intención principal de censurar graves errores y vicios, personaficándolos comúnmente en los caracteres más importantes. Es sólo por causa de una gran incomprensión del pensamiento y del arte de Torres Naharro por lo que se le viene atribuyendo una exaltación de lo que hasta tal punto lo hastiaba que decidió dedicar su vida entera a exponerlo a la atención y a la conciencia de sus contemporáneos.

[87] Gillet dice lo siguiente sobre el concepto que Torres Naharro tenía de la comedia:

> Perhaps even more extraordinary is Torres Naharro's reference to the subject-matter of the play. The traditional definitions of tragedy and comedy from the grammarians down had more and more mechanically contrasted the rules governing these genres with regard to subject-matter, social standing of the characters, beginning and ending of the plot, and high or low style. There was no doubt, for instance, that tragedy called for weighty subject-matter and affairs of state, while the province of comedy was the daily life of ordinary people, and even, preeminently, love affairs. I do not know of any definition of comedy calling for, or even permitting, the use of *notables acontecimientos*, notable or noteworthy actions. Such actions would rather belong in tragedy. On the other hand, the happy ending, prescribed in the same group of words, had been universally considered as a natural requirement of comedy. In the light of sixteenth-century criticism, a play of notable subject-matter and a necessarily happy ending is nothing less than a contradiction in terms. There seems to be only one way of solving the contradictions, namely by assuming that in the mind of Torres Naharro (and, as we shall see, in his dramatic practice) tragedy and comedy, so rigildy separated by the critics, were beginning to use and that —again in a startling prophetic fashion— he had been defining, not what is properly called *comedy*, but rather the inclusive, peculiarly Spanish genre that was to flourish a century as the *comedia* (Vol. IV, p. 434).

Coincidimos con este crítico en la observación de que Torres Naharro se independiza de manera notable de los rígidos moldes del género cómico tradicional, como también de los preceptos teóricos que lo gobernaban, creando así un drama de inequívoco sello personal. Sin embargo, esto no se debe quizás a ciertos deseos de experimentación literaria, sino, de manera muy clara, según nosotros, al mero hecho de que la preocupación moral era siempre previa a la forma literaria en Torres Naharro. El deseo de censurar los vicios y las maldades, mostrando sus consecuencias funestas en el hombre y en su mundo, determinaba siempre la estructura de las comedias, con independencia casi total de los modelos dramáticos anteriores. Sólo algunos investigadores de fuentes, sin lícito criterio literario, pueden pensar lo contrario (Crawford, «Two notes on Torres Naharro», por ejemplo). Por tanto, Torres Naharro tampoco se rinde a la costumbre tradicional de rematar la comedia con una conclusión feliz, si la realidad le dicta que sería absurdo imaginarla en base a la situación anteriormente dramatizada. Ya hemos visto que en la *Soldadesca* y la *Tinellaria* las conclusiones implican terribles ironías. No es esto diferente en *Seraphina*. Gillet llega a pensar que esta comedia se concluye felizmente, en gran parte, porque en el *Introito* se asegura que:

> La comedia acabará
> con el fin que se requiere (p. 10).

(Digamos de paso que estos versos extraviaron a Gillet, con toda probabilidad, en toda su interpretación de la comedia). Primera precaución: Torres Naharro no especifica quién o qué impone esos requerimientos, que Gillet automáticamente interpreta como los del género cómico tra-

---

dicional, y esto a pesar de haber ya antes observado la extraordinaria independencia del autor. Segunda precaución: a los versos citados arriba siguen inmediatamente estos dos:

quien más attento estouiere
más razón d' ella dará (p. 10).

Torres Naharro no dice que su obra oculta ideas esotéricas, pero sí, claramente, invita al lector a reflexionar sobre los sucesos y su conclusión, que tienen un sentido muy serio, si no nos quedamos en su mera superficie. Gillet mismo observa que «although a happy ending is achieved (the union of Floristán and Seraphina), the plot is based on a false assumption» (Vol. IV, p. 486). Establecido esto, ¿cómo es posible no concluir que precisamente por este hecho tan sólo un individuo de mente desquiciada o de moral depravada puede todavía concebir esa conclusión como feliz? Lo significativo y lo sutil de la conclusión de *Seraphina* es precisamente el hecho de que algunos individuos consideren como suma felicidad lo que es, desde el punto de vista de la mente equilibrada y de la moral cristiana, un lamentable desastre humano. En *Seraphina* «la sangre no llega al río», pero, como dice muy bien Gillet, aunque, infelizmente, sin aprovecharse de ello en su interpretación de esta obra: «There has been no actual death, but there need not be . . . The substitution for death and its terror is utter confusion, complete loss of all sense of reality» (Vol. IV, p. 485).

VII. *YMENEA*

> Aquella sola es honra la que se haze a alguno por su virtud propia... y por esso la verdadera onrra y la que deve dessear el christiano no está en ser alabado de los hombres, sino de Dios.
>
> (Erasmo, *Enquiridion)*

Todos los críticos están conformes en que *Ymenea* es una extracrdinaria obra dramática. Citemos algunas opiniones representativas de varias tendencias críticas e ideológicas. Afirma Moratín: «Fábula muy sencilla, bien conducida, animada con situaciones y efectos naturales y oportunos».[1] Martínez de la Rosa: «la más arreglada de las de Naharro... muestra tal semejanza con nuestras comedias del siglo XVII que sorprende y admira... la exposición es buena... es difícil concebir cómo pudo escribirse en la tierna infancia del arte».[2] Menéndez Pelayo: «la más regular, la más caballeresca y afectuosa de Torres Naharro y la que da

---

1 L. Fernández de Moratín, *Obras,* tomo I, p. 140.
2 *Apéndice sobre la comedia española,* p. 201.

más simpática y ventajosa idea de su talento como pintor de costumbres».[3] P. Savj-López: «Todo el drama de Calderón, el glorioso teatro de capa y espada se anuncia en los cinco actos de la *Himenea*».[4] M. Romera-Navarro: «una de las piezas más acabadas y primorosas del primitivo teatro español».[5] En suma, no hay crítico que disienta de la opinión de que, por fin, Torres Naharro creó con *Ymenea* una comedia casi perfecta y superior a todas las demás que escribió. Gillet resume concisamente la actitud de todos los críticos, hablando de la «comedia-formula worked out to near precision in the *Himenea*».[6] Es cierto que al exaltar esta comedia, Moratín se refiere también a ciertos defectos que, sin embargo, no especifica, y que Martínez de la Rosa, Romera-Navarro y López-Morales indican algunos aspectos de la obra que consideran equívocos. A su tiempo veremos que estas objeciones se deben casi siempre al error y a la incomprensión del mismo que las hace, pero queremos subrayar que estos supuestos errores no alteran la admiración de dichos críticos por el arte de *Ymenea*.

En efecto, una lectura atenta de esta comedia hace del todo imposible una opinión contraria: *Ymenea* tiene todas las excelencias que se han mencionado y muchas otras que evidentemente no se han sospechado siquiera, según explicaremos. Sin embargo, consideramos importante advertir que varias otras comedias de Torres Naharro no merecen menor aprecio. Cada una de ellas trata un problema enteramente distinto, pero siempre de gran importancia. Conjuntamente, representan las preocupaciones fundamentales de la sociedad, especialmente, claro está, de la renacentista. Los varios temas que el autor escoge requieren estructuras dramáticas diferentes. Estas se articulan a veces de manera muy compleja e incluso con intencionada ambigüedad. Superfluo es decir que esto no constituye un defecto artístico o dramático.

---

3 *Obras completas*, Vol. VII, p. 360.
4 *Trovatori e poeti; studi de lírica antica*, p. 173.
5 «Estudio de la comedia *Himenea* de Torres Naharro», *The Romanic Review*, 1921, Vol. XII, p. 50.
6 Vol. IV, p. 578.

Al contrario, precisamente la complejidad de la obra ofrece una prueba patente tanto de la excepcional agilidad dramática con que se articula, como también de la extraordinaria agudeza intelectual del autor. Cada comedia representa una modalidad artística diferente, original, manteniéndose, no obstante, fiel a las mismas preocupaciones morales y filosóficas que animan todas las demás comedias. En el teatro de Torres Naharro observamos así varias estructuras dramáticas y precisamente por esto resulta inaceptable que se considere la comedia *Ymenea* como una culminación triunfal de muchos otros intentos más o menos fracasados. La fórmula dramática en *Ymenea* es genialmente apropiada para el tema específico que en ella se dramatiza. Sin embargo, nuestros estudios anteriores, como también los que siguen, demuestran, creemos, que con toda justificación se puede esto afirmar también con respecto a todas las otras modalidades que Torres Naharro emplea en sus comedias. Es enteramente comprensible, claro está, que una determinada comedia guste más que otra —cada lector o público tiene sus preferencias particulares—, pero ¿no es razonable esperar que tales preferencias se basen en una clara comprensión de todas las obras que se decide comparar entre sí? La impaciencia y el frecuente menosprecio con que los críticos contemplan casi todas las comedias de Torres Naharro no se deben a una verdadera deficiencia artística de éstas, sino a razones muy parecidas a las que antaño hicieron descuidar a Góngora y a El Greco.[7] Parecerá extraño, sin duda, pero creemos que los críticos se han equivocado incluso en algunos de sus elogios a *Ymenea*. Cuando el aprecio se sustenta en la convicción de que una obra está animada por un determinado propósito, el cual se revela después por completo contrario al que movió al autor a escribirla, ¿de qué valor crítico es el aprecio? Con frecuencia, el mismo entusiasmo por *Ymenea* viene a ofrecer así, de manera muy irónica, otra prueba patente de que Torres Naharro ha

---

[7] Menéndez Pelayo piensa que sólo cuatro comedias de Torres Naharro «cumplen con las leyes esenciales de la fábula dramática» (*Obras completas*, tomo VII, p. 331). Muy generoso parece D. Marcelino en comparación con la opinión de casi todos los demás críticos.

sido siempre, por desgracia, un autor casi totalmente incomprendido.

Sin excepción, creemos, en los estudios críticos se afirma que en *Ymenea* se dramatiza por primera vez el famoso pundonor, con intención de exaltarlo. Es enteramente representativa esta observación de Gillet: «*Ymenea* [is] a glorification of the Spanish sense of honor».[8] En su detenido estudio sobre el concepto del honor en los siglos XVI y XVII, Américo Castro, profundo y perspicaz conocedor de la cultura renacentista, incorpora *Ymenea* entre las obras en que se glorifica el pundonor, con el siguiente comentario:

> Pero la noción de honra venía animando desde hacía tiempo el teatro español cuando Lope inventó la comedia nacional. La primera vez que aparece es en Torres Naharro, en la comedia *Himenea,* precedente de las de *capa y espada...* la influencia de Torres Naharro, en efecto, debió ser grande en el teatro del siglo XVI... su esquema podría ser el siguiente: el honor y la fama son idénticos; la pérdida de la honra es análoga a la pérdida de la vida; consistiendo la honra en la buena fama, para conservarla hay que sigilar los actos que pueden motivar mala reputación; y, en fin, cuando se llega a perder el honor, la venganza es empleada inmediatamente.[9]

Castro indica también, sobre todo en el siglo XVI, puntos de vista distintos al anterior sobre el honor, como, por ejemplo, las nociones petrarquistas y erasmistas, según las cuales el honor se identifica con la virtud y no con la fama. Sin embargo, concluye que mientras este concepto de honra-virtud se incorporó en obras literarias de tipos muy distintos, no llegó a animar nunca las obras teatrales.[10] Según Castro y varios otros críticos importantes, entre los cuales se debe destacar a Ramón Menéndez Pidal, el teatro no pudo ser instrumento adecuado para dramatizar el honor como virtud, porque, supuestamente, este concepto no era el que principalmente cultivaba la masa y, por otra parte, tampoco ofrecía las extraordinarias posibilidades de sensacionalismo escénico que

---

8 Vol. IV, p. 476.

9 «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Española,* 1916, pp. 16-19.

10 *Ibid.*, p. 378.

sí promete la preocupación por la honra, dependiente de la opinión ajena. En suma, el dramaturgo se dejaba llevar por la corriente y escribía lo que el vulgo le pedía, aunque esto podía ser por completo contrario a su propia visión moral del mundo.[11] La afirmación de Lope que:

> Los casos de la honra son mejores,
> porque mueven con fuerza a toda gente,[12]

se recuerda siempre como prueba explícita de este estado de cosas en el teatro. Ahora bien, hay muchas comedias del Siglo de Oro que comprueban de manera inequívoca todos estos juicios, pero no todas. Algunos dramas notables sobre el honor se resisten claramente a esas categóricas afirmaciones y, en efecto, a veces las contradicen de manera radical en todos los sentidos. Estas obras que representan en el dominio específico del teatro una voz minoritaria son, no obstante, de particular importancia, porque hacen comprender que en ellas continuaba con gran vitalidad la más bella tradición del pensamiento cristiano.[13] Uno de estos dramas, de manera muy eminente, es *Ymenea* de Torres Naharro. Nuestra afirmación parecerá de seguro extraña, porque precisamente a esta comedia se le atribuye siempre el mérito de haber iniciado en el teatro español la exaltación del honor como fama

---

11 Dice Menéndez Pidal:
El mismo Lope de Vega, que por una abundante obra teatral se hallaba tan comprometido con su público en favor de la solución vengadora, cuando se puso a escribir una novela, La más prudente venganza, si bien no pudo prescindir del desenlace sanguinario, no sólo protesta contra él muy por largo, sino que declara haberlo reprobado toda su vida: «He sido de parecer siempre (¡siempre!, dice el autor de tantos dramas vengativos) que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser; y es desatino creer que se quita, porque se mata al ofensor, la ofensa del ofendido» (*De Cervantes y Lope de Vega,* Madrid: Espasa Calpe, 1964, p. 160).

12 *El arte nuevo de hazer comedias en este tiempo.*

13 A. A. Parker ha escrito numerosos estudios sobre la crítica del concepto del honor, desde un punto de vista cristiano del autor, en las comedias del Siglo de Oro. Véanse, por ejemplo: «*El médico de su honra* as Tragedy», *Hispanófila,* 1975, n. 2, pp. 3-23; «Christian Values and Drama: *El principe constante*», *Studia Iberica,* 1973, pp. 441-458.

u opinión pública. Por tanto, resulta imprescindible analizar detenidamente todas las escenas importantes de la obra y averiguar qué función tiene cada una dentro del conjunto y de qué manera refleja éste el pensamiento del autor.

Con perspicacia, Schack observó que, salvo diferencias lingüísticas y estilísticas, explicables por la distancia temporal, los pasajes líricos de *Ymenea* podrían fácilmente confundirse con los típicos de las comedias lopescas.[14] Valga como ejemplo esta declaración amorosa de Ymeneo:

Guarde Dios, señora mía,
vuestra graciosa presencia,
mi sola felicidad,
aunque es sobrada osadía
sin tomar vuestra licencia
daros yo mi libertad.
Pero en mi primer miraros
tan ciego de amor me vi,
que quando miré por mí
fue tarde para hablaros
hasta agora
que de mí sois ya señora (p. 279).

En efecto, toda la situación inicial de *Ymenea* evoca en la memoria, por ejemplo, la de *El caballero de Olmedo*. Ymeneo ha visto a Phebea en la ciudad[15] y ha quedado de inmediato enamorado de ella. Averiguado su domicilio, empieza a cortejarla:

---

[14] *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, p. 304 y sigs.

[15] Especulando sobre el lugar donde ocurre la acción de la comedia, Gillet dice que «a definite localization of the play [is] questionable» (Vol. III, p. 561), pero parece limitar las posibilidades a Roma o Nápoles (Vol. IV, p. 561). Por nuestra parte, creemos que el autor, de manera muy consciente, no quiso especificar la ciudad, porque el problema que se proponía dramatizar, es decir, los estragos que causa la falsa comprensión de la honra, era común en Europa. Por esto nos parece también erróneo pensar que Torres Naharro se dirigiera con su obra a una nacionalidad más que a otra, según piensa Gillet: «*Ymenea*, a glorification of the Spanish sense of honor, might well be expected to please, not a Medici this time, but a native Spaniard» (Vol. IV, p. 476). Mc Pheeters observa muy a propósito:

> La introducción del hermano como guardián de la honra familiar sorprende y hasta desorienta un poco a un crítico [Gillet] que lo supone una figura revestida del fuero hispano-gótico-árabe, pero

cada noche y cada día
con músicas y alboradas (p. 285).

Se debe observar que otros jóvenes también rondan la casa, pero sin haber visto jamás a Phebea. Están así interesados en la joven por la fama que tiene de mujer bella y, seguramente, también por su categoría social. Esto se indica en dos versos, de manera muy casual,[16] y no obstante resulta significativo, porque, a la vez que se sugiere la notoriedad de la belleza de Phebea, se pone también de relieve el hecho de que el amor de Ymeneo es diferente. Mientras los otros jóvenes cortejan a Phebea quizás por consideraciones extrasentimentales o, en todo caso, de manera impersonal, Ymeneo se enamora sin saber en absoluto quién es ella, es decir, sólo por su persona. La afiliación intelectual del autor al neoplatonismo

---

Torres Naharro no tuvo que remontarse a tales fechas en una Italia de hombres tan sanguinarios como Francesco Maria della Rovere, Duque de Urbino, que cuando sólo contaba 16 años, mató al amante de su hermana y andando el tiempo, en 1511, mató de una estocada al Cardenal de Pavía, en las calles de Bolonia (*Comedias de B. Torres Naharro*, pp. 28-29).

Casos parecidos, que debían ser frecuentes tanto en España como en Italia, hacen también comprender cuán innecesario era que nuestro autor buscara inspiraciones en la literatura para dramatizar el problema del honor. Indicando a Boccaccio como fuente, J. Falconieri quiere hacernos creer nada menos que esto representa otra prueba de la «Italianidad» del arte de Torres Naharro («La situación de Torres Naharro en la historia literaria», p. 34). El aire fresco de la vida respira en toda *Ymenea*.

16

Y si mueres por tal dama,
tienes muy justa querella;
pues otros mueren sin vella
que se ahogan en su fama (p. 279).

No sabemos por qué considera Romera Navarro tan oscuros estos versos. Este crítico se refiere a otros determinados «lunares» en *Ymenea* que realmente no parecen serlo. He aquí sus observaciones:

Cuando Turpedio, el criado del Marqués, le dice a éste al final de la primera jornada que hace tiempo que Himeneo viene rondando a Febea, nos sorprende como una inconsecuencia, pues explícitamente se declara en los primeros versos de la jornada que Himeneo acaba de ver a su dama por vez primera («Estudio de la Comedia Himenea de Torres Naharro», p. 64).

Los versos a que se alude son los siguientes:

hace por lo menos suponer que la belleza exterior de Phebea sugiere a Ymeneo una correspondiente belleza interior en ella. De todos modos, consideramos muy importante el énfasis que el autor pone en el carácter personal, íntimo, sincero y directo del amor de los dos jóvenes, exento de toda preocupación social y mundana. A Ymeneo no lo motiva la tentación de una excitante aventura, sino una fuerte intuición de que Phebea es la mujer ideal que busca en la vida.

Phebea se da pronto cuenta de las persistentes rondas del enamorado frente a su casa y se enamora a su vez de él. En afecto, es lícito incluso imaginar que esto ocurrió ya en el primer encuentro con Ymeneo en la calle. Se trataría así de un enamoramiento repentino y simultáneo, que contribuiría a explicar mejor también la prontitud con que Phebea acepta la declaración amorosa de Ymeneo, cuando por primera vez habla con él.[17] La necesaria es-

---

Pero en mi primer miraros
tan ciego de amor me vi
que cuando miré por mí
fue tarde para hablaros,
hasta agora... (p. 278).

Ymeneo declara que vio a Phebea por primera vez en un pasado reciente. Enamorándose de ella, empezó a rondar la casa, y el texto *permite* imaginar que lo hiciera varias noches, antes de ser admitido por Phebea. No creemos que descarte esta sugerencia tampoco esta ironía de Boras:

¿Aun agora començamos
y tantos duelos tenemos? (p. 278),

porque para este individuo cínico las penas de amor vienen demasiado pronto en cualquier momento.

El segundo lunar que indica Romera-Navarro es el siguiente: «Sorpréndenos igualmente, que en la segunda jornada, el Marqués se presente en escena cuando le suponíamos en la dulce compañía de aquella 'escopetera', a cuya casa se había dirigido para pasar el resto de la noche» (*Ibid.*).

Aun suponiendo que todo esto pase en la misma noche, el autor no tiene ninguna obligación ni inclinación artística de indicar cuánto tiempo *exactamente* pasó el Marqués con la «escopetera». Esta clase de irrelevancias satirizó Cervantes con sumo deleite en el *Quijote*, como es bien sabido. El error de Romera-Navarro surge, además, de su opinión cerrada de que *Ymenea* «se desenvuelve en veinticuatro horas». (*Ibid.*), lo cual tampoco es verdad.

[17] La rapidez del enamoramiento de estos dos jóvenes recuerda el de Julieta y Romeo.

quematización del tiempo en todo drama es otra razón de ello, claro está, aunque de índole distinta. Así y todo, cuando los amantes logran hablarse por primera vez se declaran, con firme confianza, su mutuo e incondicional amor.

Las serenatas son observadas con ojo de lince por el Marqués, hermano de Phebea, quien se muestra muy contrariado por ellas y sospecha que el cortejador es Ymeneo:

> Si esa presunción él tiene,
> ¡voto a la Virgen María
> yo le ataje las pisadas! (p. 285).

Al pronunciar esta amenaza el Marqués, su criado Turpedio le advierte que no hay razón alguna para preocuparse de tal manera:

> Déxalo, señor, hazer,
> que es usança del palacio,
> y es un modo de solacio
> festejar y dar plazer,
> y un deporte
> sin el qual no hay buena corte (p. 285).

La contestación del Marqués es sumamente reveladora:

> *Bien me plaze el festejar*
> *mas no en mi casa, par Dios,*
> la verdad ora hablando;
> porque tras deste cantar
> yo sé bien que más de dos
> se quedan después llorando
> [subrayado nuestro] (p. 285).

En *El alcalde de Zalamea,* Pedro Crespo también se indigna por la serenata que el Capitán quiere hacer a su hija. Sin embargo, esta reacción es enteramente comprensible y lógica, porque el Capitán reveló de manera inequívoca su lujurioso deseo. Por otra parte, el Marqués de *Ymenea* no tiene razón alguna para dudar de la caballerosidad de Ymeneo y, no obstante, presupone inmediatamente, sin vacilación, que éste tiene la única intención de deshonrarle la familia. Cierto, es lícito pensar que el Marqués comparte con todos los hombres, buenos y ruines, la preocupación instintiva de velar y proteger a la mujer de la casa. Sin embargo, el autor

pone muy de relieve el hecho de que la extrema suspicacia de aquél tiene sus raíces más fuertes en otros factores: específicamente, en su propio acostumbrado modo de vida. El Marqués presupone en Ymeneo la peor intención, por la sencilla razón de que él mismo siempre tuvo tan sólo intenciones malas con respecto a las mujeres que llegaron a interesarle. En efecto, se nos hace comprender que la vida del Marqués es muy disoluta. Hasta Turpedio, quien tampoco es un ejemplar de virtud —y este mismo hecho es magníficamente sugestivo—, piensa que las costumbres de su amo son ya intolerables y considera así oportuno advertirle del peligro de sus excesos:

Sin mentir
por nos se puede dezir
porque ha diez oras, señor,
que andamos por la ciudad
sonando como badajos,
y cojemos poco amor
a dezirte la verdad,
de aquestos vanos trabajos.
Bien es un poco, por ende
pasear sobre la cena,
y es la usança justa y buena
para mancebos, se entiende;
lo demás
va muy fuera de conpás
[subrayado nuestro] (p. 286).

El autor no nos deja en dudas sobre la especie de diversiones que ocupan al Marqués:

Dame un poco ese laúd
yré tañendo quequiera
Forsa aquella escopetera
que querrá hazer virtud.
Turpedio: Sí hará
aunque en ella nunca está (p. 286).

El Marqués, en suma, se ocupa en «echar perros» y en frecuentar los burdeles de la ciudad, como el Marqués de la Mota en *El burlador de Sevilla.* Sugerimos el paralelo para recordar que a menudo en el teatro del Siglo de Oro la promiscuidad del personaje se emplea como síntoma certero de una manera errónea o perversa de enjuiciar la vida en general. Torres Naharro nos hace

así comprender claramente por qué el Marqués no puede contemplar ninguna relación entre hombre y mujer sin cínico escepticismo. Juzga a todos los hombres de acuerdo con lo que él mismo es y a todas las mujeres de acuerdo con las «escopeteras» que suele patrocinar. Muy perceptivo, Turpedio sabe muy bien que la mente de su amo se ha infectado de las perversas experiencias prostibularias y por esto precisamente considera oportuno recordarle que es impropio dudar de la virtud de su hermana, independientemente de las intenciones de Ymeneo:

> Bien siento dó van tus flechas.
> No temas, aunque eso sea,
> *que la señora Phebea*
> *no es desas que tú sospechas*
> *¡Que donzella*
> *para burlarse con ella!*
> [subrayado nuestro] (p. 285).

En efecto, Phebea demuestra en todo sus excelentes quilates morales, aun en los momentos más críticos, como se verá. Sin embargo, el Marqués no puede confiar en ella, porque desconfía del ser humano en general. Desde su perspectiva personal, su desconfianza tiene, claro está, plena justificación, ya que toda la gente que le rodea constituye la más convincente prueba de que todo es cinismo e inmoralidad: «Dime con quién andas y direte quién eres». Obsérvese por tanto la presunción del depravado Marqués de erigirse en juez de la moralidad del prójimo. Mc Pheeters observa bien que en aquella época —y nosotros diríamos que todavía en la actualidad— se veían con indulgencia ciertas libertades del hombre que en la mujer, por otra parte, se consideraban siempre de manera condenatoria.[18] Es importante observar, sin embargo, que Torres Naharro, entre otras cosas, condena esa misma indulgencia en su *Ymenea,* según se desprende de todo lo que ocurre, porque para un verdadero cristiano, como es él, la virtud no ad-

---

18 Lo irónico es que en una sociedad donde se permiten al varón ciertas libertades que se niegan a la mujer, el hombre no se da cuenta de que su situación es equívoca. El Marqués de *Himenea* ocupa las noches en aventuras poco edificantes dejando a su hermana desam-

mite aquella extraña casuística basada sólo en la diferencia sexual. Creemos que, al menos en parte, para dramatizar de manera más significativa este problema escogió el autor a un hermano y no a un padre, como guardián de Phebea. Además, un padre libertino ya presupondría una situación psicológica muy diferente a la que se propuso tratar en esta obra.

Por todo lo que hemos dicho, resulta comprensible que al Marqués le guste mucho «festejar» en casas ajenas, pero que le indigne sobremanera cuando otros «festejan» en su casa; que se resienta cuando se requiebra a su hermana, pero que le parezca lo más natural requebrar a las hermanas de otros y esto siempre con la única intención de deshonrarlas. El hecho de que las mujeres que patrocina sean comúnmente de mala vida no desvirtúa nuestra afirmación, porque un frecuntador de prostitutas, al fin de cuentas, perpetúa la corrupción inicial, desde el punto de vista cristiano, que es siempre el de Torres Naharro. «No hagas a los otros lo que no quieres que los otros te hagan a ti», reza uno de los más fundamentales preceptos cristianos. El Marqués, con su sentido pervertido de la vida, se dispone siempre a agraviar a los otros precisamente en lo que de manera patética teme que los otros le agravien a él.

Causa de veras asombro que nadie se haya fijado con debida atención en esta caracterización tan obviamente negativa de la personalidad del Marqués, al estudiarse tantas veces su sensibilidad por el honor. Para nosotros, no hay duda alguna de que el

---

parada, conducta similar a la de Busto Tavera en *La Estrella de Sevilla* (*Comedias de B. Torres Naharro,* p. 30).

Sin embargo, como ya hemos dicho, para nosotros la pretensión del Marqués de guardar a su hermana es en verdad absurda. McPheeters mismo lo caracteriza de manera apropiada: «violento y disoluto, noctámbulo y mujeriego» (*Ibid.,* p. 29). Por todo esto, creemos que hay una diferencia fundamental si lo comparamos con Busto Tavera. Este, que es hombre de gran dignidad, también va a la «zona rosa» de la ciudad, pero esto se muestra como un suceso no usual en su vida. Lo lleva a ello su preocupación de complacer a unos nuevos amigos, que quieren «familiarizarse» con Sevilla. No creemos, en suma, que el autor quiera mostrar esta escapada como «la falacia trágica» del protagonista, aunque sí es evidente que introduce este episodio para que el rey pueda entrar sin dificultad en la casa de Estrella.

autor detalló todos los rasgos que acabamos de discutir, específicamente para mostrar la hiriente dicotomía entre la patética preocupación por el honor y la vida privada del Marqués, tan exenta de virtud. No se puede menos de percibir la terrible ironía, implícita en la obsesionante preocupación por la conducta ajena y el simultáneo total descuido de la propia. Al lector se le ocurren también algunas preguntas muy pertinentes: ¿De qué manera puede Phebea acrecentar la honra del Marqués, cuando éste la anula de continuo en sí mismo con su conducta nada honrosa? ¿Cómo puede Phebea quitar la honra a su hermano, si éste ya carece por completo de ella?

Que la sospecha es en el Marqués compañera de su alma mala, queda, pues, bien claro ya en las escenas iniciales de *Ymenea*. De manera explícita, el autor también indica que aquella tendencia personal asume proporciones patológicas, corroyendo las entrañas del pundonoroso y haciéndole cometer actos extremadamente indignos y ridículos. Antes de ir a solazarse con sus amigas y sin justificación alguna para sospechar nada impropio en Phebea, el Marqués quiere, no obstante, cerciorarse de que ésta se está en su casa:

> Tocaremos a la puerta
> por ver qué haze, siquiera;
> no nos vamos sin hablalle (p. 285).

En estos breves versos Torres Naharro sugiere toda la psicología fundamental del hombre receloso, que tanto habría de interesar después, como anomalía personal y espiritual, a Cervantes y a Shakespeare, entre otros.[19]

En otros estudios hemos tenido ya ocasión de observar que a Torres Naharro nunca le interesa retratar costumbres y tipos humanos, sin hacerles representar importantes problemas morales. De igual modo, la caracterización inicial del Marqués revela su funcionalidad en todos los episodios siguientes de la obra.

---

[19] Recordemos, en particular, a Carrizalez de *El celoso extremeño* y a Leontes de *A Winter's Tale*.

Al iniciarse la segunda jornada, aparece Ymeneo para homenajear a su amada con otra serenata:

> Pues sus, buen ora es aquésta
> si no duermen mis amores (p. 287).

La *canción* y el *villancico* que cantan a Phebea son de gran finura. El sentimiento expresado evoca la poesía cortesana y petrarquista:

> Tan hufano está el querer
> con quantos males padesce
> que el coraçon se enloquece
> de plazer
> con tan justo padescer.
>
> . . .
>
> La pena con que fatigo
> es de mi tan favorida,
> que, de enbidiosa, la vida
> ya no quiere star conmigo.
>
> . . .
>
> Es más preciosa ventura
> vuestra pena
> que qualquiera gloria ajena.
> La pena que vos causáis,
> los sospiros y el tormento,
> con vuestro merescimiento
> todo lo glorificáis (p. 288).

Detrás de la celosía, Phebea escucha los apasionados requiebros amorosos. Ymeneo le dirige la palabra. Phebea contesta. El diálogo que sigue, rápido, chispeante, ingenioso, hace comprender al lector cuán justificado resulta evocar el estilo dramático de Lope en tales momentos:

> Ymeneo: ¡O mayor bien de los bienes!
> ¿Es mi bien?
> Phebea: Mas ¿quien sois vos?
> Ymeneo: Quien no fuese,
> ni más un ora biviese.
> Phebea: No os entiendo, caballero.
> Si merced queréis hazerme,
> más claro avéis de hablarme.
> Ymeneo: Y aun con eso sólo...
> que no queréis entenderme,
> sino entender en matarme.
>
> . . .
>
> Soy el que, en veros, me veo

devoto, para adoraros,
contrito, para quereros.
Soy aquel triste Ymeneo
que, si no espero gozaros,
no quisiera conoceros

. . .

Phebea: Gran compasión y dolor
he de ver tanto quexaros,
aunque me plaze de oyros
y por mi vida, señor,
querría poder sanaros
por tener en que serviros, etc. (p. 290).

No hay crítico que no haya destacado la belleza de este ambiente nocturno, lleno de misterio, anticipación, ensueño...

Desde el primer momento los amantes saben que sus vidas se compenetran de manera inextricable, que tienen un destino común. Expresa este sentimiento con suma ternura Phebea:

Más merescéis que pedís
aunque lo que es no lo sé;
mas de grado lo haré
si puedo como dezís (p. 291).

Necesitan estarse próximos, tocarse. Las rejas de la ventana les recuerdan que hay obstáculos impuestos por la sociedad. Phebea experimenta dudas, vacila por un momento:

pero e miedo
que sin dañarme no puedo.
¡Dios me guarde!
porque no me es honor
abrir la puerta a tal ora.
Que en aquellos tiempos tales
los hombres sois descorteses (pp. 291-292).

pero el amor a Ymeneo la avasalla por completo y pronto desecha todo temor:

no puedo más resistir
a la guerra que me dáis.
Si concertáis de venir
yo haré lo que mandáis
siendo vos el que devéis
[subrayado nuestro] (p. 292).

En ninguna otra comedia ha creado Torres Naharro una escena, en que de manera tan evidente él mismo participe con su calu-

rosa simpatía, haciendo así que también el lector experimente el idilio en un sentido personal, interesado. Quizás se anticipe con aprensión la caída de Phebea, y el propósito del autor, genial dramaturgo, consiste precisamente en hacerla anticipar. Subrayemos, sin embargo, que en los episodios anteriores hubo referencias tanto a la extraordinaria virtud de Phebea como también a la caballerosidad de Ymeneo. Por el momento estos detalles quedan algo rezagados en la memoria del lector, pero más tarde se revelará su gran importancia para el debido aprecio de la consistencia de los caracteres y de la coherencia artística de la obra.

El autor nos ha hecho participar de manera tan personal en la maravillosa escena idílica, con la evidente intención de producir en nosotros un sentido de identificación emotiva con las aspiraciones de los amantes. Simultáneamente, es inevitable que todas las intervenciones del Marqués asuman para nosotros la fisonomía inequívoca de las fuerzas del mal, prontas a destruir la felicidad. Y subrayemos que no estamos escogiendo caprichosamente un partido por preferencia o inclinación personal. El autor nos induce a ello, sin dejarnos alternativa alguna. Además de lo que el autor ha dicho ya sobre la psique torcida del Marqués, obsérvese en este momento el acierto dramático de hacerle aparecer en escena, inmediatamente después de la escena idílica, echando maldiciones, amenazando con rencor, jurando venganzas, todo lo cual representa un comentario elocuente de su malévola personalidad:

¿Cómo se podrá hazer
que si yo la noche vengo
pueda ver toda la fiesta?
Porque aunque sepa perder
la persona y quanto tengo,
yo sabré qué cosa es ésta.
Y aun si lo tomo con ella
prometo a Dios verdadero
y a fe de buen cauallero
de matar a él y a ella
que la vida
por la fama es bien perdida
[subrayado nuestro] (pp. 294-295).

El lector que haya leído nuestros estudios anteriores ya sabe por qué hemos subrayado los versos en este pasaje. El moralista

cristiano que es Torres Naharro pone de relieve, como rasgo revelador, la horrenda y sacrílega asociación del nombre de Dios con el resentimiento, la venganza y la violencia contra el prójimo. La mente biliosa no comprende la radical antinomia. Hemos mostrado ya repetidas veces que, por casuales que parezcan, los juramentos de esta especie en las obras de Torres Naharro siempre se revelan como síntomas seguros de una personalidad depravada o, por lo menos, desequilibrada.

Concluyendo que su honor quedará de seguro mancillado si no interviene, el Marqués[20] empieza a planear la emboscada y la venganza. Turpedio sugiere el siguiente modo de proceder, que aquél pronto aprueba:

> Antes, señor, te prometo
> *que con ayuda de Dios*
> *tú y yo, podemos bastar;*
> *y también porque el secreto*
> *después que sale de dos*
> *es una cosa vulgar.*
> Pues si no rescibes pena
> *sólo nos cumple venir*
> *porque no des a sentir*
> *si tu ermana es mala o buena.*
> *Ten buen seso,*
> *que tu honrra está en tu peso*
> [subrayado nuestro] (p. 295).

Muchos críticos que han escrito sobre *Ymenea* han indicado este pasaje específico como primer antecedente de la venganza por la honra, como también del método calculado y sigiloso de efectuarla en el teatro del Siglo de Oro: La vida por la fama; a secreto agravio secreta venganza. Sin embargo, según venimos viendo, nadie se ha percatado de la intención crítica del autor al emplear este concepto en el contexto de la situación general.

En el acto tercero actúan exclusivamente Boreas y Eliso,

---

20 Al pundonoroso hermano el autor lo identifica sólo como *Marqués*. Con toda probabilidad hay en esto una intención de implicar a toda la clase nobiliaria que ya por su linaje reclamaba honra personal. La dicotomía entre calidad de título y de alma es uno de los aspectos que el autor destaca en la conducta del Marqués.

Doresta y Turpedio, criados respectivamente de Ymeneo, Phebea y el Marqués. Martínez de la Rosa opinaba por esto que:

> El acto tercero de esta comedia es enteramente episódico e inútil: el poeta no pudo extender bastantemente la trama de la acción, y atenido a la *necesaria* división en cinco actos, como él la llamó, tuvo a la cuenta más escrúpulos de faltar al rígido precepto de Horacio que de echar a perder su comedia llenando un acto entero con los amores de criados y pajes.[21]

Los críticos modernos revelan en realidad una actitud sólo poco diferente, ya que no encuentran otra función dramática importante en estos amores de criados que la de una parodia con respecto a los amos. Dice Romera Navarro, por ejemplo:

> La escena del criado Boreas y la doncella Doresta, en la jornada tercera, que viene a ser calcada reproducción del diálogo amoroso entre Himeneo y Febea, pero en tono más bajo, naturalmente festivo y plebeyo —aunque la parte de Boreas está dicha en gallarda y gentil manera, que Amor, el más chiquito y potente de los dioses, da luces y elocuencia al sincero amador— tiene positiva importancia en la dramática española por ser el primer paralelo o parodia entre los amores de los sirvientes y los amores de sus amos; parodia que andando el tiempo había de figurar como elemento cómico en casi todas las comedias de capa y espada. En esto muéstrase también el genio creador de Torres Naharro: en vez de buscar el efecto cómico en las simplezas del bobo, en las fanfarronerías del soldado cobardón o del rufián, o en la caricatura de vicios y flaquezas, en el lenguaje o en la situación por sí sola, lo busca en el contraste con la acción principal; lo que además de producir el efecto cómico deseado contribuye, con mayor significación, valor y enlace, a realizar la elevación e idealismo de los protagonistas de la comedia. Torres Naharro, menor poeta que Gil Vicente, como es sabido, pero que en todo cala mucho más hondo que éste y Encina, nos da el efecto cómico que brota del contraste entre la poesía y la prosa de la vida. No es ya la escena festiva que puede considerarse como un paso intercalado para aliviar la gravedad del asunto principal y dar descanso a la efusión de los afectos, y que en nada avanza la acción, sino que la parodia de *Himenea* está enlazada con aquél como parte del conjunto.[22]

Todas estas observaciones nos parecen, esencialmente, aceptables, pero no encontramos en ellas una conciencia de que la actuación

---

21 *Apéndice sobre la comedia española*, p. 202.
22 «Estudio de la comedia *Himenea* de Torres Naharro», pp. 55-56.

de los criados trasciende lo paródico. En efecto, desde nuestro punto de vista, el paralelo cómico o paródico a la acción sería es de importancia secundaria.[23] Mucho más crucial nos parece el hecho de que los flirteos de los criados en el acto tercero repercuten de manera muy significativa en la vida de sus amos. Veamos cómo: Las visitas de Ymeneo a la casa de Phebea brindan a Boreas, criado de aquél, extraordinarias oportunidades para cortejar a Doresta, criada de la dama:

> quando nuestro amo, Ymeneo,
> se enamoró de Phebea,
> yo de su sierva Doresta (p. 282).

---

[23] Aun cuando admitamos el sentido paródico de estos amores, debemos observar que el autor los presenta también como expresión personal, irreductible de aquellos individuos específicos.

Al intentar Boreas ganarse el favor de Doresta, sirviéndose de requiebros verbales parecidos a los que ha oído decir antes a su amo, no se explica para nosotros, principalmente, como una parodia literaria del estilo cortesano de éste, sino más bien como un consciente empleo de un arma ajena, cuya eficacia el criado acaba de apreciar en el favor que Phebea concede a Ymeneo. Precisamente por esta razón, Doresta, quien sabe que Boreas está imitando a su amo porque ella también oyó los requiebros de éste, se burla de este ridículo intento: «A otro can con ese huesso» (p. 301). También Eliso, quien está presente durante esta conversación, llega a impacientarse con la alambicada manera de hablar de Boreas: «Vámonos, que eres prolixo» (p. 303). Desechando el artificio, Boreas dice a la llana lo que quiere y Doresta se lo concede prontamente. Parte de las ironías de estas escenas recaen así sobre el criado mismo más que en su amo. En todo esto hay quizá un punto de contacto con algunas de las famosas conversaciones entre el ya «ilustrado» Sancho Panza y su mujer.

Doresta tiene una actitud venalísima hacia el amor. Cree que todos los hombres quieren tan sólo una cosa de la mujer y, por esto, para toda mujer, no importa de qué calidad o belleza, hay siempre abundancia de hombres. De ahí su manera casual de aceptar la propuesta de Boreas, que envuelve, no obstante, en una pretensión burlesca de virtud: «no queráis... que haga tan loca muestra... para mi fama y la vuestra» (p. 302).

A Torres Naharro, como a Rojas, todo personaje que introduce en sus obras, por humilde que sea, le interesa siempre por la fisonomía peculiar que tiene en la realidad, es decir, al margen de su función específica en la trama ficticia.

El más grave error que se puede hacer es pensar que Torres Naharro introduce a los criados «for the sake of convention» (Gillet, Vol. IV, p. 520).

La criada corresponde con prontitud al requiebro de Boreas, prometiendo favorecerlo en las noches siguientes. Infelizmente para ellos, Turpedio, el criado del Marqués, también tiene interés en Doresta, y así parece que va a estropearse toda la fiesta. Reproducimos este importante diálogo:

Turpedio: ...os deseo servir.
Doresta: ¿Mal lo hago todavía?
Turpedio: No podéis peor hazello.
Doresta: Pues doy más, si pienso en ello,
lo haré sin cortesía.
Turpedio: ¿Qué haréis?
Doresta: Rogaros que me dexéis.
Turpedio: Algún enamoradillo
sé que esperáis vos agora.
Doresta: Más hombre que vos en todo.
. . .
¿No seríades mochacho? (p. 304).

Doresta ofende a Turpedio en lo más sensitivo, menospreciando, poniendo en duda su hombría. En cambio, elogia a Boreas como amante, como hombre verdadero. Es comprensible así que en el corazón de Turpedio nazca de inmediato un feroz resentimiento contra la mujer que lo desdeña de tan humillante manera y también contra el competidor que es, en definitiva, la causa inicial de ese desdén.[24] En Turpedio empieza así a fermentarse un violento deseo de venganza que, en efecto, declara abiertamente:

Y aun hombre os paresceré (p. 304).
. . .

[24] Esta ofensa, tan comprensible y natural en cualquier época y en cualquier sociedad, causa no obstante esta especulación del todo superflua de Gillet:

> But the reader, faced with Doresta's apparently harmless teasing, may have wondered whether Turpedio's sudden flair-up was not perhaps arbitrarily introduced for the sake of a final bang. The key to the puzzle seems to be the two words *mochacho* and *rapaz*, whose impact on young Turpedio is not easily understood except in terms of a primitive social organization based on age-groups (Vol. IV, p. 5).

Ya Bataillon objetó a estas extrañas explicaciones («Le Torres Naharro de Gillet», p. 146).

Doresta contesta con su propia amenaza:

> que yo lo diga al Marqués
> . . .
> te hará dar mil açotes
> que es castigo de rapazes (p. 305).

lo cual tan sólo agrava el resentimiento y la hostilidad, como lo prueban estas palabras de Turpedio:

> Pues si tal sale de vos,
> yo os daré tanto mal mes
> que nunca os falte mal año
> . . .
> Pues voto al fuerte Sansón
> de daros mala ventura,
> que aquí está
> quien de vos me pagará (p. 305).

Los encuentros nocturnos de Boreas y Doresta se celebran durante las visitas de Ymeneo a Phebea. En la mente de Turpedio la ofensa recibida se asocia pronto con todos estos nombres. La venganza planeada del Marqués contra Ymeneo y Phebea se presenta así al criado como una extraordinaria ocasión para su propio desquite contra Doresta y Boreas. Si antes asistía a su amo en la vigilancia de Phebea por mero deber de criado, ahora tiene una fuerte razón personal en que el Marqués ejecute la venganza cuanto antes. Se debe recordar que al iniciarse las rondas del Marqués ante la casa de la hermana, Turpedio hasta se empeñó en disuadirle de tal propósito, mencionando las serenatas de Ymeneo como diversión inocente y honesta y caracterizando a Phebea como doncella virtuosa. Después de la riña con Doresta, el autor muestra sugestivamente cómo Turpedio aguija a su amo a emprender la venganza. Mostramos esto con detalles concretos más adelante. Por el momento queremos tan sólo subrayar fuertemente el hecho de que el resentimiento del criado llega en efecto a ser un impulso, una razón activa, en «la defensa del honor» del Marqués. La terrible, penosa ironía, que el autor sugiere con todo esto queda patente y representa un comentario muy elocuente sobre su actitud hacia las venganzas en nombre del honor.

Al comenzar la jornada cuarta, Ymeneo viene a la tan anhelada cita con Phebea, quien para esta noche prometió abrirle la puerta de la casa. El Marqués ya acecha en un rincón de la calle. Con la asistencia de Turpedio ahuyenta a los criados de Ymeneo[25] y se dispone después a sorprender a los amantes *in flagranti*:

---

[25] Ymeneo ha encargado a Boreas y Eliso vigilar en la calle mientras él se entretiene con Phebea. Pronto se revela que los dos criados son cobardes y desleales a su amo (Boreas corrompe a Eliso, demostrándole que es desatino preocuparse por los intereses del amo). Así, cuando aparecen el Marqués y Turpedio por la calle, los criados de Ymeneo se escapan sin ninguna resistencia. Romera Navarro y, anteriormente, otros críticos han señalado la deuda de Torres Naharro a *La Celestina* en la creación de estos caracteres y de esta situación. Sin embargo, se debe también observar que en el nuevo contexto, estos personajes adquieren una personalidad algo diferente como también una función dramática diversa. Recordemos al lector lo que hemos dicho sobre el triángulo amoroso de Boreas, Doresta y Turpedio y de su importancia para el desarrollo de la acción.

Aunque en otros estudios críticos se ha aludido ya a las relaciones de amos y criados en *Ymenea*, como antecedente de las típicas que encontramos en la comedia del Siglo de Oro, consideramos oportuno reproducir unos breves pasajes para que el lector pueda saborear de veras la semejanza:

Ymeneo: que de mí sois ya señora
Aveisme muerto de amores

. . .

Boreas: ¿Aun agora començamos
y tantos duelos tenemos?
Ymeneo: ¿Qué hablas allá, villano?

. . .

Mas vame por la viuela
quiça diré una canción
tan enbuelta en mi passión
que todo el mundo se duela.
Boreas: No podrás, señor, tañer
porque le falta la prima
y están las bozes gastadas

. . .

Ymeneo: . . . el dolor que me lastima
las tiene bien concertadas.
Boreas: Aunque te sepa enojar,
haremos bien de nos yr.
Ymeneo: ¿Y es tiempo d'ir a dormir?
Boreas: Y aun ora de levantar.
Ymeneo: Calla, loco,
que en mis males sabes poco.

queda dentro el traydor
. . .
Pues si viniere en tus manos
y lo pudieres coger,
haz que no haya menester
médicos ni cirujanos (p. 310).

El Marqués no va a pedir ni escuchar razones, nótese, va a matar. Derribando la puerta, amo y criado entran como dos furias, pero encuentran a Phebea sola:

¡O mala mujer, traydora!
¿Donde vais?
Doresta: ¡Ay de mí, desventurada! (p. 311).

Ymeneo se escapó. Este hecho ha dejado muy perplejos a algunos críticos:

> El lector se desconcierta ante la huida del enamorado caballero que abandona a su dama al peligro de una muerte segura;... Ymeneo regresa con sus criados —que también han huido momentos antes, aunque en una situación bien realista— no a batirse, ahora que está en mejores condiciones, al menos numéricas, sino a proponer las bodas pacíficamente. Obsérvese cómo Naharro *ha roto intencionadamente con la realidad*[26] [subrayado nuestro].

¿Por qué se considera la huida de los criados «bien realista» y la de Ymeneo, en cambio, como una ruptura con la realidad? ¿Qué posibles razones llevarían al autor a desentenderse intencionadamente de la realidad, si es que esto de veras ocurre? Mc Pheeters

---

. . .
¿Qué hablas allá entre dientes,
almazén de negligentia?
Eliso: Que presto lo llevaremos
con los otros ynocentes
a la Casa de Valencia.
Ymeneo: No medre quien te vistió.
¿Y a quién tienes de llevar?
Tú de mí deves hablar.
Eliso: Vos lo dezís, que no yo.
Ymeneo: ¡O borracho
mal criado y sin empacho, etc. (pp. 278, 279, 280).

26 H. López Morales, *Tres comedias*, p. 60.

sugiere con razón que el autor necesita una escena en que pueda haber una confrontación a solas entre los dos hermanos.[27] Sin embargo, nos parece importante observar que para lograr este propósito, el autor no descuida nunca la verosimilitud. Anteriormente en la obra se vienen sugiriendo ciertos detalles, que, recordados, hacen la escena en cuestitón artística y psicológicamente probable. A este respecto es, por ejemplo, muy sugestivo el siguiente diálogo en la primera jornada:

Turpedio: ¿Quién vallá? ¿Jugáis de pies?
Tornad un poco, galanes,
y llevaréis que contar.
Marqués: ¡Turpedio!
¿Quién es?
Turpedio: No sé quántos rufianes
que andavan a capear.
Marqués: Más, ¡si los has conoscido?
Guarda no fuese Ymeneo.
Turpedio: Par Dios, señor, *no lo creo,*
porque no ovieran huydo.
Marqués: *Antes, cierto,*
huye de ser descubierto [subray. nuestro] (p. 310).

En otra ocasión, el Marqués advierte al criado que deben acercarse con gran cautela a la casa de Phebea, porque:

Ciertamente
senos yrá [Ymeneo] si nos siente
[subrayado nuestro] (p. 310).

De todo esto se desprende que Ymeneo no es cobarde, pero quiera evitar un enfrentamiento con el Marqués a toda costa. Una de las razones de esto es que no quiere revelar su identidad. Creemos que esta cautela puede interpretarse también como una preocupación de proteger a Phebea, manteniendo lo más posible secreta su relación con ella. De acuerdo con esta posibilidad, ¿no resulta comprensible que Ymeneo se escape de la casa de Phebea, porque cree que no fue visto por los intrusos, deseando así dejar al Marqués sin la

---

27 *Comedias de B. Torres Naharro,* p. 28.

prueba concreta que necesita para acusar a la hermana? El hecho de que Ymeneo vuelva más tarde, ofreciendo así él mismo la prueba, no contradice necesariamente nuestra sugerencia, porque se puede imaginar que meditando después mejor sobre todo el asunto, Ymeneo llegara a concluir con razón que el impulsivo y sospechoso Marqués sería muy capaz de violencia contra su hermana, sin necesitar pruebas algunas. De ahí que se presente armado y en compañía de sus criados, obviamente anticipando la violencia del Marqués. El texto hace lícita otra interpretación también: Comprendiendo Ymeneo la supremacía numérica de sus enemigos, determina inmediatamente ir en busca de ayuda, para volver y salvar la vida de Phebea como también la propia. De hacer lo contrario, ambas vidas estarían expuestas a una segura muerte, porque el Marqués no está para oír razones. Cierto, un duelo a muerte en defensa de la amada sería muy «romántico», pero también fatal. Recordando que Torres Naharro es un exaltador del buen sentido común, como guía fidedigna en la vida, no nos extrañaría que con la huida de Ymeneo quisiera en efecto sugerir la mejor alternativa en casos tales, sin que por esto se considerara cobardía, sino prudencia y sensatez. Gillet observa con razón que la renuncia al duelo es evidencia clara de una actitud antimedieval, aunque aplica extrañamente esta observación a la conducta del Marqués y no a la de Ymeneo.[28]

Phebea se encuentra sola, cara a cara, con su enloquecido y violento hermano, lo cual se nos presenta claramente como el

---

[28] Ymeneo reaparece en la casa de Phebea en el momento mismo en que el Marqués quería matarla y manda a éste:

¡Cauallero, no os mováis!

. . .

No braveéis si mandáis.
Callad y haréis mejor,
si queréis creer a mí (p. 317).

Gillet comenta: «Marques obeys meekly Ymeneo's request... renounces duel, which shows that his thinking is not medieval» (Vol. IV, p. 193). Parece más bien que el Marqués se acobarda viendo la mayor fuerza de sus rivales, con lo cual el autor sugeriría, de manera interesante, que hasta su proclamación de que «la vida por la fama es bien perdida» (pp. 294-295) se ostenta sólo cuando no hay peligro en ello.

momento culminante del drama. La prontitud con que actúa el Marqués para vengar lo que él considera afrenta a su linaje, ilustra su gran afán de responder a la obligación que le imponen las convenciones del honor: «Para que la venganza lave la afrenta ha de ser diligente. Todo titubeo es una cobardía»:[29]

¿Para tan gran desonor
avéis sido tan guardada?
. . .
conviene que muráis,
pues con la vida ensuziáis
un tan antiguo linaje.
Quiero daros,
que os do la vida en mataros (p. 311).

El Marqués acusa a Phebea de graves transgresiones, por las cuales se está disponiendo a matarla, sin jamás dudar de su culpa. Dejando aparte el hecho de que por poco que meditara sobre su propia conducta, vería lo absurdo de querer ser juez de otros, el Marqués se hace sordo por completo a las enérgicas e indignadas protestas de inocencia con que su hermana quiere disuadirle del nefario acto:

Yo nunca hize trayción
. . .
¡guay de mí!
. . .
confiesso que en ser yo buena
mayor peccado no veo
que hize desque nascí (pp. 314-316).

El Marqués se impacienta con su hermana, tachándola incluso de mentirosa:

¿Sobre todos mis enojos
me queréis hazer creer
que nunca tal avéis hecho?
Que he visto yo por mis ojos
lo que no quisiera ver
por nuestra fama y provecho (p. 313).[30]

---

29 R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, p. 147.
30 Ymeneo obviamente trató de gozar a Phebea, según ésta misma confiesa:

¿Qué ha visto el Marqués? Seguramente no un acto sexual, y no sólo porque Phebea lo niegue bajo la terrible amenaza, sino porque la concepción de la obra entera elimina tal posibilidad, según explicamos más abajo. La verdad es que la mente del Marqués, infectada, como ya hemos dicho, por sus propias perversidades, está ya totalmente predispuesta a encontrar, a ver, el pecado en la casa de su hermana. Recuerda el lector, sin duda, que Cervantes nos muestra abundantes ejemplos de lo que se ha llamado «engaño a los ojos», es decir, del error terrible en que puede caer el hombre, por su preocupación moral o psíquica equivocada. Es también sugestivo que Erasmo aconseje, como parte de la virtud cristiana, una predisposición básica a considerar siempre la posibilidad de buenas motivaciones en nuestro prójimo aun en el acto que más apariencias de pecado tiene: «Por causa de unas leyes humanas vamos al extremo de matar y lo llamamos necesidad... [aun cuando las razones de la transgresión no se comprenden] es un acto de caridad cristiana interpretar con bon-

---

pues lo que él mas me rrogava
yo más quel lo deseava (p. 313).

Los jóvenes experimentaron una gran tentación, hecho que el autor quiere sugerir como enteramente natural, pero, sin ser por ello unos «ángeles de la Contrarreforma», como diría Castro, no se implicaron en una relación sexual. Phebea dice: «no sé por qué no lo hize» (p. 313), con lo cual se nos sugieren ciertos complejos emotivos muy posibles en el momento, a pesar del amor apasionado y también a pesar del matrimonio por palabra ya contraído. No dudamos, sin embargo, que el autor estuvo determinado en que no ocurriera esa clase de relación para destacar mejor las injustificadas sospechas del Marqués.

Tratando de convencer a su hermano de que sus relaciones con Ymeneo son en todo dignas y honestas, Phebea llama a Doresta para que sea testigo de sus declaraciones:

Ven acá, serás testigo
de mi bien y de mi mal (p. 312).

Turpedio la corta bruscamente, advirtiendo al Marqués que la criada «es una traydora». Esta contesta a su vez: «¡Tú, de bondad enemigo» (p. 312). En esto, como también en sus incitamientos anteriores al Marqués, se evidencia la motivación vengativa del criado por la manera humillante con que lo trató Doresta. Obsérvese que al descalificar de este modo a Doresta en esta situación, Turpedio en efecto insulta a Phebea también, lo cual el autor lo presenta como consecuencia lógica de la conducta irrespetuosa del Marqués para con su hermana. ¿Derivaría el autor el nombre *Turpedio* del latín *turpis*?

dad lo que es posiblemente una acción sincera...».[31] Diríamos, en efecto, que este mismo pensamiento es el que inspiró, fundamental y principalmente, la creación de *Ymenea*, como contestación intencionada a la preocupación obsesionada con las manifestaciones externas de la honra. Según venimos viendo, el Marqués insiste en la culpa de Phebea, sólo en base a ciertas apariencias. La joven es enteramente inocente de lo que se la acusa. Sin embargo, con rasgo verdaderamente magistral, el autor decide ahora mostrarnos que, por suprema ironía, aun de haber ocurrido la relación física entre los dos jóvenes, ésta sería por completo lícita ante los hombres y, lo que es aún más importante, también ante Dios. Declara desafiante Phebea:

> mi querer fue con rrazón,
> y si quise, *hize bien*
> *en querer a mi marido*
> [subrayado nuestro] (p. 314).

Sí, Phebea e Ymeneo están casados, según confirma también éste, cuando reaparece:

> Soy aquel que más desea
> la honrra y bien de Phebea,
> y es Ymeneo mi nombre,
> y ha de ser,
> *pues que fué y es mi muger*
> [subrayado nuestro] (p. 317).

Su amor fue profundo desde antes de hablarse, y al estar juntos por primera vez, cara a cara, comprendieron los dos jóvenes de inmediato, con la intuición del alma, con la seguridad que sólo da el corazón, que sus vidas serían ya inseparables. ¿Por qué esperar? Allí mismo se dieron palabra de sincero y fiel amor hasta la muerte. ¿Por qué buscar testigos? La palabra sincera ante Dios es el único testigo que de veras cuenta. Torres Naharro no censura con esto la ceremonia religiosa del matrimonio, y, en efecto, más tarde Phebea e Ymeneo, para agradar a todos y, en primer

---

[31] Erasmo, *Sobre la comida del pescado, Opera Omnia,* Tomo I, p. 804.

lugar, por considerar que ha llegado el momento oportuno para ello, también deciden casarse en la iglesia, pero sí se nos dice que la promesa de mutuo amor, libremente expresada entre dos individuos sinceros tiene pleno valor de matrimonio ante Dios y debiera tenerlo así también ante la gente. En efecto, como es bien sabido, el casamiento por palabra fue entonces reconocido como legal tanto por las autoridades eclesiásticas como por las civiles. Hablando de un coloquio de Erasmo, en que dos enamorados contemplan el matrimonio, comenta C. R. Thompson:

> María is too cool-headed, too adroit, to commit herself irrevocably before she and Pamphilus win parental approval. This is why she is wary of his plea to repeat the words «I am yours». In canon law such an exchange of vows in the present tense, whether made publicly or privately, was binding and was regarded as a valid marriage which would thenceforth be umbreakable except for extraordinary reasons. She is receptive to Pamphilus' suit but unwilling to bind herself by saying «I am yours». This was well understood by Erasmus' readers as by Shakespeare's...[32]

---

[32] *The Colloquies of Erasmus*, p. 87. E. Marbán afirma: «Con la expresión «mi mujer», Himeneo quiere decir «la mujer que amo». Del mismo modo, «marido» en los labios de Febea significa «mi amor», «el hombre que he escogido» (*El teatro español medieval y del Renacimiento*, p. 149).

Al reaparecer, Ymeneo anima a Phebea que exprese su deseo con respecto al matrimonio con él:

> Y porque con la verdad
> se conforme mi querella,
> hagamos luego con ella
> que diga su voluntad,
> y con todo
> hágase de aqueste modo:
> *que si Phebea dixere*
> *que me quiere por marido,*
> *pues lo soy, testigo Dios,*
> *que pues la razón lo quiere,*
> no perdiendo en el partido
> *lo tengáis por bueno vos.*
> [Subrayado nuestro] (pp. 317-318).

Queda claro que Phebea ha dado ya antes palabra de matrimonio a Ymeneo y es así su esposa. Ymeneo le hace repetir ahora el voto para que el Marqués se cerciore él mismo de la verdad. Obsérvese, sin embargo, el sugestivo detalle de la reticencia muy intencionada de Phebea en contestar de inmediato y acabar así con la aprehensión de su her-

También fue comprendido este hecho por el público de Torres Naharro, claro está. Nos hemos detenido en esta explicación para que se comprenda claramente el propósito del autor de destacar que por su manera insensata e impulsiva de considerar la honra, el Marqués, entre otras cosas, va a cargar su conciencia con la destrucción brutal del matrimonio lícito, honesto y honrado de su hermana: «No separe el hombre lo que Dios unió».

Al darse por fin cuenta el Marqués de que se ha equivocado por completo en cuanto a sus sospechas, dice mohíno, ciertamente con intención de disculpa:

> pero digo que los tales
> lo devrían negociar
> por otra mejor manera (p. 318),

con lo cual sugiere que se le habría debido consultar a él, y que los amantes hubieran debido verse en circunstancias más propias, aceptables para la sociedad. El lector reacciona otra vez a la ironía: ¿qué califica al depravado Marqués para ser consejero en tan bella y honesta relación? Phebea, quien conoce bien al libertino, de considerar en absoluto su ayuda, la habría desechado pronto de su mente, por resultarle indigna de entremezclarse en las bellas aspiraciones que comparte con Ymeneo. Esto aparte, Phebea contesta al reproche de su hermano con gran dignidad, declarando que tiene plenamente justificadas razones para su conducta:

---

mano. Es otro rasgo con que se subraya la independencia que Phebea reclama para determinar su propia vida. Cuando por fin contesta, es para afear a su hermano su conducta: «que podéis yros con Dios» (p. 318). Se trata de un eufemismo de «vete al diablo», claro está. Poco después, el Marqués mismo reconoce que los dos ya están casados: «mi hermana, vuestra esposa» (p. 321). Gillet observa bien que el autor «may present questionable love-making which is only retroactively explained by the disclosure that the lovers were married all along . . . a titillation of interest in the readers» (Vol. IV, p. 361). Con este procedimiento Torres Naharro hace comprender también a su público que es siempre aventurado juzgar a nuestro prójimo sólo por las apariencias. Gillet dice que el título de la comedia sugiere «a wedding play» (Vol. IV, p. 516). Ya con el nombre *Ymeneo* el autor, con toda probabilidad, quiso simbolizar al hombre encaminado al matrimonio, mientras que *Phebea* deja la sensación de la radiante y purificadora belleza del sol.

me supe casar
sin ayuda de parientes,
y muy bien (pp. 318-319),

actitud que también Ymeneo reitera, elaborándola:

Ya sé yo poner tercero
donde fuere menester;
pero si tomo muger,
para mí solo la quiero.
Pues ansí
quise engañarme por mí (p. 318).

En estas palabras se aprecia una afirmación orgullosa del concepto renacentista-neoplatónico del amor, que responde al principio de la armonía en la naturaleza. Se exalta la libertad individual de determinar el destino en lo que atañe a las inclinaciones sentimentales; el amor libremente correspondido, independiente de trabas e influencias impropias e importunas; la armonía de los sentimientos y de las voluntades, en suma, sin interferencias exteriores. Así, de acuerdo con este concepto del amor, la tercería de cualquier clase es totalmente superflua o dañina, si pretende manipular los sentimientos. Ideas iguales, expresadas con un acento parecido, recuerda el lector sin duda de las obras cervantinas.[33]

Como Cervantes y como Erasmo, Torres Naharro comprendía que la tutela de unos padres buenos y sabios era muy benéfica y deseable para los hijos, incluso en los asuntos sentimentales más íntimos, sin que esto representara una negación del concepto del amor que hemos discutido. Sin embargo, la frontera entre la tutela cariñosa y la imposición autoritaria es muy tenue y por eso infringible con gran facilidad. El problema es obviamente

---

[33] No teniendo en cuenta este hecho, López-Morales queda necesariamente perplejo al contemplar las relaciones amorosas en *Ymenea*:

> Quizás en lo arbitrario del conflicto, la *Ymenea* calca a *La Celestina*. Nada impedía las relaciones legítimas entre los amantes; parecida condición social y económica, ausencia de odios o resentimientos familiares, consentimiento mutuo; y sin embargo Calisto e Ymeneo seducen a las nobles doncellas (*Tres comedias*, p. 60).

Sin embargo, el crítico perdona estos «errores» a Torres Naharro, porque Ymenea ¡es una comedia *a fantasía*! (*Ibid.*).

mucho más serio e incluso trágico cuando el supuesto protector y educador no tiene atributos personales para serlo. Precisamente porque Torres Naharro estaba muy preocupado por este problema decidió introducir un hermano depravado y no un padre como guardián de Phebea. Es evidente que el absurdo concepto del deber que tiene el Marqués, como también su conducta libertina, se dramatizan intencionadamente con implicaciones inconcebibles en un padre. Obsérvese con cuán firme intención se desvía el autor de la alternativa de escoger un padre, como también la obvia necesidad que siente de explicar el hecho:

Phebea: Hazed, hermano, con Dios;
que yo no passo la raya,
pues mi padre, que Dios aya,
me dexó subjeta a vos,
y podéis
quanto en mí hazer queréis[34]
[subrayado nuestro] (p. 313).

Es importante también recordar que, ya guardián de su hermana, el Marqués la descuida por completo en todo lo importante, porque se sugiere que su libertinaje no le deja tiempo para ello. Se limita, como un «can cerbero», a vigilarla rabioso desde el rincón de la calle, siempre cuando aparece por allí algún enamorado cantando.

El Marqués debe así reconocerse que, a pesar de todos los indicios en contrario, la verdad no es como él creía. El autor pone

---

[34] Gillet intuye este problema del autor, aunque interpreta la situación y los personajes de manera muy diferente de la nuestra:

> Torres Naharro needed a person of authority in the family-group. This person could not well be the father, for he would in all likelihood have been as ineffective as Pleberio in the *Celestina*. He therefore invented a young and spirited brother, clothed by Arabic —and Hispano-Gothic law with all the power of a father over his daughter (Vol. IV, p. 519).

Phebea reconoce la autoridad que «oficialmente» tiene su hermano sobre ella, según lo demuestran los versos citados, pero a la vez reclama derecho a determinar su propio destino. Entre otras cosas, *Ymenea* es una protesta contra la arbitraria e injusta autoridad de un ser humano sobre otro.

muy de relieve este hecho, de importancia fundamental para comprender la obra, porque hace ver cómo toda la vida del Marqués se apoya en las efímeras apariencias. También su honor se sustenta de meras apariencias y de ellas también depende, exclusivamente, toda su interpretación de la realidad moral.

Admitiendo por un momento que las circunstancias de los encuentros amorosos de Phebea e Ymeneo efectivamente podrían inducir con facilidad a una mala interpretación, aun a una persona que no sea cínica y malvada como el Marqués, ¿no deberíamos ver con mayor indulgencia las sospechas de éste? Cervantes, por ejemplo, sugiere que la mujer debe ser buena y también parecerlo, con lo cual subraya que las apariencias de conducta honesta también tienen importancia. Torres Naharro nos hace considerar este hecho, pero nos lleva a la inequívoca conclusión de que el verdadero error del Marqués no consiste en esta falsa interpretación inicial de las circunstancias, sino más bien en cerrar su razón de manera tan completa a las ardorosas explicaciones y protestas de inocencia con que su hermana quiere desengañarle; en no dejar que se le enternezca el corazón por las conmovedoras y sinceras súplicas. Por un instante, sólo por un brevísimo instante, el residuo de un buen instinto parece querer manifestarse contra la crueldad contemplada:

> Señora hermana callad,
> que la siento [la muerte] en gran manera,
> por vuestra suerte maldita,
> y en moverme a piedad
> me haréis, aunque no quiera
> causaros muerte infinita (p. 315).

Sin embargo, la «lógica superior» del honor pronto suprime de raíz este incipiente sentimiento de compasión, caridad y perdón. Al amor cristiano se sobrepone violentamente la venganza, motivada por una soberbia luciferina. El desequilibrio mental y la depravación espiritual del Marqués se observan en toda su penosa realidad precisamente en este momento, cuando, desentendiéndose de manera tan burda del más fundamental precepto cristiano, cree estar cumpliendo con su deber de buen creyente, sugiriendo a Prebea la confesión:

Toca a vos
poner vuestra alma con Dios (p. 312).

La ironía es gráfica: Descuidado por completo de su propia conciencia en el momento mismo en que se está disponiendo al peor crimen, el Marqués parece preocuparse por el alma del prójimo, inocente y pura. A Martínez de la Rosa todo esto le parecía como una «prudente prevención del Marqués» para que antes de morir «Phebea se ponga bien con Dios».[35] Lo increíble es que a este crítico no le hiciera vacilar tampoco el hecho de que el Marqués ordene a Phebea que, a falta de sacerdote, se confiese con Turpedio: «Confesaos con este paje» (p. 311). Gillet explica que las confesiones de un penitente con una persona laica en ciertas circunstancias se consideraban lícitas, aceptables, y así tampoco a él le resulta extraña la sugerencia del Marqués.[36] Sin embargo, aun teniendo en cuenta este hecho, se debe recordar que Turpedio es una persona de cualidades morales nada envidiables y que en este mismo momento tiene el corazón lleno de resentimientos y de deseos de venganza, incluso contra Phebea. La condición básica de toda verdadera confesión, según insistían con especial énfasis los erasmistas, es un corazón sinceramente contrito del penitente y un corazón limpio de pecado del confesor. ¿Cómo es posible no apreciar la penosa ironía que de manera tan obvia nos sugiere el autor? Y, por fin, la dignidad con que Phebea contesta a la absurda sugerencia de su hermano es quizás el comentario más elocuente con este propósito:

No me querráis congoxar
con passión sobre passión
en mis rrazones finales

---

35 *Apéndice sobre la comedia española,* p. 202.

36 Gillet dice que el problema de esta clase de confesiones fue tratado por Martín de Azpilicueta (1491-1586), quien «declared that many in Spain believe that death-bed confession and absolution by a layman are valid. He considered that in such acts there is no sin, or at most only a venial one. Even the Council of Trent in 1551 left the question open. In practice then, the confession suggested in the *Ymenea,* being at least technically «in articulo mortis» and with no priest available, would seem normal enough to the public and would be readily accepted in a play» (Vol. III, p. 579).

. . .
Si maté, yo no sé a quién;
si robé, no lo he sabido
mi querer fue con razón
. . .
Confiesso que en ser yo buena
mayor peccado no veo
que hize desque nascí (pp. 312, 314 y 316).[37]

Phebea no ha lastimado ni injuriado al prójimo nunca; al contrario, lo ha amado con sinceridad y devoción. Ha procurado ser siempre buena. ¿No es esto precisamente lo que Cristo enseña al mundo como conducta apropiada y loable? ¿De qué manera ha pecado ella, habiendo seguido la palabra del Redentor? El es el único verdadero confesor y a El se presentará con su conciencia. Phebea es una heroína, de quien Erasmo se habría sentido muy orgulloso.

Torres Naharro muestra la manera perversa de comprender el Marqués la religión como aspecto lógico, sintomático, de su desquiciada personalidad en todos los sentidos imaginables. Brindamos al lector otra prueba de ello con el siguiente pasaje, en que el Marqués considera oportuno ofrecer algún consuelo a su hermana antes de la muerte:

Y si teméis el morir,
acordaos que en el nascer
a todos se nos concede.
Yo también oý dezir
ques gran locura temer
lo que escusar no se puede
y esta vida con dolor
no sé por qué la queréis
pues, moriendo, biviréis

---

[37] Martínez de la Rosa comenta: «ella no se muestra dispuesta a tan santa obra, antes bien dice algunas liviandades, ratifica su amor, jura que su pundonor no ha sido empañado; y próxima a morir, tiene tranquilidad y ánimo para ensartar una relación hinchada y sutil, cual pudiera hacerlo la dama más entonada de nuestro antiguo teatro» (*Apéndice sobre la comedia española,* p. 202). Quizá todas las ideas de Martínez de la Rosa sobre Torres Naharro, que hemos tachado casi siempre de descabelladas, se expliquen muy bien por la siguiente confesión: «me he detenido más de lo que quisiera en hacer el análisis de las comedias de Torres Naharro» (*Ibid.,* p. 203).

en otra vida mejor,
donde están
los que no sienten afán.
Y en este mar de miseria
el viejo y el desbarvado
todos afanan a una:

. . .

No temáis esta jornada;
dexad este mundo ruin
por conseguir aquel fyn
para que fuiste criada.
Mas empero
confesaos aquí primero (p. 315-316).

Retórica hipócritamente piadosa, con la cual se trata de justificar la brutal destrucción de una vida, subrayando la gran preocupación de salvarla de «este mar de miseria», y así la prodigalidad del homicida con respecto a la víctima. El lector también reflexiona que el propio Marqués no tiene ningún deseo aparente de abandonar las miserias de esta tierra. De situaciones parecidas se sirvió Rabelais para satirizar la hipocresía y la tontería humana. Preguntamos otra vez: ¿Cómo es posible en absoluto que al hablar de la honra de este individuo, ningún crítico haya reparado en las numerosas y muy obvias deficiencias morales y mentales que le descalifican de manera tan categórica como persona honrada? Al tonto consuelo del Marqués, Phebea contesta otra vez con dignidad y orgullo, reafirmando con vigorosa convicción su derecho al amor y a la vida. Gillet observa con acierto que todas estas palabras de Phebea representan «a challenging Renaissance affirmation of the right to joy on this earth».[38]

Confiesso que pecca y yerra
la que suele procurar
que no gozen ni gozar
lo que ha de comer la tierra
y ante vos
yo digo mi culpa a Dios.

. . .

Pues a Dios pido perdón
si no fue tal mi querer
como el de quien me querría

[38] Vol. IV, p. 518.

. . .
Yo muero por un amor
que por su mucho querer
fue mi querido y amado,
gentil y noble señor,
tal que por su merescer
en mi mal empleado.
No me queda otro pesar
de la triste vida mía,
sino que quando podía
nunca fuí para gozar
ni gozé
lo que tanto deseé
. . .
pues lo que él más me rrogaua
yo más quel lo deseava.
No sé por qué no lo hize (pp. 316, 317 y 313).

Este pasaje se señala con frecuencia por su semejanza con otro de *La Celestina*, en que Melibea lamenta la muerte de Calixto y los goces amorosos que ya no va a experimentar de nuevo. Hay, sin embargo, algunas diferencias importantes entre los dos casos. La principal consiste en que Melibea puede quejarse con razón tan sólo de su mala suerte o de sí misma, mientras Phebea justificadamente culpa a la irracionalidad humana que la condena a una prematura e injusta muerte. Melibea y Phebea revelan una actitud parecida hacia la vida, pero quizás sobra decir que sus situaciones son enteramente diferentes. Melibea desea la muerte, porque para ella la vida es ya por completo yerma, mientras Phebea quiere fervorosamente vivir, porque está llena de savia vital que después del encuentro con Ymeneo quiere brotar con vigor fructífero. Melibea está derrotada espiritualmente por la desesperación, mientras a Phebea tratan de arrancarle por fuerza la esperanza del corazón. Por esta razón sin duda el suicidio de aquélla no deja en el lector una sensación tan intensa de lástima y violencia como las escenas en que el Marqués está a punto de cortar la rebosante vida de Phebea.[39]

---

[39] Lo innatural de la muerte violenta de Phebea se nos hace sentir de manera incisiva en el siguiente lamento:

Sientan las gentes mi mal
por mayor mal de los males,

Si el Marqués no mata a su hermana, no se debe ello a las buenas razones y a las protestas de inocencia de ésta —la terquedad mental del pundonoroso galán excluye tal posibilidad—, sino porque interviene a tiempo Ymeneo, quien, respaldado por sus criados, obliga a su cuñado a oír la verdad. Más tarde, Ymeneo dice en presencia de todos que el Marqués:

hazía como bueno,
y le fuera mal contado
si dotro modo hiziera (p. 319).

Esta alabanza de la conducta del Marqués para con su hermana por parte de Ymeneo mismo seguramente ha influido de manera importante en las opiniones sobre el honor en esta obra. Desde nuestro punto de vista, todas estas palabras, consideradas en el contexto en que ocurren, no representan de ninguna manera un elogio inequívoco. Pasado el peligro, Ymeneo comprende que lo más necesario es apaciguar los ánimos sobresaltados de los dos hermanos y tratar de restablecer la armonía en la familia. Echar

---

y todos los animales
hagan oy nueva señal,
y las aves
pierdan sus cantos suaves.
La tierra haga temblor,
los mares corran fortuna,
los cielos no rresplandezcan
y pierda el sol su claror,
tórnese negra la luna,
las estrellas no parezcan,
las piedras se pongan luto,
cesen los ríos corrientes,
séquense todas las fuentes,
no den los árboles fruto,
de tal suerte
que todos sientan mi muerte (p. 315).

Al contrario de lo que piensa Martínez de la Rosa, estos versos no nos parecen «liviandades» ni retórica barata, sino una expresión conmovedora y sincera de un alma angustiada por un injusto y terrible destino. (Véase nuestro comentario sobre el lamento parecido de Orphea en *Seraphina*). Al observar que *Ymenea* no se acaba en tragedia, Gillet sugiere que esto ocurre quizás por negarse el temprano Renacimiento «to take death seriously» (Vol. IV, p. 187). Nos parece una opinión extrañísima. La obra entera muestra precisamente la gran preocupación del autor por la terrible muerte que pesa sobre la vida de Phebea.

en cara al Marqués la desatinada conducta que mostró, *en su propia casa,* claramente no incumbe a Ymeneo, a pesar de todo. Sería también contraproducente, porque llevaría de seguro a un nuevo desafío en nombre de la honra. Además, como lección moral, sería del todo inútil, porque el Marqués ha demostrado de manera persuasiva que su mente es incapaz de comprender en qué consiste la verdadera conducta honrada. Es así que al decir Ymeneo que al Marqués «le fuera mal contado si dotro modo hiziera», se muestra sencillamente realista, porque se está refiriendo de seguro a toda esa sociedad de marqueses y duques pundonorosos, entre los cuales los actos depravados de su congénere parecerán poco menos que heroicos.[40]

Phebea es la indicada para reprochar al Marqués sus despropósitos. Después de aparecer Ymeneo, quien la salva de una segura muerte, Phebea se mantiene en completo silencio. Convencido por los argumentos de Ymeneo, el Marqués da su con-

---

40 Creemos que revelan un punto de vista parecido estos versos que dice el rústico en el *Introito,* refiriéndose al Marqués:

Como aquel que onor desea
por darle vida a su fama (p. 277).

Nos parece oportuno reproducir el siguiente pasaje de Julio Caro Baroja sobre el concepto del honor en España:

> I feel that a case can be made out for Don Juan as the literary result of a society in which personal 'prestige' or 'disgrace' has come to exercise an obsessive influence. The figure of Don Juan, in its more elaborate forms, is the quintessence of the punctilious, fiery man, always ready to challenge another; who, to demonstrate his superiority in all aspects of a young man's disorderly life has to be not only the one who risks his life most, kills most, gambles most, spends most, wears the most elegant clothes, but also the one who conquers the greatest number of women, and who brings the greatest ingenuity to their seduction. For since the honour or shame of the female sex was a matter of such concern to their families, the demonstration of personal supremacy in this constituted one of the most remarkable triumphs. In other words, I think that the figure of Don Juan needs to be explained in sociological terms, and not in terms of psychology or psycho-pathology («Honour and Shame», en *Honour and Shame,* London: Weidenfeld, 1965, ed. Peristiany, p. 110).

En su coloquio, *Ementita nobilitas,* Erasmo sugiere que la gente reconoce a un noble de inmediato ya por su vida depravada (*Opera omnia,* tomo I, p. 836).

sentimiento a la unión matrimonial de su hermana con aquél. Phebea no reacciona en absoluto y, notándolo, su hermano pregunta:

> Señora vos, ¿qué hazéis,
> que no dezís ni habláis? (p. 318).

El silencio de Phebea es tan elocuente que no necesita explicaciones. Sin embargo, la pregunta impertinente del Marqués causa una inevitable explosión de todos los sentimientos contenidos en el pecho de la joven tanto tiempo:

> quán mal camino lleváis
> que podéis yros con Dios
> . . .
> porque paréis mientes
> que me quesistes matar (p. 318).

Ymeneo interviene: «que se quede lo passado» y Phebea parece calmarse algo; se habla después de bodas y alegrías futuras y el Marqués mismo propone que se cante «victoria en amores» (p. 321).[41] Sin embargo, por encima de todo esto el lector oye todavía el eco distinto, sonoro y muy severo del reproche de Phebea. Esto nos conduce a subrayar que en *Ymenea* no se enfoca principalmente «la victoria en amores» de Phebea e Ymeneo, sino el intento del Marqués de destruir la felicidad de los dos jóvenes, por razón de una falsa comprensión de la honra en la sociedad.

---

[41] Martínez de la Rosa dice erróneamente: «y para que no haya un casamiento solo (lo cual ya entonces parecía poco en el teatro español), se casa también el criado con la criada: ¿qué falta pues?» (*Apéndice sobre la comedia española,* p. 203). El texto dice lo siguiente:

> Phebea: casemos a mi Doresta
> con uno destos galanes
> . . .
> Que le demos a escojer;
> porque ella tiene afición
> a Boreas o a Turpedio.
> Turpedio: Yo, señores, no la quiero.
> Doresta: ¡Malos años para vos!
> Turpedio: Pues ¡voto al cuerpo de Dios!
> . . .

El frustrado homicidio y la conclusión feliz de la comedia no anulan de ningún modo la alarmante inferencia sobre una de las más peligrosas y dañinas lacras que paralizaba a aquella sociedad. Por esto, el autor consideró oportuno recordarnos ya en el *Introito* de *Ymenea* que ésta «no es comedia de risada».[42]

Phebea: Toma tú qual más querrás

. . .

Ymeneo: dexémoslo por agora (p. 320).

Hemos visto ya repetidas veces que en las comedias de Torres Naharro todo no se armoniza, todos los problemas no se resuelven de manera automática al acabarse la obra. Esto se debe al hecho de que nuestro autor respeta siempre, ante todo, la probabilidad que sugiere la vida y sólo después las convenciones literarias o dramáticas.

Los acontecimientos en la casa de Phebea no se han desarrollado según Turpedio esperaba. Su corazón está todavía lleno de resentimientos contra Doresta por la humillación pasada. Por fin, la ocasión para desquitarse se le ofrece de la manera más inesperada. Al mencionar Phebea la posibilidad de un casamiento con Doresta, Turpedio —nótese la prontitud de su reacción— rechaza con desdén a la criada en presencia de todos. Que su intención es de veras de carácter vengativo y en esto muy eficaz lo prueba la evidentemente compungida Doresta. La mujer puede sentir su feminidad o, digamos vanidad, ofendida por el mismo hombre que desprecia en todos los sentidos. Esta manera de concluir el autor las relaciones de los criados en *Ymenea* recuerda mucho la de Cervantes en su *Entretenida*. Según nosotros, en ambos casos intervienen, básicamente, las mismas razones (Véase nuestro Estudio: «Cervantes frente a Lope», *Anales cervantinos*, 1978, pp. 19-119). Por otra parte, no nos resulta claro el paralelo que Gillet establece entre el caso discutido y el «barroque open-ended play» (Vol. IV, p. 468).

42 Poca conciencia artística concede Gillet a Torres Naharro, cuando dice: «he warned the audience of *Ymenea*: *No es comedia de risadas*; but just what it was he could not say, for he added, somewhat helplessly: *Pero lo que es, essa sea*» (Vol. IV, p. 435). El espíritu cómico e irónico del rústico del *Introito* se le escapa de manera obvia al crítico.

Opina López-Morales: «la *Ymenea* es una comedia sin caracteres. Los personajes existen sólo en función de la trama, carecen de realidad individual, y su importancia —siempre relativa— se subordina con exclusividad al papel que juegan dentro del argumento... personajes estereotipados, casi mecánicos» (*Tres comedias*, p. 59). También Menéndez Pelayo pensaba que Torres Naharro «no llegó a la comedia de carácter» (*Obras completas*, Vol. VII, p. 334). Pensando en la extraordinaria variedad de casos humanos, como también en la sutilidad y complejidad con que se dramatizan en todas las comedias de Torres Naharro —verdadera *comédie humaine* de la literatura española de aquella época—, quedamos estupefactos, cuando menos, ante las opiniones citadas.

Torres Naharro y el drama del honor

Con nuestro estudio sobre *Ymenea* esperamos haber mostrado, entre otras cosas, que una lectura excesivamente literal hace imposible dintinguir la actitud del personaje de la del autor. Esta falacia crítica se observa incluso en los estudios más destacados sobre el honor en el Siglo de Oro, como son los de Menéndez Pidal y Américo Castro. Todas las observaciones de estos ilustres críticos sobre la fisonomía peculiar del pundonor son aplicables de manera exacta a *Ymenea*. En efecto, sería más preciso decir que se sirven de esta obra, que consideran precursora de todas las comedias posteriores sobre el pundonor, para derivar de ella sus conclusiones fundamentales, pero sin jamás darse cuenta de que Torres Naharro presenta las varias facetas del pundonor con la exclusiva intención de exponerlas a la censura del hombre moral y cristiano.[43]

---

[43] Como Menéndez Pidal, A. Castro examina la comedia del Siglo de Oro, basándose esencialmente en su expresión más literal. Se evidencia de manera gráfica esto en el hecho de que estos estudiosos presuponen con gran frecuencia que el autor dramático se identifica con sus personajes pundonorosos. Así, citando versos que pronuncian éstos, los atribuyen sin vacilación alguna a los autores mismos «Dice Lope... Observa Lope... Declara Calderón, etc.» Fácil es ver cuán peligroso es este camino, si se emprende para comprender el pensamiento íntimo del autor. Mencionemos como ejemplo gráfico de esta falacia crítica la siguiente meditación de Castro con respecto a *El castigo sin venganza* de Lope:

> Muy característico es el caso del duque de Ferrara, en *El castigo sin venganza*; afirma resueltamente que «el vulgo no es censor de la verdad, y es error de entendimientos groseros fiar la buena opinión de quien inconstante y vario, todo lo juzga al contrario de la ley de la razón». A poco que el duque hubiese ampliado ese punto de vista y hubiese traído a reflexión su propia vida, no habría podido tomar aquella truculenta venganza; pero entonces Lope no habría hecho un drama popular... En las *Novelas a Marcia Leonarda*, en las que no se sometía el autor al inmediato aplauso del público, trató Lope de vario modo las cuestiones de honor... («Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», pp. 365-366).

Aparte el hecho de que Castro debiera de inmediato considerar muy sospechosa y anómala esta manera diametralmente distinta de tratar

A modo de resumen, veamos cómo trata Torres Naharro los principios fundamentales del pundonor, indicados por dichos críticos.

Dice Menéndez Pidal: «Mas aunque la honra se gana con actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás. Así es que se pierde igualmente por actos ajenos, cuando cualquiera retira su consideración y respeto a otro».[44] Castro, quien indica esta misma característica del pundonor, cita para ilustrarla los siguientes versos de *Los comendadores de Córdoba* de Lope:

Honra es aquella que consiste en otros.
Ningún hombre es honrado por sí mismo,
que del otro recibe la honra un hombre.
Ser virtuoso un hombre y tener méritos,
no es ser honrado; pero da las causas
para que los que tratan les den honra.
El que quita la gorra cuando pasa
el amigo o mayor, le da la honra;

---

el honor el mismo autor, pues, según su propia observación, la moral no es cuestión de géneros literarios, sorprende en este caso su manera de contemplar la situación dramática que comenta. «A poco que el duque hubiese ampliado ese punto de vista...», observa Castro, sin darse cuenta, evidentemente, de que Lope quiere destacar precisamente este hecho capital. La penosa verdad es que el duque, consciente del valor efímero de la fama vulgar, no obstante no aplica esta reflexión a su propia vida. En efecto, pocas veces se dramatiza en la comedia del Siglo de Oro de manera tan patentemente gráfica el desvarío mental que se produce a causa de la supresión violenta de la sana razón por las emociones extraviadas. La pérdida de la razón del duque de Ferrara es lo que causa en esta obra la terrible tragedia. Esto es lo que Lope muestra principalmente en *El castigo sin venganza* que, por tanto, está muy lejos de ser una exaltación del pundonor, como lo ha visto ya sagazmente A. Parker («The Approach to the Spanish Drama», *Tulane Drama Review*, 1959, IV, pp. 42-49). Hay muchas comedias del Siglo de Oro en que se manifiesta una actitud igualmente compleja o ambigua hacia el honor. Mientras no se estudie a fondo la verdadera relación de todas las metáforas que se utilizan en cada una de ellas, como también la peculiar técnica dramática por medio de la cual se formula aquélla, se debe considerar aventurada incluso la opinión de Menéndez Pidal, según la cual la exaltación del pundonor es tan desmesuradamente preponderante en el teatro del Siglo de Oro (*De Cervantes y Lope de Vega*, p. 146).

44 *De Cervantes y Lope de Vega*, p. 146.

el que le da su lado, el que le asienta
en el lugar mayor; de donde es cierto
que la honra está en otro y no en él mismo.[45]

La creencia de que Torres Naharro estuviera conforme con esta ridícula y superficial actitud hacia la vida nos parece penosamente irónica, pues tanto en sus comedias como en sus poemas hay referencias satíricas, algunas muy feroces, específicamente a aquellos aspectos de la honra que se destacan en los versos citados. Baste recordar de la *Tinellaria* la ridícula sensiblería de Moñiz por lo de quién debe quitarse el bonete primero, simultánea con su burdo descuido de la integridad personal. O quizás la reyerta por la cabecera de la mesa entre Moñiz y Osorio, ambos infames y, no obstante, preocupados sobremanera por el honor que, según ellos, deben demostrarles los otros. Es sugestivo que reclamen por fuerza un honor que, idealmente, debiera ser concedido de manera espontánea, sincera y cordial, en aprecio de un verdadero mérito personal. Quizás también valga la pena de recordar con este propósito al ridículo Portugués, quien piensa haber cobrado categoría y honor especiales por el mero hecho de que «a su puerta cagó el caballo del rey». No se pueden descartar estos casos, en base a la concepción cómica del personaje, porque en Torres Naharro lo cómico y lo ridículo siempre se revelan como resultado lógico de un desorden radical de la mente o del espíritu, comúnmente de ambos. Además, las obras de Torres Naharro en tono serio, como, por ejemplo, los poemas autobiográficos, revelan de manera inequívoca que para él, moralista cristiano, «Aquella sola es honra la que se haze a alguno por su virtud propia»,[46] y, por tanto, independiente del juicio ajeno.

Todas las preocupaciones por el honor, que no se basen, ante todo, en la integridad del alma, son de antemano superfluas, improcedentes, ridículas y, por fin, contrarias al verdadero honor. Torres Naharro no censura en absoluto el quitarse un hombre

---

45 «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», pp. 20-21.
46 Erasmo, *Enquiridion*, D. Alonso, p. 396.

el bonete primero ni el mostrar consideración, cediendo la cabecera de la mesa a un prójimo a quien de verdad respeta; al contrario, lo recomendaría como actos de franca cordialidad, pero le parecen absurdas todas estas demostraciones, cuando se hacen con un corazón lleno de vanidad e hipocresía, tanto en el «honrado» como en el que «honra». El honor en tales casos se reduce tan sólo a unas convencionales apariencias.

Identificándose el honor, según Torres Naharro, con la bondad moral de cada individuo, se comprende que el linaje puede coincidir con el honor, pero no necesariamente. Es revelador ya el hecho de que en la dedicatoria de la *Propalladia*, dirigida al Marqués de Pescara, Torres Naharro destaque el noble abolengo de aquél, pero que califique enseguida su elogio con estas palabras: «Y aun *estoy por dezir qu'es la menor parte que en vos cabe: comoquiera que vuestro pensamiento más se funda en començar linaje que en allegar linaje, esperando más gloria de la virtud propia que de la apellativa, y más claridad de sus ojos que de los ajenos*» [subrayado nuestro] (I, p. 138). ¿Podría ser más explícita la opinión del autor tanto sobre la relación entre linaje y honor, como también sobre la importancia de la conciencia propia, opuesta a la mucho menor del juicio ajeno? La comedia *Aquilana* tiene, en efecto, como tema central, la ridícula preocupación con el honor vinculado al linaje. Aquilano se pregunta:

¿qué gloria, sin que trabaje,
meresçe ningún nascido
en lo que por su linage
se ha hallado merescido? (pp. 471-472).

En esta misma obra se llega hasta a sugerir que la nobleza, lejos de ser sinónimo fidedigno de virtud, con frecuencia es la depositaria más probable de todo lo contrario. Además, detrás del título se indica al hombre, hijo, como todos los demás, de Adán y Eva. Así habla Dandario de su rey:

¿quanta ventaja me lleva?
Ambos somos de un metal,
y hijos de Adán y Eva.

. . .

que si más del mundo tiene,
menos espera del cielo.

. . .

que los bienes deste mundo
son recueros del infierno
que acarrean al profundo
las almas del mal govierno.
¿Y as notado
que bivió Dios despojado,
con pobreza y amargura...?

. . .

Por mostrar
que los que suelen holgar
se hallarán arrepisos,
y que no pueden gozar
ni tener dos paraysos
los groseros
que enfingen con los dineros
y tienen grand fantasía,
pues los más gruessos carneros
van a la carnecería (pp. 492-493).

La obra completa de Torres Naharro comprueba que su actitud coincidía fundamentalmente con la de este personaje. Torres Naharro, en suma, disiente por completo de la sugerencia de que «el honor es patrimonio exclusivo de la clase noble».[47] En el Mar-

---

[47] R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, p. 163.

Aunque comprendo que el tiempo pasa y que debo ser breve, no puedo dejar de citar a esos otros locos que, pese a su indiscutible insignificancia, se creen superiores a los demás hombres sólo porque poseen un título nobiliario. ¡Qué vanidad! Los hay que se dicen descendientes del mismo Eneas, de Bruto o del rey Arturo. Cubren las paredes y los rincones de sus casas con retratos y bustos de sus antepasados, a cada dos por tres citan a sus bisabuelos y tatarabuelos, contando títulos y sus hazañas, pero ellos mismos son estúpidos y vanos como los lienzos y mármoles que enseñan. Mas lo cierto es que se pasan la vida satisfechos y orgullosos de su linaje, y no faltan otros más locos que ellos que admiran a esos idiotas como si fuesen dioses (Erasmo, *Elogio de la locura*, México: Secretaría de Educación Pública, 1945, p. 62).

Desde el punto de vista erasmiano, el honor, que es virtud, es un problema estrictamente individual. Se comprende que esta noción es diametralmente opuesta a la del honor colectivo que procede exclusivamente del abolengo noble. Hablando del concepto del honor en España, Julio Caro Baroja observa:

In reality what moves men to aspire to it ['más valer'] is not a matter of ideas at all, but an instinct arising in persons who live

qués de *Ymenea* ilustra de manera gráfica precisamente la lamentable dicotomía, que debía de ser un fenómeno frecuente, entre el honor que es virtud verdadera y el honor que se sustenta exclusivamente en «allegar linajes», en la «virtud apellativa». La sutil ironía de Torres Naharro sugiere simultáneamente el pervertido juicio del vulgo que no repara en absoluto en la indigna conducta del Marqués, en su vida disoluta o, si repara en ella, la estima quizás como un envidiable donjuanismo, y, por otra parte, considera, como muestra de honor personal, el peor crimen contra el prójimo. De acuerdo con todo esto quizás sea superfluo añadir que para Torres Naharro es realmente absurdo pensar que «el infamado, aunque no haya culpa, muerto es en cuanto al bien y a la honra de este mundo».[48] El hecho mismo de que se pueda considerar culpado a un individuo, sin tener éste culpa alguna, constituye para Torres Naharro una de las mejores pruebas de que todo el concepto del honor mundano se sustenta en un criterio falso. Para él, precisamente este mundo que se rige por nociones tan extraviadas está muerto al bien y a la verdadera honra. Además, ya el hecho de que un hombre, con su juicio falible, usurpe las prerrogativas de Dios y pretenda erigirse en juez riguroso de su prójimo, constituye para nuestro autor una absurda, una sacrílega presunción. Con Erasmo piensa que es un acto de caridad cristiana, cuando menos, presuponer buenas motivaciones aun en la conducta aparentemente mala en nuestro prójimo.[49] Hemos visto que en *Ymenea* se dramatizan con plena

---

within social structures that are even older than Christianity or classical philosophy. 'Prestige', in fact, is connected with an idea of honour which is not individual but collective,... («Honor and Shame», p. 89).

48 R. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega,* p. 146.

49 Véase nota 31.

En el ya citado estudio sobre el honor en el teatro español, Ramón Menéndez Pidal reprende con obvia indignación a aquellos críticos que encuentran odiosos a «los protagonistas de las venganzas maritales» y «extravagante por entero la idea del honor» en las comedias del Siglo de Oro (*De Cervantes y Lope de Vega,* p. 145).

Estas reacciones son para el ilustre polígrafo erróneas por completo, porque no atienden a comprender el significado específico que el concepto del honor tenía en aquella época:

conciencia artística los terribles desvaríos del Marqués, quien, en primer lugar, presupone la peor intención en su hermana y después, inevitablemente, interpreta todas las circunstancias de manera equivocada y llega así al extremo de condenar injustamente a una persona por completo inocente. Torres Naharro sugiere que precisamente cuando más imprescindible es la prudencia y el control de las pasiones desenfrenadas por medio de la razón, el Marqués se entrega irreflexivamente a sus impulsos inmediatos. Este hecho es sugestivo en particular en vista de que todos los pundonorosos de la comedia, según observación de Menéndez Pidal, están muy conscientes de que en cuestiones de venganzas en nombre del honor «todo titubeo es una cobardía». Nótese de qué manera gráfica describe Torres Naharro la impetuosidad del pundonoroso Marqués por vengar su honor, supuestamente mancillado:

> El siglo XVIII ha puesto entre ese concepto del honor y muchas costumbres modernas un foso infranqueable para algunos. El honor marital quedó bajo muchos aspectos incomprensible después del siglo XVIII, que practicaba el cortejo, el chichisbeo y otras costumbres análogas, por las cuales toda dama casada tenía oficialmente, digámoslo así, a ciencia y paciencia del marido, un galán que la obsequiaba hasta en la mayor intimidad. Este siglo de verdadero antihonor ha hecho difícilmente comprensible el drama del honor (*Ibid.*, p. 150).

Dejando aparte el hecho de que resulta extrañísimo leer en las páginas de Menéndez Pidal una explicación tan ligera y tan irrevelante de la reacción del mundo europeo ilustrado a los excesos del barroco, al lector le sorprende mucho la sugerencia de que la actitud negativa hacia el concepto del honor del Siglo de Oro no se deba a los posibles defectos inherentes a éste, sino tan sólo a una radical incomprensión del hombre moderno, viciado por la visión libertina del siglo XVIII, por un modo de vida pretérito diferente. Sorprende este juicio tanto más por el hecho de que en el mismo estudio Menéndez Pidal menciona explícitamente algunas protestas categóricas contra las leyes del honor tanto en la Edad Media como en el Siglo de Oro. Mientras es fácil achacar al hombre moderno una incomprensión por la manera de vida del pasado, ¿cómo se debe explicar la reacción negativa al concepto del honor por parte de los contemporáneos de éstos? ¿No sería quizás porque lo comprendían, angustiados, demasiado bien? La pregunta es, en efecto, puramente retórica, porque disponemos hoy de abundante y convincente documentación, especialmente por obra de Américo Castro, sobre la intensa, razonada y personalísima oposición de algunos de los hombres más destacados de aquella época en contra de las inhumanas leyes del honor.

Turpedio: Da tú una coz a la puerta
que des con ella en el suelo.

. . .

Marqués: Sus, pues, vamos,
que ya sobrado tardamos,
Dame essa capa tú a mí.

. . .

haz que no haya menester
médicos ni cirujanos (p. 310).

Esto no excluye que antes el Marqués no racionalice con «intelectualismo» y «dialéctica» su supuesto deshonor y que no demuestre «perfecta frialdad» y «serena decisión» en la venganza, rasgos que Castro, Menéndez Pidal y otros críticos atribuyen a los personajes pundonorosos de la comedia áurea.[50] Se debe observar con atención, sin embargo, que nuestro autor destaca, como motivo de particular horror, precisamente el hecho de que un terrible crimen se esté tramando con tan elaborada premeditación y que se ejecute con tan «serena decisión». El intelectualismo y la dialéctica del pundonoroso, de que habla Castro, pierden en este contexto todo sentido positivo y se convierten en desvariada casuística, producida por una susceptibilidad patológica y, claro está, por el abandono total de la razón. Por esto nos parece muy cuestionable también considerar siempre la venganza por el honor en la comedia del Siglo de Oro como algo correspondiente al hado en la tragedia clásica.[51] Hay comedias que hacen lícita tal comparación, no hay duda, pero en otras, especialmente en las inspiradas por el pensamiento erasmiano, por el cristianismo

---

50 «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», pp. 26-27; *De Cervantes y Lope de Vega*, pp. 151-152.

51 Dice Viel-Castel:

> lo que era la fatalidad para los trágicos griegos, era en cierto modo el honor para los poetas dramáticos españoles; un misterioso poder que se cierne sobre toda la existencia de sus personajes, arrastrándolos, imperioso, a sacrificar sus afectos e inclinaciones naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime rendimiento, como crímenes y maldades verdaderamente atroces, pero que pierden este carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son (Citado por Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, pp. 149-150).

evangélico, se hace evidente que el pundonoroso llega a ser víctima, ante todo, de su propia renuncia a la razón y a la moral, lo cual no se ve ya como heroísmo, sino como empeño dañino para todos o, cuando menos, patéticamente superfluo. No hay duda tampoco de que desde la perspectiva que estamos estudiando, vigente y vigorosa en particular en el siglo XVI, la venganza del honor traicionaba, ante todo, un «egoísmo enfermizo», en exacta expresión de Menéndez Pelayo, censurada sin buena razón por Menéndez Pidal,[52] porque el perdón por cualquier ofensa es lo que Cristo recomienda a sus discípulos, mientras que la venganza sólo nace de la vanidad y de la soberbia humanas, aunque éstas suelen venir arropadas en términos exaltados de «honor social», «bien colectivo», etc. Refiriéndose a las venganzas del honor, Castro afirma: «No es, pues, del caso introducir aquí elementos extraños de juicio, como el de si es o no cristiano este género de venganza».[53] Difícil resulta comprender por qué no sería esto del caso. En un autor de tendencias erasmianas, como era Torres Naharro, o tan sólo de genuina persuasión cristiana, precisamente el hecho de si la conducta era cristiana o no constituía la mayor preocupación y era así lo que específicamente quería dramatizar. Creemos que por esta postura crítica, en particular, le fue imposible a Castro ofrecer una interpretación diferente de *Ymenea*.

El hecho de que la sociedad que rodea al pundonoroso aplauda sus truculentos actos en nombre del honor, no significa en absoluto que el autor quiera presentar éstos como loables de verdad. Puede quizás indicar más bien una terrible obsesión colectiva, producida por el olvido del verdadero espíritu de Cristo y por el total abandono de la razón, que así causa a su vez la desorientación aun en el individuo potencialmente bien intencionado, empujándolo a los peores crímenes. Se dramatizaría así la muerte del alma que es, en efecto, la verdadera tragedia, desde el punto

---

52 *De Cervantes y Lope de Vega*, p. 151.
53 «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», p. 27.

de vista cristiano. El hecho de que en algunos estudios recientes se haya puesto en tela de juicio la función del rey como justiciero y sabio en algunas comedias en que éste aprueba las venganzas sangrientas de sus súbditos,[54] viene a comprobar la creencia de que en el teatro del Siglo de Oro la exaltación del pundonor no es tan incondicional como siguen afirmando casi todos los críticos.

Menéndez Pidal concluye su estudio con esta exhortación:

> No empeñezcamos el concepto del honor en nuestro teatro deteniéndonos en tiquismiquis sobre las sutilezas puntillosas de algún marido. El honor dramático para todo hombre... es el eje sobre el que se mueve no sólo el orbe cristiano, sino los orbes todos que forman el concierto del universo; es el inspirador de toda conducta distinguida y abnegada, aliento para el difícil deber en que los más sagrados derechos se fundan; es el principio básico en el que se asienta la dignidad, la nobleza entera de la vida humana.[55]

En una nota, Menéndez Pidal también reprende a Cotarelo por creer éste que la conducta de un personaje lopesco es reprensible, desde el punto de vista cristiano: «cristiano crítico, los cristianísimos censores oficiales no se escandalizaron ante esos dramas del honor ¿y suda hoy Vuesa Merced tanto en escandalizarse?»[56]

De haber recordado Menéndez Pidal el estudio de Castro, en que se detalla la actitud de los casuistas españoles a partir de la segunda mitad del siglo XVI,[57] comprendería sin duda por qué los censores oficiales no se escandalizaron ante esos dramas de honor, según ellos los entendían. Comprendería también cuán inapropiado resulta considerarlos cristianísimos, al comparar sus consejos a los pundonorosos agraviados con los que solía dar Cristo. En efecto, todo el estudio de Menéndez Pidal sobre el honor lo demuestra solidario, conscientemente (?), con el pensa-

---

54 Véase, por ejemplo, A. A. Parker, «*El médico de su honra* as Tragedy», *Hispanófila*, 1975, n. 2, pp. 3-23.

55 *De Cervantes y Lope de Vega*, pp. 170-171.

56 *Ibid.*, p. 172.

57 Véase: «Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», pp. 39-44.

miento de dichos casuistas, de tan superficial cristianismo para nosotros. Difícil es evitar esta conclusión, al darse cuenta el lector de que el concepto del honor, sin distinción alguna (muy diferentes son las circunstancias en *El alcalde de Zalamea* y en *El médico de su honra,* por ejemplo) es para don Ramón nada menos que el eje sobre el cual se mueve el orbe cristiano.[58]

---

[58] Menéndez Pidal limita sus consideraciones al concepto del honor que se manifiesta en el teatro, género donde aquél se exalta de manera uniforme, según su opinión: «La novela destinada a la lectura privada invitaba a la reflexión condenatoria de una venganza sangrienta, mientras el teatro exigía entregarse a los sentimientos de mayor afectismo... La novela, pues, y no el teatro, es campo apropiado para protestas contra la venganza de honor» (*De Cervantes y Lope de Vega,* p. 161). Coinciden con este juicio muchos críticos y, entre ellos, A. Castro, quien subraya que el teatro evita dramatizar la actitud racional y moral en contra del honor como reputación, porque no representaba la opinión mayoritaria ni ofrecía las mismas posibilidades de sensacionalismo escénico («Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII», pp. 39-44). En efecto, nadie puede objetar a esta verdad incuestionable; el dramaturgo de éxito es un conservador, en el sentido de que presenta en la escena lo que su público ya siente y piensa. Sin embargo, ¿quiere esto decir que el dramaturgo, al escribir una obra de teatro, suprime siempre su propia visión moral, que en muchos casos documentables es enteramente opuesta a la de su público? Según nosotros, esto es posible sólo por excepción. Queremos decir que el autor que cultive de una manera intensa y personal ciertas ideas sobre la vida, cuando no escribe para el teatro, a menudo también manifestará estas mismas ideas cuando componga una comedia, porque, como observa muy bien A. Castro, al hablar de Cervantes, la moral no es cuestión de géneros literarios. (Véase: «La ejemplaridad de las novelas cervantinas», *Hacia Cervantes,* Madrid, Taurus, 1957, pp. 372-373). Especialmente los estudios de A. Parker sobre Calderón han venido a recordarnos que las ideas sobre el honor del dramaturgo en el Siglo de Oro pueden ser a veces muy diferentes de lo que sugiere la estructura superficial, exterior de la obra. Puede, en efecto, darse el caso de que la aparente exaltación del concepto del honor contenga, de manera ingeniosamente irónica, una inherente reprensión moral de sí misma. La ambigüedad, la comicidad de muchos filos, con que se dramatiza a veces el concepto del honor, las conclusiones «felices» que tan problemática y dudosa felicidad representan, son algunos de los elementos que apuntan a la disconformidad del autor con su público, cuando no una verdadera tensión y pugna de actitudes opuestas. Es para nosotros indudable que en el Siglo de Oro se da con cierta frecuencia el caso de que el público encuentre loables en una obra precisamente aquellas acciones que para el autor son del todo reprensibles. La comedia revela así una capacidad excepcional de expresar de manera artísticamente coherente dos visiones del mundo distintas, que no revelan de inmediato su mutua incompatibilidad y que se ofrecen así co-

Torres Naharro, uno de los más importantes moralistas cristianos del siglo XVI, viene a ofrecer con *Ymenea* una categórica contradicción a la opinión de que el teatro no podía ser vehículo adecuado para la censura de los aspectos más abominables del concepto del honor. En efecto, su pensamiento se inspira en las fuentes religiosas y filosóficas más pristinas: San Pablo, Séneca, el neoplatonismo, Erasmo...[59] En esta tradición encuentra una convincente confirmación de que el único honor verdadero es sinónimo de la virtud, de la bondad, de la conciencia limpia, del amor al prójimo. Los críticos tienen probablemente razón en pensar que *Ymenea* tuvo una gran influencia en el drama del honor del Siglo de Oro, aunque creemos que es muy difícil averiguar en qué sentido específico se manifiesta aquélla.[60] Sin

---

mo un «vehículo pequeño» y un «gran vehículo» para el pensamiento, según la distinción de Ortega y Gasset. (Véase: *La rebelión de las masas, Obras completas,* Madrid, Revista de Occidente, 1957, t. IV, p. 146).

[59] Ya Gillet ha indicado estas fuentes en Torres Naharro, al hablar del concepto del honor en éste, pero sin ver en absoluto su verdadera importancia. (Véase: Vol. IV, p. 187).

[60] Como hemos visto, *todos* los críticos piensan que Torres Naharro influyó en la comedia del Siglo de Oro con el concepto del honor como fama u opinión pública, lo cual es, desde nuestro punto de vista, una penosa ironía para el extremeño, cristiano y erasmista.

Tanto el concepto del honor como virtud como el del honor como fama, reputación, etc., tienen antiguo abolengo. Castro y Menéndez Pidal indican los orígenes medievales. En un fascinante estudio («El drama de la honra en España», *Cuadernos,* 1959, n.º 38, pp. 1-15 y 16-28), Castro también estudia el sentido particular de la honra en la España del siglo XVI, como también las razones que la determinaron. Como es bien sabido, estudian el mismo problema A. García Valdecasas (*El hidalgo y el honor*) y otros críticos, desde puntos de vista distintos. No ha sido nuestro propósito dirigirnos a estos problemas en este trabajo. Queremos subrayar, sin embargo, que, desde nuestro punto de vista, el problema del honor representaba a principios del siglo XVI una grave preocupación moral y social y que por esta razón precisamente lo trataban con tanta insistencia los erasmistas. Era también un problema continuo en la sociedad, por más que cambiaran los detalles de su fisonomía. Consideramos oportuna esta observación, porque nos ha dejado estupefactos la sugerencia de Menéndez Pidal de que el concepto del honor en el Siglo de Oro sea uno de los «frutos tardíos» (*De Cervantes y Lope de Vega,* p. 162).

Dejamos para otra ocasión también el importante contraste de las prevalentes actitudes hacia el concepto del honor en la primera mitad del siglo XVI y después de esta época, diferencias que, según nosotros, responden en definitiva a la aparición de la Contrarreforma.

embargo, nos deja fascinados la posibilidad de que a partir de la segunda mitad del siglo XVI, cuando las nociones de los casuistas sustituyeron a las erasmianas, *Ymenea,* atentamente leída por algún dramaturgo preocupado por el tema del honor, sirviera de inspiración, contribuyendo así a la pervivencia y continuidad del genuino sentimiento cristiano en el teatro del Siglo de Oro.

VIII — *CALAMITA*

> Procure ser cada vno bueno por sí e no vaya a buscar en la nobleza de sus passados la virtud.
>
> (Fernando de Rojas, *La Celestina*)

Al pensar en ciertos estudios sobre el *Quijote* —muy de moda entonces— eruditos, pero exentos de tino literario, y así infructíferos y extraviados, Juan Valera los caracterizó gráficamente en esta observación irónica:

> Don Quijote ata su caballo a un árbol. Cualquiera cree que una acción tan común y tan sin malicia no ha menester comento. Clemencín, no obstante, le pone, y nos descubre que Don Quijote imitó en esta ocasión a éste, a aquél, a estotro caballero, que ataron también sus caballos a sendos árboles, como si cuando cualquiera se apea no hiciese por lo general la misma cosa... Imito o coincido con todo el género humano cuando me acuesto para dormir, cuando como o cuando duermo, si bien en realidad a nadie imito ni con nadie coincido, sino que sigo mi natural condición, lo mismo que las demás criaturas.[1]

---

[1] «Sobre el *Quijote* y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle», en *Discursos académicos*, Madrid, Imprenta Alemana, 1905, Vol. I, p. 67.

También las comedias de Torres Naharro, cual más cual menos, fueron y todavía son víctimas de empeños eruditos igualmente irrelevantes. Esto se aprecia, en particular, al considerar algunas reiteradas opiniones sobre las fuentes de *Calamita*.

En esta comedia se han indicado influencias de Plauto y Terencio, de Bibbiena, Macchiavelli, Ariosto, Zamberti, etc., algunas obvias, otras muy dudosas. Sin embargo, la investigación de todas estas relaciones, por desgracia, no ha contribuído gran cosa a la comprensión del arte de Torres Naharro. En efecto, hasta diríamos que la ha perjudicado, porque en los estudios de estas fuentes no se ha tenido en cuenta casi nunca la nueva función del préstamo literario dentro de *Calamita* y así se ha inferido una imitación servil, que sólo pudo explicarse por falta de imaginación artística y de independencia intelectual del autor. Se concede a éste el mérito de una variación episódica sobre temas conocidos o, a veces, una disposición diferente de los préstamos en su comedia, lo cual para algunos críticos representa cierta originalidad, pero que, de tratarse realmente sólo de tales cambios, sería, para nosotros, de poca transcendencia. Gillet afirma categóricamente: «The main plot is derived from Terence's *Heautontimorumenos*; the subplot from Cardinal Bibbiena's *Calandria*»,[2] y López Morales amplía: «Torres Naharro se *ha dejado llevar* aquí por varios tópicos argumentados de la comedia latina resucitados por el gusto italiano de entonces. *En este aspecto hay poco de nuestro autor en la pieza,* como no sea la *disposición de los varios elementos y su proposición*» [subrayado nuestro].[3]

Con esta clase de erudición, que se detiene en el sentido literal y parcial de elementos aislados, prescindiendo del significado fundamental y simbólico de una obra, han tenido que encararse,

---

2 Vol. IV, p. 536.

3 *Teatro selecto de Torres Naharro,* p. 81. Este crítico califica su opinión así:

> Aun en esto, y sin llegar a considerar otros aspectos de la obra, la *Calamita* está muy por encima de todo el Lope de Rueda de las comedias . . . es la obra española de mayor calidad *de las que se escriben en este período bajo el influjo italianizante* [subrayado nuestro] (*Ibid.*).

con estoicismo o frustración, los autores de todas las épocas. Bibbiena, por ejemplo, quien se inspiró en Plauto para su *Calandria,* anticipando la inevitable reacción de los eruditos, decidió desafiarlos con las siguientes ingeniosas ironías:

> Udirete la Comedia; che a parlare abbiamo noi, voi a tacere. De' quali se sia chi dirà, lo Autore essere gran ladro di Plauto: lasciamo stare, che *a Plauto staria molto bene lo essere rubato, per tenere il moccicone le cose sue senza una chiave, e senza una custodia al mondo*; ma lo Autore giura alla croce di Dio, che non gli ha furato questo, e vuole stare a paragone. E che ciò sia vero, *dice che si cerchi quanto ha Plauto, e troverassi, che niente gli manca di quello che aver suole.* E se così è, a Plauto non è stato rubato nulla del suo: però non sia chi ladro imputi lo Autore. *E se pure alcuno ostinato ciò ardisse, sia pregato almeno di non vituperarlo, accusandolo al Bargelo; ma vada a dirlo segretamente nell' orecchio a Plauto* [subrayado nuestro].[4]

Para Bibbiena, como para otros humanistas renacentistas, la inspiración que procedía de los autores clásicos era, por supuesto, la más loable y deseada; era, en efecto, motivo de orgullo y no implicaba de ningún modo una ciega imitación, sino una «poetica imitazione». Esta distinción importante entre el plagio y el arte la subraya Ariosto en el *Prólogo* a su comedia *I suppositi*:

> E vi confessa l'autore avere in questo e Plauto e Terenzio seguitato,... perché non solo ne li costumi, ma ne li argumenti ancora de le fabule vuole essere de li antichi e celebrati poeti, a tutta su possanza, imitatore; e come essi Manandro e Apollodoro e li altri Greci ne le lor latine comedie seguitoro, egli cosi ne le sue vulgari i modi e processí de' latini scrittori schifar non vuole. Come io vi dico, da lo *Eunuco* de Terenzio e da li *Captivi* de Plauto ha parte de lo argumento de li suoi *Suppositi* transunto, ma si modestamente però che Terenzio e Plauto medesimo, risapendolo, non l'arebbono a male e di *poetica imitazione,* che di furto più tosto, li darrebono nome.[5]

Estas mismas palabras habría podido dirigir Torres Naharro a los asiduos investigadores de las fuentes de sus comedias. En

---

[4] Bernardo Divizio de Bibbiena, *La Calandria,* en *Teatro italiano antico* (Londra: Masi, 1786), tomo I, pp. 164-165.

[5] Lodovico Ariosto, *Comedie* (Bologna: Zanichelli, 1933, a cura di M. Catalano), Vol. I, p. 86.

Calamita hay bastantes episodios que revelan pronto su semejanza con otros de las obras de Plauto, de Terencio y de algunas comedias italianas. Hay también personajes muy parecidos. Torcazo de *Calamita,* por ejemplo, parece gemelo mental de Calandro de *La Calandria,* quien, como dice Bibbiena en incomparable imagen, «se mangiasse fieno, sarebbe un bue».[6] Sin embargo, Torres Naharro emplea todos estos elementos prestados, no sólo variándolos en detalles significativos, sino incorporándolos en un conjunto dramático enteramente diferente, al servicio de una idea por completo original con respecto a todas las *posibles* fuentes indicadas. Por esta misma razón, nos resulta inaceptable también la opinión de Menéndez Pelayo, según la cual *Calamita* no se nutriría de los préstamos señalados por otros críticos, sino que estaría directamente «pensada en italiano».[7] Para nosotros, independientemente de todas las influencias en las obras de Torres Naharro, fácilmente averiguables: clásicas, italianas, españolas, tradicionales, modernas, etc., lo que de manera más significativa caracteriza todo el pensamiento del extremeño es, ante todo, su preocupación moral, su pristino cristianismo evangélico, como hemos dicho ya tantas veces. Precisamente a estos factores se subordinan todas las influencias literarias y filosóficas, sintetizadas de manera armónica en todas las obras de aquél.

La observación de que en *Calamita* Torres Naharro empleó más bien indiscriminadamente tramas de varias obras, conlleva también la opinión de que hay en ella así una inevitable falta de unidad y de que se interpolan «extraneous scenes for purposes of entertainment», como dice Gillet.[8] Se consideran como ajenas al tema central muchas escenas cómicas, especialmente aquellas en que actúan los personajes «secundarios»: Torcazo, Libina y el Escolar. Es también significativo que a Gillet le resulten más interesantes estas «extraneous scenes» que la trama principal:

> a matter-of-fact play, lacking in lyrical elements and in psychological insight, it is of impossible length, intolerable moralizing

---

6 *La Calandria,* p. 188.
7 *Obras completas,* Vol. VII, p. 368.
8 Vol. IV, p. 537.

> and slowness; on the other hand, the sparring of Jusquino and Phileo is sometimes good, the bawd Libina is as lifelike as Calamita is wooden and thin...[9]

Ya hemos visto en nuestros estudios anteriores que en las comedias de Torres Naharro las varias acciones no son separables, porque todas ellas contribuyen a destacar y precisar el tema conceptual de la obra. También hemos subrayado muchas veces que lo cómico no se da nunca por sí mismo, es decir, desprendido de una inferencia moral. *Calamita* no es de ningún modo una excepción en estos aspectos. Para ilustrar mejor este hecho antes de emprender el análisis, ofrecemos un resumen sucinto del argumento:

Enamorado de Calamita, Floribundo la corteja con gran asiduidad. Lo ayudan en este empeño con sus tercerías Jusquino, su criado, y Libina, mujer de Torcazo, el supuesto hermano de Calamita. Esta corresponde, por fin, a Floribundo, pero sólo después de darle éste palabra de matrimonio. Empticio, padre de Floribundo, se opone con todos sus expedientes a este casamiento, principalmente porque considera que la baja extracción social de Calamita es indigna de su hijo y amancillaría su familia. En cierto momento está hasta dispuesto a matar a Floribundo para impedir

---

[9] *Ibid.*, p. 536. Por otra parte, Crawford observa: «These two elements are well knit together, and the play gives an impression of dramatic unity» (*Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 99). En general, *Calamita* gusta a los críticos por su acción rápida y variada. Moratín: «La acción es mucho más animada en esta comedia que en las anteriores del mismo autor, merced a los incidentes episódicos de que abunda» (*Obras de L. F. Moratín*, tomo I, pp. 147-148); Martínez de la Rosa: «Diálogos rápidos que honrarían a cualquier autor» (*Apéndice a la comedia española*, p. 198); Menéndez Pelayo elogia «la complicación y animación de la fábula» (*Obras completas*, Vol. VII, p. 367); Romera-Navarro: «Dentro del teatro de aquel ingenioso autor sólo hay una otra que pueda igualarse con *Himenea*, y es la *Comedia Calamita*, que la supera en variedad de caracteres, episodios y movimiento dramático» («Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro», pp. 56-57); López-Morales: «Todo es acción [en la *Calamita*]» (*Teatro selecto de Torres Naharro*, p. 81). Todos estos juicios sobre la excelencia dramática de *Calamita* están acertados, claro está, pero ninguno de los críticos mencionados parece percatarse de que toda esa «animación, variedad, complicación, etc.» es portadora de una idea central y seria.

el matrimonio. Por supuesto, cuando se revela que Calamita es, en efecto, hija de un noble siciliano, la actitud del padre cambia por completo y así todo se resuelve felizmente. Entre las escenas, en que se dramatizan los amores de los dos jóvenes y las amenazas del padre, el autor interpola varios episodios, en que se nos muestran las tonterías de Torcazo y la burda infidelidad matrimonial de Libina.

Como hemos dicho, a todos los críticos les resulta difícil justificar estos episodios cómicos en la obra, si no es con el argumento de la diversión teatral en sí y por sí. Sugestivamente, Gillet se refiere a alguno de ellos, considerándolo como verdadero entremés.[10] En las páginas siguientes nos proponemos mostrar, entre otras cosas, cómo todos los elementos, tanto los serios como los cómicos, confluyen hacia una idea animadora central en la obra.

En una escena que recuerda mucho otra de *La verdad sospechosa* de Alarcón, aunque con premisas diferentes, Empticio regaña a su hijo, tratando de disuadirle de su pasión por Calamita con las siguientes razones:

Es proverbio señalado
do Salomón nos corrige,
que quien los padres aflige
será malauenturado.
Pues, hijo, muy fatigado
y afligido
me tienes y mas has tenido
al cabo de mi vejez,
lo que ya más de una vez
con amor te he preuenido,
después acá que he sabido
tus errores,
y tus locuras y amores,
y el mal camino que lleuas.
Oy ningunas malas nuevas
me podían ser peores;
no me dexan mil temores
noche y día.
No platiques, te dezía,
con hombres de mala casta,
mira, hijo, quanto gasta

[10] Vol. IV, p. 535.

vna mala conpañía.
Perdiste la gracia mía
por muger;
yo te querría perder,
assi Dios ora me ayude,
si, como hazer te pude,
te pudiesse deshazer.
Niño me solías ser
obediente,
y al maestro reverente
y de Dios muy temeroso,
tras los vicios perezoso,
tras la virtud diligente;
y agora te veo absente
de obediencia
y un gran cargo de conciencia

. . .

si tienes el pensamiento
qual deuías,
a todas palabras mías
deues abrir las orejas.
pues las abres y aparejas
para oír vellaquerías
[subrayado nuestro] (pp. 423-424).

Esta queja, tan sensata en principio, revela no obstante que lo que de veras la motiva es una sensibilidad ofendida y hasta un rencor por el hecho de que el hijo no quiere ya seguir dependiendo por completo de la protección paterna y trata de afirmarse por su propia cuenta en el mundo. Con desilusión y enfado, Empticio se considera traicionado por el «ingrato» hijo: «Niño me solías ser obediente... y agora...». El criado Phileo, quien tuvo la ocasión de ver de qué modo crió su amo a Floribundo, nos hace comprender con la siguiente meditación que la necesidad de aquél de dirigir la vida de éste en todos los aspectos se manifiesta ya desde el comienzo de manera muy patética:

Quando niño le ha sofrido
de su grado;
más libertad le ha dado
que se ha querido tomar,
y piensa de lo domar
agora que es madrigado

. . .

Salen los hijos loçanos
de criança, y de manera
que si hijos Dios me diera

yo tomara
y en niñez los castigara
no en juventud, qu'es muy malo (p. 401).

Empticio ha querido ganarse el amor y la obediencia de su hijo, permitiéndole una excesiva libertad en todo, y ahora se percata extrañado y quejoso de que su generosidad o, mejor dicho, sus sobornos, se premien, según él, con actos de insubordinación. Por el momento, el autor sólo sugiere de manera leve que quizás los reproches de Empticio no radiquen únicamente en una preocupación y en un amor de veras paternales. Estas consideraciones no excluyen, sin embargo, que Empticio tenga aparentemente buenos motivos para preocuparse de la salud del hijo, como, por ejemplo, «la mala compañía», según él, que éste frecuenta. Esta es una clara alusión a toda la familia de Calamita. Específica y principalmente por esta razón, según nosotros, dedica el autor la mayor parte de las primeras tres jornadas a la caracterización detallada de Torcazo y Libina, a la cual siguen, en la jornada cuarta, las amonestaciones y los reproches de Empticio que hemos mencionado. De manera muy consciente, el autor proporciona al lector la misma información sobre esos dos personajes que la que posee Empticio. El propósito de esta ingeniosísima técnica dramática se hará patente más adelante.

En una serie de episodios interesantes, todos complementarios entre sí, el autor pone de relieve la incomparable necedad de Torcazo y la burda promiscuidad de Libina, su esposa infiel. En parte, la conducta de ésta es debida a la personalidad de aquél, según la fórmula socorrida de Boccaccio y los *novellieri* italianos.

Tratando de sobornar a Libina, Jusquino, el criado de Floribundo, pronto concluye que siendo aquélla mujer de Torcazo, no puede menos de desear otros hombres. Decide así ofrecérsele como amante, cosa que Libina acepta sin vacilar. Torcazo no representa ningún obstáculo, porque a tal necio se le puede engañar con suma facilidad. Jusquino se las ingenia para presentarse como pariente suyo, invocando una comicísima «genalogía»:

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
monazillos,
mas por ciertos homezillos
quedaron en un desvío;
en fin tu padre y el mío
touieron ocho tomillos
. . .

Torcazo: cro que nos parecemos
. . .
juri a diez que eres mi primo (p. 379).

Exaltado por el tan inesperadamente descubierto «parentesco», Torcazo quiere honrar a Jusquino de manera debida entre parientes:

quiero contigo bolver,
hasta mi casa y no más,
porque quiero, si querrás,
que abraces a mi muger (p. 379).

Por supuesto, no es necesario que Torcazo insista mucho para que Jusquino acepte:

Esso me plaze hazer
tan de grado
que allende del abraçado
haré qualquier diligencia
. . .
tus hijos ternán en mí
tanta parte como en ti.

Torcazo: Y aun esso más t'encomiendo (p. 379).

Torcazo asegura a Jusquino que Libina le mostrará siempre el mayor cariño, porque es de suyo muy cordial y generosa con todos:

Es de tal casta y compás
y manera,
tan devota y limosnera,
tan corrida y amorosa,
tan risueña y bolliciosa
que haz prazer a quienquiera;
y es del cura toda entera
tan querida,
y al sacristán no t'olvida

quando los bollos amassa,
por la puerta no le passa
que lugo no la combida
. . .
Sé que es tal [el abad]
que no le hará más mal
que si fuesse muger suya,
y abézale el alleluya,
muéstrale el ciri pascual.

Comenta Jusquino: «¡Qué cieruo está el animal!» (p. 381).

En efecto, la promiscuidad y la infidelidad de Libina se nos muestran varias veces de manera muy explícita. En una ocasión Torcazo mismo anima a Jusquino a abrazar con vigor a Libina, haciéndose así tercero de su propia mujer, sin darse cuenta de ello en absoluto, claro está (p. 381). En otra ocasión, un escolar, pretendiéndose primo de Libina, pasa toda la noche con ella en presencia del «ynocente» marido (p. 427). Por su enorme necedad, Torcazo confía en su mujer precisamente cuando menos debiera. Sin embargo, ésta está siempre dispuesta a engañarle, porque aborrece intensamente tanto su estupidez como su brutalidad.[11] Incluso el burdel le parece preferible a su matrimonio:

Cuerpo y alma me maldigo
noche y día,
que apenas verme querría
por verme tan mal casada,
que he estado determinada
de me yr a la putería (p. 395).

Con su conducta Torcazo ofrece muchas pruebas convincentes de que Jusquino está plenamente acertado cuando hace estas preguntas retóricas:

---

[11] Queriendo asegurarse la colaboración de Libina, Jusquino sugiere a Torcazo que su mujer tiene relaciones ilícitas con el escolar. Previsiblemente, Torcazo castiga de manera brutal a Libina, lo cual la hace aún más determinada a serle infiel:

No me tengan en España
por muger,
sobrina del Bachiller,
hija de Pero García,
si la injuria d' este día
no te doy a beber (p. 413).

¿albardado, no podía
seruirse d' él vn recuero?
. . .
¿No es afán
que aquel asno coma pan? (p. 447).

Ahora bien, Calamita es, según se cree, hermana del necio Torcazo y cuñada de la promiscua Libina. Vive con ellos en el miserable hogar, en medio de cínicos engaños, traiciones y escándalos y de continuas y brutales riñas. Todo el ambiente está saturado de inmoralidad y demencia abyectas. Nada, absolutamente nada hay en él que induzca a la vida recta y sensata. ¿Cómo sería Calamita? ¿Qué carácter y personalidad tendría? ¿Qué costumbres e inclinaciones revelaría? ¿No es quizás absolutamente inevitable que sea, al menos en parte, un producto de las terribles circunstancias en que le toca vivir? Se debe observar con atención que la escasez de datos en las primeras tres jornadas no le permite al lector familiarizarse con la heroína de la obra. La obvia razón de ello, según nosotros, es que el autor se propuso conscientemente no hacerla conocer todavía de manera directa e íntima. Esos episodios cómicos, escabrosos, intencionadamente recalcados con toque protesco, en que actúan Torcazo y Libina revelan ahora su verdadera función, por cierto muy ingeniosa, pues por medio de ellos ha inducido el autor a dudar o, cuando menos, a especular *prematuramente* sobre la moralidad de un personaje, cuyas verdaderas cualidades no se conocen en absoluto. ¿No es posible que nuestras sospechas sean equivocadas, a pesar de todas las apariencias? ¿No es posible que Empticio sea injusto en su desprecio de Calamita? Al hacernos esta última pregunta, sin embargo, recordamos que a Empticio no parece preocuparle tanto la cuestionable moralidad de Calamita como el hecho de que ésta carece aparentemente de categoría social, por su nacimiento vulgar:

al menos, ya que querías
desmandarte,
supieras bien emplearte
y escogieras noble amiga
. . .

Que oy me han dicho
que es hija de un mal abad
. . .
Plega a Dios que por España
no se diga
que por tu negra amiga
borraste fama, en una hora
que a mí costó agora
muchos años de fatiga
. . .
no se haga más aquí
de tus errores pregón
[subrayado nuestro] (pp. 425 y 426).

Empticio, quien estaría justificado en tener ciertas preocupaciones por lo que sabe de la familia de Calamita —y el autor recalca esta significativa ironía— se indigna y se avergüenza, no obstante, principalmente por el hecho de que Floribundo esté mancillando su linaje con la «hija de un mal abad», porque

esperaua por nüera,
la princesa de Aragón (p. 406).

A Empticio, en definitiva, no le importa cómo es Calamita. La mala vida de ésta, presupuesta por el ambiente de su familia, le sirve, ante todo, como argumento sumamente conveniente para echarle en cara al hijo su «loca pasión».[12] Lo que de veras trastorna y enfurece al pundonoroso padre es que el hijo persiga tan seriamente a una mujer común, plebeya.[13] Que el pundonor, basado en el linaje y

---

[12] Reproche conveniente es también el de los gastos del hijo en sus amores con Calamita, según revela Phileo, aunque éste no comprenda en absoluto su razón:

y el ciego viejo, tomado
de auaricia,
con esta negra codicia
de lo qu'el hijo le gasta,
ciertas cosas le contrasta
que era mucho en puericia (p. 402).

Precisamente. Nunca antes reparaba Empticio en los gastos del hijo. Todo lo contrario, siempre le trataba con excesivas indulgencias.

[13] Ningún crítico de *Calamita,* que sepamos, ha hecho hincapié en esta razón capital de todo lo que ocurre en la obra.

en la opinión, motiva su oposición mucho más que la salud espiritual y emocional del hijo se transparenta ya por sus frecuentes referencias al *qué dirán*: «me han dicho... no se diga... no se haga pregón, etc.». En la comedia se pone de relieve que el chisme influye de manera importante en la actuación de Empticio, según se dice explícitamente por boca de Phileo:

> Pues yo le veo a la clara
> todo el juego:
> *él se mete en este fuego*
> *por que le dizen traydores*
> que a su hijo los amores
> han priuado de sossiego
> [subrayado nuestro] (p. 401).

Se debe observar con atención que aun antes de hablar con su hijo, con el propósito de disuadirlo de su interés por Calamita —esta disposición de sucesos es significativa, claro está—, Empticio se empeña mucho en destruir la relación amorosa de los dos jóvenes, con métodos indignos de una persona honrada. Lanza graves amenazas contra Jusquino, porque cree que éste ayuda y estimula a Floribundo a cortejar a Calamita (p. 416), sugiriendo con esto, aunque sin proponérselo, que su hijo no tiene suficiente seso para distinguir entre el mal y el bien. Envía a Phileo a espiar todos los pasos de Floribundo, acto que hasta al criado le parece muy impropio (p. 400). Manda a Phileo sugerir a Torcazo que Floribundo tiene las peores intenciones con su hermana:

> cumple que mires por ella.
> Si me crees, nota y calla,
> qu'el anda por disfamalla,
> no por casarse con ella (p. 404).[14]

¿Se defiende la honra del hijo y de la familia, divulgando sus intenciones deshonradas, que son, además, totalmente falsas? El autor pone así muy de relieve la absurda situación en que se ha

---

[14] Más tarde Empticio mismo repite esta terrible mentira a Trapaneo, padre de Calamita:

> Esse traydor vagabundo
> te ha burlado essa donzella (p. 451).

metido Empticio, por su obsesión, por no comprender qué es lo que constituye el verdadero honor.

Floribundo contesta con gran dignidad y con verdadero respeto y amor filial a los reproches y amonestaciones de su padre:

Padre mío, bien harás
de me oýr,
pues que *me as dado a sentir*
lo que no podré oluidar,
y a todo quiero callar;
sólo te quiero dezir
. . .
Sembróme amor en el pecho
tal simiente,
que a otro muy más valiente
lo mesmo que a mí fiziera.
De otras cosas cedo muera
si he biuido torpemente
suplícote solamente
cerca d'esto,
que avnque veas mal dispuesto
mi biuir y en tanta guerra,
y avnque se hunda la tierra,
verás d'él vn fin honesto.
. . .
no ay hombre en esta ciudad
que pueda, ni en todo el mundo,
vrte a dezir: Floribundo
ha fecho tal liuiandad.
No me muestres voluntad
tan estraña,
ni me castigues con saña,
ni me arguyas con furor;
que poco a poco, señor,
yo me daré buena maña.
. . .
Bien conozco que me obliga
gran razón
y mi propia condición
sin la vergüença de tí
[subrayado nuestro] (pp. 425-426).

Floribundo confiesa con franqueza que está perdidamente enamorado,[15] pero dice a su padre que precisamente por esto necesita su

[15] No es lícito, sin embargo, decir que Floribundo es un «joven alocado» (López-Morales, *Teatro selecto de Torres Naharro,* p. 81), por-

comprensión. Asegura que su amor se dirige a un fin honesto y que nada en su conducta justifica los chismes maliciosos de la gente y los reproches sañudos del padre. Apela a la confianza, a la buena voluntad y a la paciencia de éste, porque él mismo está por completo consciente de la conducta digna a que le obliga la razón y su condición. A pesar de la cuestionable educación que le dio Empticio desde la niñez, Floribundo es un joven de buen tino y de sólida moral, lo cual, de comprenderlo bien aquél, le sería sin duda muy útil en su aprecio de los demás y, en particular, de Calamita. Torres Naharro es un gran maestro en las ironías sutiles, como hemos observado ya tantas veces.

La seguridad con que Floribundo habla de sus fines honestos se debe sin duda al hecho de que obviamente conoce bien sus propias cualidades e inclinaciones personales y que al menos intuye unas correspondientes también en Calamita. En ésta Floribundo ve una mujer honesta, virtuosa, admirable en todo. Por esto, cuando se le ofrece de repente la ocasión de casarse con ella, no vacila un instante, haciendo caso omiso de la promesa que dio anteriormente al padre de no hacerlo sin su consentimiento (p. 425). Esta desobediencia, por seria que le parezca, resúltale mucho menos grave que la pérdida de la dicha que quizás arriesgaría con la indecisión, según se aprecia en esta meditación después del *matrimonio de palabra* con Calamita:

Quantos males puede auer,
passados y por venir,
todos son de bendezir
por un tan alto plazer.
¡O qué preciosa muger
toda entera!
¡O de quán dulce manera,
qué linda conversación!
. . .
¡O quién antes conosciera
tanto bien!
. . .

---

que el autor no tiene ninguna intención de retratarlo así. Sí es cierto que tiene ciertas debilidades, aunque inocuas, y que los otros personajes se burlan de ello, como se verá.

que los yerros por amores
son dignos de perdonar.
Yerros no se han de llamar
en sus cuentos,
mas grandes acertamientos,
dignos de gran galardón
y no dignos de perdón
los tan justos pensamientos.

. . .

Si mi padre está enojado,
conuino que le pesasse,
porque su pesar templasse
mi plazer demasiado

. . .

ninguna razón consiente
como él está resoluto
lo que con él no disputo
por no salir de obediente
[subrayado nuestro] (pp. 438-439).

Floribundo sabe que el matrimonio es un problema personal y que cada individuo debiera tener el derecho de resolverlo según sus deseos e inclinaciones. Intenta, como hemos visto, ganarse el respaldo del padre, pero, concluyendo que esto será imposible, no vacila, aunque lamentándolo, en desentenderse por fin de la oposición y de los reproches:

Porque veo claramente,
sin más ver,
que no me da el parescer,
ni me paresce ser justo,
que se tome por su gusto
lo que yo deuo comer.[16]

---

[16] Erasmo, quien siempre aconseja a los jóvenes consultar y obedecer a los padres, concibe no obstante situaciones en que aquéllos con toda razón pueden oponerse a la voluntad de éstos. (Véase, por ejemplo, el coloquio *Virgo, Opera Omnia,* Vol. I, pp. 697-701). En su coloquio *Coniugium impar,* satiriza y deplora específicamente la locura de los padres que quieren casar a sus hijos con personas que sólo tienen el título nobiliario, sin ninguna virtud (*Opera Omnia,* tomo I, pp. 826-830).

Es natural que el erasmista Luis Vives censurara con igual fervor la vanidad por el linaje: «Si hay quien me desprecie por mi nacimiento, sepa que consta de los mismos elementos que yo, quiéralo o no lo quiera: que tiene el mismo padre; que no se puede jactar de otro origen que del común de todos los mortales». Citado por Gillet (Vol. III, p. 734). Claro está, esta actitud no es nueva ni exclusiva de los erasmistas. Sin ir más allá, basta recordar la *Celestina*: «Las obras hazen linaje,

Quien ha de tomar muger
por su vida,
tome la más escondida
para su seguridad,
la que en virtud y bondad
fuere criada y nascida.
La mucho en mucho tenida
por hermosa,
ésta diz qu'es peligrosa,
la muy sabida mudable,
la muy rica intolerable,
soberbia la generosa

. . .

mala cosa es de guardar
la de todos desseada.
Para vida reposada
y otra no,
para lo que Dios mandó
basta muger de tal brasa
que me trayga paz en casa,
todo el resto tengo yo.

. . .

las cosas pequeñas crecen
con la bendita concordia;
con la maldita discordia
todas las grandes perescen.
Pues las passiones que empecen,
en verdad,
preciallas es liuiandad,
sino pensar entre nos
que en fin acorre Dios
a la buena voluntad.
Yo confiesso en su bondad
ser ganado [subrayado nuestro] (pp. 439-440).[17]

Gillet observa que «the desirable wife painted by Floribundo is the sober ideal of a settled bourgeois».[18] Hay cierta verdad en esto, pero con su descripción Floribundo también presenta un ideal cristiano del matrimonio, tanto por las cualidades que aprecia como por las que desprecia en su esposa. La hermosura exte-

---

que al fin todos somos hijos de Adán é Eva. Procure ser cada vno bueno por sí é no vaya a buscar en la nobleza de sus pasados la virtud» (Clásicos castellanos, Vol. II, pp. 34-35).

17 Han destacado la belleza de este pasaje varios críticos. (Véase, por ejemplo, Menéndez Pelayo, *Obras completas*, Vol. VII, p. 367).

18 Vol. IV, p. 367. Sin embargo, en otra parte, hablando de este pasaje, Gillet se refiere a la «christian humility» de Floribundo (*Ibid.*, p. 413).

rior, lo mundano, la riqueza, la nobleza de linaje, etc. suelen conllevar hábitos inmorales o indeseables y representan así un grave peligro para la integridad y la concordia matrimonial. Por otra parte, la humildad, la sencillez, la virtud, el cariño y la bondad representan la verdadera belleza de la esposa y producen «la paz en casa» y la felicidad. Es también muy importante observar que, según Floribundo, la pasión amorosa debe reprimirse a favor de un sincero cariño y de un mutuo respeto, inspirados en el amor divino. En Erasmo se esboza, en esencia, un ideal del matrimonio semejante.[19] Luis Vives, que también delinea un matrimonio cristiano ideal, acentúa hasta tal punto la virtud y la religiosidad de los casados que llega a censurar el amor como determinante del matrimonio: «No cumple hacer los casamientos por vía de amores, ni con frágiles nudos atar tan gran carga, ni con tal vil materia encender aquella santa caridad que ha de haber entre casados... ¿Qué memoria hay entre los enamorados de cosa santa, de justa u honesta?».[20] En vista re las consideraciones cristianas de Floribundo, es también significativo que al considerar su matrimonio tan contrariado por su padre, anhele con gran fervor reconciliarse y hacer feliz a éste:

espero en Dios todavía
y en su gloriosa madre
qu'el enojo de mi padre
se mudará en alegría (p. 440).

En efecto, ya Gillet ha observado la «Christian note»[21] en estas palabras de Floribundo, aunque sin comprender su significado en el contexto de la obra.

Con técnica perspectivista hábilmente manejada, el autor nos ha mostrado las opiniones diametralmente opuestas del padre y

---

[19] Véase, por ejemplo, el coloquio *Proci et puellae, Opera Omnia,* tomo I, pp. 692-697.

[20] Luis Vives, *Formación de la muger cristiana,* en *Obras completas,* Aguilar, tomo I. Son de particular interés con respecto a este problema los capítulos XIII-XV enteros (pp. 1.049-1.069).

[21] Vol. IV, p. 534.

del hijo acerca de Calamita. Ahora considera oportuno mostrarnos cómo es ésta en realidad. En las primeras tres jornadas Calamita aparece una sola vez en una breve escena, en que se manifiesta muy contrariada por la carta que le envió Floribundo:

no sé qué s'es desde ayer,
que no podrías creer
quánto estoy de mala gana
. . .
Vamos ahora
a missa a Nuestra Señora
Madre de Consolación,
que me aliuie el coraçón
aunque le soy pecadora
. . .
Libina: No te congoxes agora
. . .
Que quando ayer te enojaste
con la carta que hallaste
yo me espantaua de ti.
. . .
Porque te vi
demudada,
templando como azogada
. . .
Calamita: ¿Qual haría
si aquel mal hombre porfía
m'echasse en qualquier vergüença? (p. 407).

Cuando Libina trata de hacerle cambiar de actitud hacia Floribundo, Calamita casi la deja plantada en la calle:

Si no fueramos donde ymos
luego me tornara atras
. . .
Vamos presto,
que el tardar no m'es honesto (pp. 408 y 409).

Este episodio confirma lo que ya antes Libina decía de ella a Jusquino:

Pues Calamita no quiere
a mi escuchar
dame quien le ose hablar;
qu'es muy terrible muger,

. . .

Jusquino: ¿No es muger?
Libina: Sí, mas es casta.
Jusquino: ¿No es muger?
Libina: Sí, mas no basta.
Jusquino: Si es muger, no es la primera.
Libina: No es cosa, en fin, hazedera (p. 396).[22]

Calamita piensa obviamente que un señorito como es Floribundo tan sólo tendría intenciones de burlarse de una moza humilde como es ella, según lo explica varias veces Libina:

no ande mucho por aquí
festejando a Calamita
. . .
que por hazernos despecho
Floribundo nos persigue
. . .
di que no espere ni esperes
de tan ruyn manjar la salsa (p. 384).
. . .
Ella está enojada
de su passión deshonesta (p. 395).

Sin embargo, después de recibir la carta, Calamita decide hablar con Floribundo, porque, según aclara:

antes que sienta la gente
d'esta cosa,
quiero mostrarme animosa,
pues m'es forçado hablalle,
y al gentil hombre aclaralle
todo el testo con la glosa (p. 429).

---

[22] También Phileo, cuando habla con Torcazo en la segunda jornada, se refiere a Calamita como doncella «honesta y honrada» (p. 404). Sin embargo, el lector desconfía de todo lo que dicen estos personajes apicarados, porque siempre tienen un concepto cuestionable o hasta absurdo de lo que es virtud y honor. Es significativo, claro está, que ni el ingenio de Jusquino ni las tercerías de Libina consigan hacer «madurar» a Calamita. Cuando ésta piensa que ha llegado el momento de hablar con Floribundo, lo hace por su propia convicción, sin indebidas influencias ajenas. Dice a este propósito Mc Pheeters: «Esta [Libina] y un criado de Floribundo desempeñan oficio de tercería cerca de Calamita, pero la joven resiste virtuosamente hasta convencerse de la honradez de Floribundo y someterle a los términos de una boda *de palabra*». (*Comedias de B. Torres Naharro*, p. 31).

Al tomar esta decisión ya no está tan convencida de que Floribundo tiene tan sólo intenciones malas. ¿Estaría de verdad enamorado de ella, según dice en la carta y según lo sugieren sus persistentes rondas? ¿Sería, al fin de cuentas, una persona seria y sincera? Se debe también concluir que la apariencia personal de Floribundo no le desagrada en absoluto. Calamita va así a la cita con él llena de incertidumbres y con gran recato y resuelta a no dejarse engañar:

> Que me tome por muger;
> si no, que vaya en buen hora (p. 430).

Esta proposición sería la prueba infalible de la sinceridad de Floribundo.

Gillet considera todas las etapas en las relaciones entre Calamita y Floribundo como reflejo fiel del amor cortesano: «*Calamita* and *Aquilana* are much more completely influenced by the ideals of courtly love [que las otras comedias]».[23] Para tal afirmación aduce las siguientes pruebas, entre otras:

> For a while, at least, Calamita plays the role of *belle dame sans merci*, coldly declining to take the lover's «martyrdom» seriously... Secrecy, or at least discretion was required of the courtly lover and any public approach would be open to misinterpretation unless it was clearly received with distaste. The show of «resistance» could thus become a matter of «honor», as in the case of Calamita: «que por mi honra es razón me haga yo de rogar... [La «flowery letter» de Floribundo a Calamita] goes on to present a significant portrait of a Spanish courtly lover, approaching the «majesty» of his lady with downcast eyes, with fear and trembling explaining his suffering, his scorn of the world and men, his raging passion, and his final collapse into blind chaos... It would be difficult to present a more complete undoing.[24]

Ahora bien, Floribundo representa, en efecto, ciertos aspectos del amor cortés, como Gillet indica con acierto. Sin embargo, ¿es de veras esta clase de amor la que el autor exalta en las relaciones

---

23 Vol. IV, pp. 360-361.
24 *Ibid.*, pp. 334-335, 346-347.

de los dos jóvenes? Según nuestra lectura del texto, nos inclinamos a creer que en esta comedia se da más bien una actitud satírica contra las falsedades, las exageraciones y los artificios de ese concepto de amor.[25] Es sugestiva, por ejemplo, esta reacción de Jusquino a las exaltaciones sentimentales de su amo:

Floribundo: ¡A, Jusquino!
Jusquino: ¿Quién me llama?
Floribundo: ¿Quién preguntas?
De las ánimas defuntas
la que en más afán verás,
la que sola pena más
que las otras todas juntas.
Jusquino: Temprano, señor barruntas
tu passión.

. . .

pero muestra, por tu fe, [la carta]
hazme merced que la vea.

. . .

Floribundo: *Pero no sé*
si sabrás
entender lo que oyrás,
que son palabras estrañas,
salidas de las entrañas,
oydas nunca jamás.

. . .

Comiença d' esta manera:
Reyna mía,
salud, paz y alegría,
con la seruil reuerencia
que a tu diuina presencia
deuen los hombres oy día.
Jusquino: *Muy mejor començaría,*
ciertamente,
si dixesses: La presente
es por hazeros saber . . .
Floribundo: ¡O qué necio bachiller
para alcalde de gran gente!
Oye y calla solamente.

. . .

oso escreuirte, señora,
con inclinado semblante.

---

25 Gillet no explica el obvio contraste entre el «sober ideal of a settled bourgeois» (véase nota 18), que atribuye en cierto momento a Floribundo, y el amor cortesano de éste, de que habla con insistencia en otras partes del estudio.

. . .
En eternarse concluye
mi cuydado;
. . .
Vn caos soy ya tornado,
. . .

Jusquino: *Quanto si d'essa manera*
tú procuras
con palabras tan escuras
efectuar tus amores,
yo las tengo por mejores
para quitar callenturas.

Floribundo: Mas ¿tienes oy más locuras
por dezir?
Aprende, necio, a sentir;
nota las cosas que hablo,
que por su propio vocablo
las conuiene proferir.
Y para bien difinir
. . .

Jusquino: Digo, señor, que confiesso
conocer tu enfermedad,
y *digo que la verdad*
no quiere largo processo.
Yo cierto *soy más trauiesso*
que discreto,
pero, señor, te prometo
que no con tantos rodeos
manifiesto mis desseos
si quiero que ayan efecto;
que al enfermo en gran aprieto,
mal contento,
bástale el regimïento
y vna purga sola presto;
quando no sana con esto
haga luego testamento
[subrayado nuestro] (pp. 387-391).

Es cierto que se pueden considerar todas las observaciones de Jusquino como propias en un criado «más travieso que discreto», quien no tiene sensibilidad alguna para esta clase de amor enaltecido. El lector recuerda, por ejemplo, el antecedente en la *Celestina* y los muchos futuros graciosos de la comedia áurea, quienes manifiestan igual actitud hacia sus amos enamorados. Sin embargo, en *Calamita* también la amada expresa una reacción análoga a la de Jusquino con respecto a la manera de demostrar su amor Floribundo. He aquí unas escenas reveladoras:

Al ver por primera vez tan de cerca a su amada, Floribundo exclama exaltado:

	Aziago fué este día para mí.
Calamita:	Pues ¿a qué vienes aquí?
Floribundo:	Es la virtud infinita de mi vera Calamita que me tira hazia sí.
Calamita:	Cierto, me duelo de ti (p. 430).

Gillet subraya esta «compasión» de Calamita como otra prueba segura del amor cortesano en la obra.[26] Sin embargo, ¿se trata realmente de compasión? ¿No habla Calamita quizás en tono marcadamente burlón, según lo sugieren, en particular, las contestaciones que después siguen a las afirmaciones de Floribundo?

Calamita:	[me duelo de ti], *porque te veo* *tras lo que no te aprovecha* lo que assí tu vida estrecha como alarga tu desseo.
Floribundo:	El mayor bien que posseo ¿sabes cual? Es una guerra mortal en que lidio por tu amor, y sería el bien mayor quando más creciesse el mal.
Calamita:	Por el fruto vn árbol tal nos agrada; *y essa tu intención dañada* *no alegra suyos ni agenos;* *que a mí poco, y a ti menos,* *y a entrambos menos que nada.*
Floribundo:	Pues por cosa aueriguada se razona *que del mal de la persona* *siempre nace el bien del alma;* *de la fatiga, la palma,* *del martyrio, la corona.*
Calamita:	*Sí, quien el mundo abandona* *por el cielo;* *no por las cosas del suelo,* *caducas, frágiles,* vanas.
Floribundo:	*Tus gracias son inhumanas* y no de menos vn pelo.

26 «The following scene is all courtly love» (Vol. IV, p. 534).

Calamita: *Pescarás con esse anzuelo*
mas no a mí;
pues soy libre hasta aquí
no esperes que biua lengua
turbe mis días con mengua,
pues que sin ella nascí
[subrayado nuestro] (p. 431).

No hay duda, Floribundo siente un amor muy hondo y sincero por Calamita, según lo hace patente toda la obra, pero expresa sus sentimientos según una moda literaria que considera en este momento apropiada para declararse a la joven: alegoría, casuística, divinización de la amada, pesimismo trágico... en suma, convenciones literarias muy socorridas. Lejos de impresionarla, toda esta palabrería de Floribundo le resulta fastidiosa y ridícula a Calamita, pues ella estima superfluo recurrir a la expresión intencionadamente alambicada, si el sentimiento es genuino. Además, ¿para qué aquel ademán trágico, pesimista? A ella esto le parece de todo punto innecesario, ya que entre dos personas razonables se puede resolver cualquier problema. Ante todo, hay que encarar el problema con tino. Es significativa también la censura de la divinización de la mujer («cosas del suelo...») y de la equiparación del amor humano con el divino,[27] que revela tan a la clara al moralista cristiano que era Torres Naharro.[28]

---

[27] Como antecedente de esta actitud, el lector recuerda *La Celestina*, obra «compuesta en reprensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios». Ya A. A. Parker ha visto en esta obra la actitud negativa del autor con respecto al ideal del amor cortés («An Age of Gold, Expansion and Scholarship in Spain», en *The Age of the Renaissance*, London-New York, 1967, ed. Denys Hays, pp. 241-242).

[28] Gillet ha observado algunos casos de esta parodia en *Calamita*, pero sin comprender su función en la obra (Vol. IV, pp. 337-338, 340-229). Del matrimonio de Calamita y Floribundo dice: «She marries him on the spot... this, strictly speaking, removes these lovers from the realm of courtly love» (Vol. IV, p. 348), pero ni esto altera su convicción de que se trata de una exaltación del amor cortés en la obra. Como hemos dicho en nuestro estudio sobre *Jacinta*, Torres Naharro mismo revela su entronque con el amor cortés en sus poemas amatorios. Pasada su intensa pasión, ¿la enjuiciaría, distanciado de ella por los años y por la desilusión, como un desvarío emocional? Floribundo podría ser un personaje autobiográfico, en parte, y Calamita, la mujer ideal que Torres Naharro nunca encontró.

Calamita es una mujer de impresionante sentido común, de gran confianza en sí misma y de modales siempre sobrios y directos. Por esta razón, sin duda, Calamita puede resultar también muy fría a algún lector. Sin embargo, con esta caracterización el autor quiere poner de relieve el propósito de Calamita de asegurarse de que su relación con Floribundo se basa en una sólida ética cristiana y en una clara comprensión mutua, y no en preocupaciones superficiales, revestidas de artificiosos adornos verbales. De ahí, precisamente, sus ironías acerca del amor cortés, porque el autor quiere subrayar la ausencia *de todo posible* aspecto frívolo en la joven. Es significativo que *después* del casamiento Floribundo hable de la «dulce manera» y de la «linda conversación» de Calamita (p. 438), porque nos hace comprender que ésta es, en efecto, una persona cariñosa y simpática con los que se ganan su confianza y merecen su estima.[29]

Es también muy importante para la comprensión de *Calamita* la advertencia que ésta hace a Floribundo, antes del matrimonio:

> Haz nuevo acuerdo de ti,
> pecador;
> que no obstante tu valor,
> *no daría,* Floribundo,
> *por todo el auer del mundo*
> *cabello de mi honor.*

---

[29] Gillet dice que Calamita es «wooden and thin» (Vol. IV, p. 536) y que la obra carece de elementos líricos (*Ibid.*, p. 535). La intención específica del autor es retratar un personaje que no se deja confundir por las emociones, sino que siempre emplea la razón en las decisiones importantes con que se confronta, como lo es su matrimonio. No constituye, pues, esto un defecto artístico, sino otro ejemplo de la eficacia descriptiva del autor, cuando comprendamos su propósito. Por la misma razón nos resulta insostenible la opinión de que no hay «psychological insight» en esta obra (Vol. IV, p. 536). Calamita se nos presenta como joven «pobre y honrada», en expresión de Martínez de la Rosa (*Apéndice sobre la comedia española,* p. 198), de vida sencilla y, como hemos visto, con disposición natural a simplificar cualquier problema. Por eso, ¿no es lógico que el autor la presente sin complejos psicológicos? Nos parece que este mismo hecho revela el «psychological insight» del autor, quien, por otra parte, sabe dotar de interesante vida psicológica a aquellos personajes, cuyos problemas lo exigen. En la *Calamita* puede servir de buen ejemplo, en particular, Empticio. Calamita tiene varios rasgos en común con María del coloquio *Proci et puellae* de Erasmo (*Opera Omnia,* tomo I, pp. 692-697).

Quien ál piensa está en error,
y es grossero.
Piense qualquier cauallero
que si Dios me da salud
quiero crecer en virtud
lo que me falta en dinero,
avnque *estáys puestos en fuero*
los honrados
de veros, en fin, casados,
hidalgos y mercaderes
no con las buenas mugeres,
mas con los buenos ducados
[subrayado nuestro] (p. 432).

«Todo el auer del mundo» no puede impresionar en absoluto a Calamita, porque su honor es integridad y virtud personal y no depende de la ostentación de riquezas y linajes, es decir, de la mera apariencia honrada. El acoplamiento de «hidalgos y mercaderes» nos parece muy ingenioso, pues deja una gráfica impresión del honor que está en venta, porque es, en efecto, mercancía de una sociedad vana y no reflejo de un hondo sentido ético.[30] Claro está, la referencia a los «honrados» que se casan con «buenos ducados» encubre un enorme problema social, político, económico y religioso, muy característicamente español en aquella época, como el lector seguramente ya habrá percibido.[31]

A Floribundo le parecen de perlas todas las correcciones y advertencias de Calamita y, con la cabeza ya por completo despejada y en lenguaje despojado de farragoso artificio, asegura a Calamita:

tengo, en fin, necessidad
de muger, y no de renta (p. 432).

Habiéndose hablado de manera clara, de corazón a corazón, los dos jóvenes comprenden que están hechos el uno para el otro y que su futura vida en común descansará en bases sólidas. Ya no hay obstáculos para el matrimonio en cuanto esto atañe a sus

---

30 Gillet acierta con su observación sobre «Torres Naharro's disillusioned recognition of the power of money», aunque, extrañamente, no la haga a base de estos versos tan significativos (Vol. IV, p. 379).

31 Véase el importante estudio de A. Castro, «El drama de la honra en España y en su literatura», *Cuadernos*, Sept.-Oct., 1959, pp. 3-15; Nov.-Dic., 1959, pp. 16-28, en que hay muchas observaciones pertinentes sobre este problema.

voluntades y a sus anhelos. Sin embargo, Jusquino, quien ha presenciado todo este encuentro, viene a recordarnos que hay un formidable peligro con que los recién casados deben todavía encararse: « ¡Pobre viejo, guay de ti! » (p. 433).[32]

---

[32] Gillet explica así el nombre Calamita:

> the concept of love is clearly suggested, and it was evidently this which prompted Torres Naharro to give the name *Calamita* to the heroine of one of his plays. In Oriental tradition *imán* and love had long been synonymous. In the early eleventh century «A book containing the Risala known as The Dove's Neck-Ring about love and lovers composed by Abu Muhammed Ali Ibn Hazm»... explained that the soul of a lover reaches out for that of the beloved «gravitating toward it when it can, like magnet and iron»... this is a frequent simile in the poetry of the later Troubadours. Hence such Arabic proverbs as *Victoria patientiam amat, quemadmodum ferrum magnetem amat*... In medieval Latin literature we find *Natura,*... uniting Venus and Mars, with the Magnet as *pronuba.* In the early fifteenth century the Marqués de Santillana sang: «Ca tú eres caramida, / e yo soi fierro, señora, / e me tiras toda ora / con voluntad non fingida».
>
> . . .
>
> In our play the use of the word *calamita,* rather than (*piedra*) *imán,* is probably a result of Italian influence. Torres Naharro probably remembered the Sonnet of Petrarch (*Canzioniere,* CXXXV) with the lines: «Oh cruda mi ventura, / Che 'n carne essendo, veggio trarmi a riva / Ad una viva —dolce calamita». (Vol. III, pp. 660-661).

Con la afición de Floribundo por *Calamita* el autor subraya, pues, una atracción *natural* que el padre, de manera violenta, quiere destruir.

Jusquino teme que la venganza de Empticio caiga también sobre su cabeza. Por esto, después de haberse empeñado mucho en ayudar a su amo con sus tercerías, cambia de inmediato de táctica y espera que el amor de Floribundo y Calamita no prospere. Son ingeniosos los pasajes en que se nos muestra la angustia del criado, al ver el acercamiento gradual de los dos jóvenes (pp. 432-433). La escena en que Phileo y Jusquino discuten la conveniencia del cambio de actitud, como también sobre la función de los criados, es algo reminiscente de otra parecida en *La verdad sospechosa* de Alarcón:

Jusquino: No sé que mal mereciesse
por hazer bien su mandado;
yo le soy leal criado,
con verdad.

Phileo: Por cierto, la lealtad
qu'el sieruo deue al señor

Con fino sentido dramático, el autor hace aparecer al padre indignado y enfurecido, pronunciando amenazas, inmediatamente después de las escenas en que Calamita se nos ha revelado como mujer virtuosa, de total integridad personal, y en que los dos jóvenes han armonizado, con tanto tino, sus voluntades, para enfrentarse con serenidad y fe con el futuro. ¿No es precisamente esto quizás lo que un padre debería desear para su hijo? ¿No deberían constituir la calidad personal de Calamita y la seriedad de ambos jóvenes un motivo de orgullo y felicidad para todo padre preocupado por el bienestar de su hijo? Torres Naharro destaca esta ironía, que se hace, sin embargo, mucho más terrible, cuando el padre revela cómo piensa tratar al hijo, por haber éste «desdorado» el linaje, según aquél:

pues vengo determinado
de matalle si no muero;
que al mal hijo más lo quiero
so tierra que mal casado (p. 441).

Para Empticio, el casamiento de su hijo con Calamita es una verdadera *calamidad* para todo su linaje. Con el pundonoroso Marqués de *Ymenea* piensa «que la vida por la fama es bien perdida» (p. 295) y así decide que sólo con la muerte de su hijo se restaurará la fama a la familia. En nombre de este honor, Empticio olvida todo buen sentimiento paterno, todo espíritu cristiano, y se apresta a convertirse en verdugo de su propio hijo, con tan monstruosa frialdad, con tan deshumanizado ademán, como pocas veces vemos en todo el teatro del Siglo de Oro. No dudamos, sin embargo, que para algunos estudiosos del concepto del honor, este despojarse tan sistemático de todo buen instinto humano, en

---

más está en hacer su honor
que en hazer su voluntad.
Jusquino: Nunca le hize maldad,
Dios lo sabe.
Phileo: Mas, en quál lealtad cabe,
si un señor con la passión
procura su perdición,
que el sïervo se le alabe? etc. (pp. 418-419).

la preparación de un horrendo crimen, sería nada menos que una admirable «serena decisión».[33] Empticio instruye a sus criados:

Como auemos acordado
se hará:
yo me passaré de allá,
no salga por otra puerta;
estad vosotros alerta
si saliere por acá.
Y el primero que podrá
con su espada
passale d'un estocada
o sacalle el coraçón
no tenga d'él compassión,
que será mal empleada
[subrayado nuestro] (p. 441).

Los criados no creen que Empticio sea capaz de dar muerte a su hijo, porque, según ellos, el amor paterno es demasiado fuerte y se sobrepondrá de seguro:

Phileo: más si sale por allá,
¿crees tú que le dará? [la estocada]
Jusquino: Mi fe, no.
Phileo: Tampoco lo creo yo,
ni es posible que me cuadre.
Jusquino: Grande amor es el del padre.
Phileo: Es el mayor que se vio (p. 442).

Lo significativo de este diálogo es, para nosotros, precisamente el hecho de que los criados consideren este crimen tan inconcebible[34]

---

33 La expresión es de Ramón Menéndez Pidal en su estudio sobre el honor (*De Cervantes y Lope de Vega,* p. 151). Por otra parte, observa Moratín: «la resolución de Empticio de matar a su hijo para estorbar el casamiento es atropellada y brutal» (*Obras de L. Fernández de Moratín,* Vol. I, p. 148).

34 Los criados mismos no tienen la intención de obedecer las instrucciones de Empticio, lo cual se pone muy de relieve como otra medida de la nula humanidad de aquél:

Jusquino: Qu'en saliendo, que le demos,
pero, hermano, no de agudo.
Phileo: Ora hablas de sesudo
.....
Conuiene que trabajemos
cuerdamente

y que Empticio, según toda la evidencia en el texto, lo piense ejecutar muy de veras. Y, en efecto, si el homicidio al fin no se realiza, esto no se debe a un enternecimiento repentino, a una compasión, a un perdón, ni tampoco a un cambio de idea sobre el horrendo acto proyectado. A Floribundo lo salva sólo el azar.

Mientras Empticio y sus criados acechan en la emboscada que aquél ha preparado para su hijo, viene por la calle, de repente, Trapaneo, a quien todos reconocen como padre de Calamita. En años pasados ha sido criado de Empticio, pero ahora suele ir cada año a Trapana, en Sicilia, como segador. En este momento acaba de volver de su viaje. Al llegar a saber la razón por la cual está Empticio tan «conturbado» (p. 449) en la calle a esas horas, Trapaneo le contesta que debiera, en efecto, alegrarse del casamiento de su hijo con Calamita, porque ésta es hija de un gran señor:

Tu sabrás,
por verdad,
que en Trápana, cïudad
del reyno sicilïano,
yendo allí cada verano,

---

de apaziguar esta gente,
templando con la cordura
mientra que al viejo le dura
vna passión tan caliente

Jusquino: Tú lo dizes de prudente (p. 442).

Mientras los criados esperan en la emboscada, aparece Torcazo, a quien Justino hace otra burla. Le sugiere que se finja muerto para averiguar si Libina lo quiere de veras. Torcazo sigue el consejo y da otra muestra convincente de su estupidez. Este episodio se encuentra también en la literatura anterior. Se ha indicado *La Calandria* de Bibbiena como fuente. Sin embargo, obsérvese la originalidad de Torres Naharro, quien emplea este episodio cómico en el momento de mayor tensión en la obra. Gillet ha sugerido que se trata de una «scene of comic relief» (Vol. IV, p. 535). Diríamos más bien que se trata de un consciente intento de crear una mayor suspensión de ánimo, interpolando esa escena cómica entre las amenazas del padre y su realización anticipada.

Para Croce, al parecer, ésta era la única parte de *Calamita* que le resultaba digna de memoria: «Mi sono restati nella memoria certi suoi tratti leggiadramente scherzosi, come nella *Calamita* il dialogo di Jusquino con l'ingenuo Torcazo... *mala cosa es el morir*» («La Propalladia de Torres Naharro», *Quaderni della critica*, p. 84).

tomé una vieja amistad
con un varón de bondad,
tan complido
qu' en todo el reyno es tenido
por un rey de los varones.
Tiene ricas possessiones
y es del rey muy favorido,
y es d'una dueña marido,
tan honrrada
que no le falta puntada
de la gran doña Ysabel.
Rumulio se llama él,
e ella madona Preciada,
la cual estando preñada
ya de días,
fuera, en vnas caserías
que tiene para plazer,
como marido y muger
vinieron en mil porfías.
Y ellos en sus bozerías,
yo a escuchar;
él començó de jurar
que si hija le paría,
porque ya cinco tenía,
que la auía de matar.[35]
Ella, que supo callar
y sufrió,
junto al tiempo de parir,
muy secreta se metió,
y como vna hija parió
llamóme por me dezir,
si quería a Dios seruir
en aquesto,
que le traxesse de presto
vn niño rezién nascido,
para alegrar al marido
porque estaua de mal gesto.
Yo, que siempre fuy dispuesto
a seruilla,
di de correr a la villa,
hallé vna pobre pastora
que paría'n aquell ora
vn niño, por maravilla;
y aun que tuve gran manzilla
de los ver.
Pero la pobre muger,
sabiendo para quién era,
no aquél, mas mil que touiera,

---

[35] Gillet piensa que Rumulio quiere matar a su esposa (Vol. IV, p. 443). La estructura gramatical de los versos lo permite pensar, pero es más lógico suponer que quiere desprenderse de la hija, a quien específicamente no quiere como nuevo miembro de la familia.

me los diera con plazer.
Yo, sin persona me ver,
luego entré
do la señora hallé
muy sospirando por mí;
llegando, el niño le di
y la niña le quité,
la qual después yo crié
con cuydado.

. . .

Pues oyd en que ha parado,
porque ninguno ha ganado,
ni ganó,
quien contra Dios se enojó,
siendo tan justo Señor,
y que ningún pecador,
de su justicia escapó.
Diros he qué acontesció,
porque siento
qu'es digno de gran tormento
y de martyrios sin cuenta
qualquier que no se contenta
de lo que Dios es contento.
Mostró d'esto sentimiento
por sentencia,
y embió tal pestilencia
que las hijas, no en mediaño,
hasta'l hijo del engaño
le quitó de su presencia

. . .

Por ella vengo, te digo
[subrayado nuestro] (pp. 452-455).

Al oír esta «Nueva tan gloriosa» (p. 455), Empticio se siente como el hombre más feliz de la tierra. Llaman a los jóvenes para revelarles la verdad y la obra se acaba con el anuncio de que «las bodas serán mañana» (p. 455).[36]

Varios críticos han censurado a Torres Naharro por esta conclusión «artificial». Dice Moratín: «las circunstancias que dan lugar al desenlace y al reconocimiento de Calamita, ni están prepa-

---

36 Hemos indicado ya antes en Floribundo un fervoroso deseo de reconciliarse con el padre y de perdonar. Por esto, al fin de la obra no quiere en absoluto recriminarle la mala intención que éste ha tenido, sino que procura no incomodarle con el recuerdo de ello:

Empticio: Hijo, pues, tú me perdona.
Floribundo: Padre, razón te mouía (p. 455).

radas ni son verosímiles».[37] De modo parecido opina Schack: «su desenlace, poco hábil, se verifica en virtud del descubrimiento de una sustitución de niños».[38] Menéndez Pelayo: «la fábula [se resuelve] por el medio, entonces menos trivial que ahora, de la *anagnórisis,* fundada en una sustitución de niños cuando estaban en la cuna».[39] Gillet se refiere a la «Plautine intrigue of the *Calamita*»,[40] con lo cual, sin duda, se explica para él también su peculiar desenlace. Otis Green habla de *Calamita* como *comedia de capa y espada,* pero concluye que este género, «at its best [en el Siglo de Oro], is more than a comedy of intrigue».[41] Como se ve, para todos los críticos importantes que la analizaron, esta obra es en todos sus componentes fundamentales una comedia de intrigas para divertir al público y nada más. En cambio, nuestro análisis revela que en *Calamita* la intriga es enteramente funcional como vehículo o metáfora de una idea importante que el autor quiere comunicarnos. Precisamente por no haber comprendido los críticos este hecho fundamental, nos han ofrecido la interpretación de un Torres Naharro importante dentro de la historia del teatro, pero, en efecto, intranscendente en cuanto al pensamiento y al arte intrínseco en sus obras. La explicación del fin de *Calamita* que se da en los textos críticos es así otra prueba gráfica de esa incomprensión lamentable que destina a la mediocridad una obra realmente extraordinaria, desde nuestro punto de vista.

---

37 *Obras de L. F. Moratín,* tomo I, p. 148.
38 *Historia del arte dramático en España,* tomo I, p. 314.
39 *Obras completas,* Vol. VII, p. 367.
40 Vol. IV, p. 580.
41 Véase Gillet, Vol. IV, p. 537. También para Bataillon *Calamita* es, ante todo, una *comedia de capa y espada* («Le Torres Naharro de Gillet», p. 164). Gillet censura *Calamita* por su «impossible length» y por su «intolerable moralizing» (Vol. IV, p. 536). No coincidimos en absoluto con esta opinión. Se debe observar que el autor, en definitiva, quiere mostrarnos la moralización de Empticio como intolerable y ridícula, en vista de lo que llegamos a conocer de su personalidad. Esto no constituye un defecto, sino un acierto psicológico y artístico, claro está. Gillet (¿Otis Green?) dice que *Calamita* «lacks also the sense of pity that the reader feels for both Orphea in the *Seraphina* and Phebea in the *Ymenea*» (Vol. IV, p. 537). ¿Por qué exigir al autor que presente una determinada situación, como en *Seraphina* y en *Ymenea,* si su intención específica es la de dramatizar una diferente en *Calamita*? Ya se ve cuán irrelevante es este criterio.

Con la conclusión que hemos visto, Torres Naharro nos sugiere dos posibles interpretaciones, ambas interesantísimas y ambas portadoras de la misma idea.

1. Trapaneo relata una historia verdadera: Calamita es hija de un noble siciliano. Empticio queda así por completo satisfecho, porque la esposa de su hijo es mujer honrada, es decir, tiene linaje.

Hay varias ironías intencionadas en esta situación. En primer lugar, no se debe olvidar que Calamita, ahora aceptada con entusiasmo como nuera, es la mismísima persona, en todas sus cualidades, que antes, cuando Empticio la rechazaba con tanta indignación. Este no encuentra empacho alguno en cambiar tan radicalmente de actitud hacia la joven, porque para él el honor es sinónimo de título nobiliario y no del valor intrínseco de la persona. De allí también la tremenda ironía, muy recalcada por el autor, de que Empticio tratara como persona deshonrada a Calamita, quien es honrada también según los criterios de aquél, pero carece de prueba documental de ello. La obsesión, los desvaríos y el casi trágico percance a que lo lleva su ridícula preocupación del honor, desprendido por completo de la virtud, se hace así especialmente patente con la irónica conclusión, en que se destaca, entre otras cosas, con énfasis particular, la atrocidad de la venganza planeada, totalmente injustificada, incluso para las premisas del honor sostenidas por Empticio mismo.

Es también muy sugestivo que el padre de Calamita, siendo noble, se retrate asimismo como un intencionado filicida. Ofuscado porque le nacían sólo hijas, quiso disponer de Calamita de la manera más casual y fría, sin un solo escrúpulo paterno o cristiano. Trapaneo comenta significativamente:

[no] ganó
quien contra Dios se enojó
siendo tan justo Señor,
y que ningún pecador,
de su justicia escapó.
Diros he qué acontesció
porque siento
qu'es digno de gran tormento
y de martyrios sin cuenta
cualquier que no se contenta

de lo que Dios es contento.
Mostró d'esto sentimiento
por sentencia
y embió tal pestilencia, etc.
[subrayado nuestro] (p. 454).

La inmoralidad del noble padre de Calamita es incomparablemente más abominable que la de Torcazo y Libina, presuntos parientes de Calamita. La primera se debe a la ausencia total de un sentimiento cristiano, la segunda tan sólo a ignorancia y necedad... Aunque es cierto que Empticio no repara en el mero aspecto moral, el autor destaca la ironía que supone el contraste de las dos familias y la exaltación de aquél, al saber quién es el padre de su nuera. El hecho de que el noble no sólo no se preocupó de dar honra a su hija, sino que quiso quitarle brutalmente la vida no estorba en absoluto a Empticio. En fin de cuentas, ¿no estaba él también dispuesto a matar a su propio hijo por razones que consideraba lícitas? Obsérvese, por tanto, cómo el autor iguala lo absurdo, lo enorme de los contemplados crímenes, ambos provocados por el mero *nacimiento* de Calamita. La sangre «noble» de Empticio reconoce así la sangre «noble» del padre de Calamita. La referencia de Trapaneo al «castigo de Dios» es un comentario que el autor quiso subrayar explícitamente, pero sugiriendo a la vez su probable nulo efecto en un corazón tan empedernido por el ridículo pundonor mundano, como es el de Empticio.

2. Calamita es efectivamente hija de Trapaneo, o del «mal abad»:

Empticio: ¿Quien tienes allí contigo?
Trapaneo: Solamente
mi hijo, aquel ynocente,
con su muger, la bonita,
y mi hija, Calamita.
Empticio: ¿Tu hija?
Trapaneo: Si, ciertamente.
Empticio: La razón no lo consiente.
Trapaneo: Mas, señor,
dime agora, por mi amor,
¿quién te pone essos cuidados?
. . .

Ora me pones temor,
y an qué tal,
que ay en mi casa algún mal
con que tenga negro día.

. . .

Empticio: Sola esta duda me quita:
¿cuya hija es Calamita?
Trapaneo: Valme Dios sanctificado
ya te lo he dicho y jurado
[subrayado nuestro] (p. 450).

Empticio declara que este mismo hecho va a causar una tragedia:

Tu venida
me hará ser homicida (p. 451).

Trapaneo pone mucha atención a esta amenaza y al darse plenamente cuenta por qué Empticio quiere saber el linaje de Calamita y qué intenciones horrendas tiene, decide inventar un cuento que sosiegue el ánimo alborotado de aquél y salve una vida y la felicidad de los dos jóvenes: «*Te diré lo que codicias*... En Trapana, ciudad del reyno siciliano...» Ya Gillet se ha referido a los «fabliau-like elements» de la narración de Trapaneo.[42] En efecto, hay varios que sugieren su origen en la imaginación improvisadora de éste: la amistad del pobre segador con los nobles sicilianos, tan íntima que le permite conocer los problemas más delicados de éstos y hasta a entrar en la confianza y *en la alcoba* de la señora. La pobre pastora «que paría 'n aquell ora vn niño, *por maravilla*» y que con generosidad inaudita «no aquél, *mas mil que touiera,* me los diera con plazer». *Rumulio,* el nombre del noble siciliano, que Trapaneo deriva ingeniosamente de Rómulo, se inventa sin duda para gratificar lo más posible la preocupación de Empticio con los linajes. Las abundantes hipérboles, los superlativos, el énfasis en lo maravilloso e inaudito, como también las mismas fórmulas narrativas, recuerdan al lector de inmediato los cuentos fantásticos

42 Vol. IV, p. 536.

e infantiles: «Tú sabrás por verdad... pues oyd en qué ha parado... Diros he qué acontesció...» (pp. 452 y 454).

¿Qué más da si lo que Trapaneo ha narrado es un mero cuento?[43] En efecto, es muy apropiado que lo sea, porque a Empticio le preocupa sólo la apariencia y no la esencia de la vida. No es así necesario que la familia aristocrática de Calamita exista en la realidad, sino tan sólo que se pretenda que exista; no es preciso que Calamita sea hija de padres nobles, sino tan sólo que Empticio crea que lo es. Al viejo pundonoroso, quien vive de meras falsedades toda su vida, pues notoria falsedad es su creencia de que el linaje se equipara con el honor, se le hace así tragar un poco más de su acostumbrado manjar.

De cualquier manera que se interprete la *anagnórisis* en *Calamita,* quedan patentes, creemos, la ingeniosidad y la originalidad artística e intelectual de Torres Naharro con respecto a todos los modelos anteriores señalados por los críticos.[44]

---

[43] A nuestra sugerencia de que Trapaneo inventa un cuento (ficción dentro de la ficción) *parecen* oponerse varios hechos en la comedia:
En la jornada quinta dice Floribundo:

que mi esposa me ha contado
lo que yo sin duda creo
que le ha dicho Trapaneo
qu'es hija de padre honrrado (p. 440).

Se debe recordar, sin embargo, que todo el mundo chismea que Calamita es «hija de un mal abad». Se puede imaginar así cómo ésta quisiera averiguarlo, preguntándoselo a Trapaneo y cómo éste la aseguraría que era «hija de padre honrrado», como él seguramente se considera a sí mismo. En efecto, en el *Introito* Trapaneo se designa como viejo honrado (p. 375). El rústico en el *Introito* se refiere a Calamita como «gentil dama» (p. 374). Esto tampoco constituye una prueba concluyente, porque, como hemos mostrado, el autor quiere dejar inseguro también al lector en cuanto a la verdadera identidad de la joven, sugiriendo ora esta posibilidad ora aquella. Además, ya sabemos que el rústico habla con toda clase de ambigüedades.

[44] No es éste el lugar de tratar de este problema detenidamente, pero creemos que es ingenuo pensar que la *anagnórisis* en Plauto y Terencio es un recurso tan «artificial», como parecen creer los hispanistas que hablan de ello en relación a Torres Naharro. Añadamos que una semejanza que no se ha indicado y que sería sin duda provechoso estudiar consiste en los prejuicios de los padres Menedemus y Chremes (en particular de éste) con respecto a los amores de sus respectivos

Con *Calamita* el autor se propuso dramatizar de manera específica la injusticia que el hombre hace a su prójimo, sólo por razones circunstanciales del ambiente o de la sociedad en que a éste le toca vivir, sin jamás considerar su intrínseca calidad personal. En Empticio se ilustra gráficamente la insensatez y el peligro de tal enjuiciamiento del ser humano, por desgracia demasiado frecuente en el mundo. No obstante el hecho de que en este personaje se presenta el problema con toques francamente grotescos, no deja el autor de hacernos comprender su universalidad. Como hemos visto ya en otras obras, lo grotesco en Torres Naharro tiene siempre la función de revelar con más incisión y dramatismo lo más abominable de la naturaleza humana.

Gillet afirma que *Calamita* revela cómo el autor, después de su supuesta vuelta a Sevilla, no era ya el «fiery» autor de antaño, sino «mellowed» y «settled».[45] Desde nuestro punto de vista, resulta difícil encontrar la prueba de tal cambio. El mensaje moral que nos comunica esta comedia no es menos vigoroso y claro que el de otras comedias anteriores. Lo mismo se puede afirmar de *Aquilana*, que estudiamos a continuación, aunque sí es cierto que en esta comedia Torres Naharro habla en tono inusitadamente divertido para él.

---

hijos en *Heautontimorumenos* y a los de Empticio con respecto a su hijo. En este sentido, es muy posible que Torres Naharro se hubiera inspirado, de manera importante, en Terencio.

En *Calamita* se puede apreciar también la huella de *La Celestina*. Gillet habla de ello en varias ocasiones (Vol. IV, p. 531, 532, 537), pero sin percatarse de las radicales diferencias. En ambas obras se emplean situaciones parecidas: cortejo de la joven, empleo de criados y alcahuetas para conquistarla, el amante exaltado, amor cortés, (¿la oposición del padre, la presupondría Torres Naharro en *La Celestina*?), pero la solución es enteramente diferente, *por causa de la actitud razonada de* Calamita.

[45] Vol. IV, p. 413.

IX — *AQUILANA*

Si en seco hago esto,
¿qué hiciera en mojado?
(*Don Quijote,* I, cap. XXV).

Ninguna otra comedia de Torres Naharro ha causado tanta perplejidad y variedad de opiniones en cuanto a la intención fundamental latente en ella.

Moratín no encuentra nada elogiable en *Aquilana* y censura al autor, en particular, por haber éste faltado «al respeto que se debe a la historia».[1] Con su acostumbrada impaciencia con casi todas las obras del extremeño, Martínez de la Rosa considera *Aquilana* como una «comedia monstruosa», anunciadora «de las que aparecieron más de un siglo después».[2] Schack dice que esta comedia «recuerda vivamente las llamadas después de ruido o de teatro».[3] De modo parecido piensa Menéndez Pelayo: «Comedia heroica de ruido y de teatro, al estilo de las de Lope de Vega, con infantas enamoradizas y príncipes disfrazados... fantasía ro-

---

1 L. Fernández de Moratín, *Obras,* tomo I, p. 146.
2 *Apéndice sobre la comedia española,* p. 197.
3 *Historia del arte dramático en España,* p. 310.

mántica».[4] Para Romera Navarro, *Aquilana* es una «imposibilidad romántica».[5] Gillet la exalta como «the romantic» y «poetic drama»,[6] a pesar de encontrar en ella, en varias ocasiones, aspectos que le parecen paródicos con respecto al amor cortesano: «It may be safer to assume that Torres Naharro *not seldom* had his tongue in his cheek» [subrayado nuestro].[7] Pensando en las opiniones de Gillet, Otis Green hace las siguientes afirmaciones:

> Yet, is it altogether a romantic comedy? Torres Naharro did not say of it, as he did of the *Ymenea*, «no es comedia a risadas», nor do I think he would have wished to say it: there are plenty of *risadas* in the *Aquilana*. To me this play is half romantic comedy, half *Gelegenheitssück*: «serán las bodas mañana»... I conclude that if the *Aquilana* is, as Menéndez Pelayo declared, «una comedia heroica, de ruido y de teatro», it is because the *heroico* and the *teatro* were believed by the author to give a desired effect in a *Gelegenheitsstück*, a wedding play; that the note of *burla*... and the carrying of love «to a point of hysteria» (to use Dr. Gillet's phrase), are present in the play because the *Aquilana* is not *purely* romantic, but has other ends to fulfill... The injection into the *Aquilana* of the spirit of the *Saturnalia* (with an assist from Plautus) is, in my opinion, an additional manifestation of Torres Naharro's desire to write a *Gelegenheitsstück* appropriate to the Fescennine spirit of a wedding play. The same spirit would explain the breaches of decorum, the whole play being a sort of *Saturnalia*... the fact that the *Aquilana* is a wedding play would explain also the inclusion of a hymn to the blessedness of love, but with a balancing element of parody, since married devotion is not courtly love: *turbación* must come to an end; the «goddess» must become a wife.[8]

---

4 *Obras completas*, vol. VII, p. 369.
5 «Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro», p. 57.
6 Vol. IV, p. 538.
7 *Ibid.*, pp. 375-376.
8 *Ibid.*, p. 375. Al reflexionar sobre la posible intención paródica de *Aquilana*, Bataillon expresa unas opiniones esencialmente parecidas a las de Otis Green:

> Et pourquoi T. N. n'aurait-il pas déformé sans gêne pour les besoins de la péripétie? Posons seulement la question. Dans la *Aquilana* dirions-nous en première approximation, la sensation de parodie semble produite par *l'exageration des sentiments conventionnels* nécessaires pour nouer et dénouer l'intrigue. Même si les sentiments passionnés d' Aquilano sont pris pour sincères, ceux du roi Bermudo et de la princesse Felicina, qui *doivent* y faire obstacle, sonnent faux et tournent court. Mais si c'est bien là l'origine de l'impression ressentie par Valdés que T. N. connaît et peint mal les personnages

Acierta Otis Green en resistirse a comprender *Aquilana* como una comedia romántica, recalcando en cambio el elemento cómico en ella. Por otra parte, nos resulta extraño que no vislumbre la relación directa entre lo paródico y el amor cortesano y que explique la comedia, esencialmente, como una obra festiva de ocasión, lo cual, para este erudito, resuelve todas las discrepancias, incluso la «transgresión» contra el decoro en ella.

Quizás *Aquilana* se escribió en realidad para celebrar alguna boda —si bien nosotros lo dudamos—, pero creemos que Otis Green se sirve de un criterio literario ilícito, es decir, de una mera conjetura, para afirmarlo, porque lo cierto es que en el texto mismo no se indica tal cosa. Al decir Faceto al fin de la comedia que «serán las bodas mañana» (p. 564), se refiere, sin ninguna ambigüedad, a las de Aquilano y Felicina, los protagonistas de *Aquilana.* Si el autor pensaba, simultáneamente, agasajar con ello a alguna pareja real, no está al alcance de ningún crítico el averiguarlo, a menos que se encuentre algún documento fehaciente a este respecto. De todos modos, aun este descubrimiento hipotético sería del todo irrelevante para la comprensión de *Aquilana,* según nosotros. En esta comedia, por cierto bastante compleja, según lo prueban los juicios citados arriba,[9] Torres Naharro nos ofrece otra vez una visión coherente y artísticamente muy ingeniosa de un problema que le preocupaba. Hemos visto que ninguna de sus obras se escribió con disposición frívola, como puro ejercicio o pasatiempo literario.

En *Aquilana,* la crítica de los vicios, de las debilidades y costumbres de la sociedad, desde el punto de vista moral, es evidente, como no puede menos de serlo en una obra de Torres Naharro. Sin embargo, el blanco principal de la sátira es en este caso una moda literaria, o mejor, la imitación insensata de ella, vigente en

---

nobles (alors que sa peinture des gens du commun est juste), pareille censure ne fait-elle pas abstraction de la part de *jeu* qui est grand en ces comédies, légères comme leur versification, composites comme leur salade de langues? («Le Torres Naharro de Gillet», p. 467).

[9] H. López-Morales dice que es «la más compleja de Naharro» (*Teatro selecto de Torres Naharro,* p. 81), lo cual nos parece probable.

la época del autor. Precisamente a este hecho se debe, según nosotros, la inusual hilaridad de *Aquilana,* que han notado ya varios críticos, aunque sin saber cómo explicarla satisfactoriamente.

Al estudiar *Calamita* hemos visto que Torres Naharro satiriza en varias ocasiones los excesos y, en particular, la afeminidad y el artificio a que puede conducir la emulación del amor cortesano. En *Aquilana* ya no se trata sólo de esporádicos rasgos satíricos, sino de parodia sostenida, casi omnipresente en los episodios amorosos. Es así muy posible que precisamente al componer *Calamita,* de intención diferente, a Torres Naharro se le ocurriera la idea de su comedia paródica. Para apreciar debidamente *Aquilana* es así necesario tener en cuenta las más importantes obras del amor cortesano, en que el autor pudo pensar al formular su visión paródica, pues la plena eficacia de toda parodia depende, claro está, del conocimiento que el lector o el público tenga del objeto parodiado.

Para escribir su *Aquilana* Torres Naharro pensaba probablemente en la literatura del amor cortesano en general, materia que él conocía a fondo, pero nos parece evidente que una de las inspiraciones principales la encontró en *Cárcel de amor* de Diego de Sant Pedro, novela publicada en 1492, pero de gran popularidad también en las décadas posteriores, según consta de las muchas ediciones y traducciones que de ella se hicieron.[10] En efecto, creemos que precisamente la gran popularidad de esta obra, que influía, como es bien sabido, en el mismo modo de vida en ciertos ambientes sociales,[11] fue una de las causas más importantes para la creación de *Aquilana.* Resumamos brevemente el argumento de esta comedia:

Aquilano, príncipe de Hungría, se enamora de oídas de Felicina, hija de Bermudo, rey de España. Llegado a esta tierra para conocer a la mujer amada, Aquilano encubre su identidad y se pone al servicio del rey, porque desea enamorar a Felicina con sus propias dotes personales y no conquistarla con el prestigio

---

10 Véase Menéndez Pelayo, *Obras completas,* tomo II, pp. 32-33 y 44-45.

11 Véase el interesante estudio de A. Giannini: «*La cárcel de amor* y el *Cortegiano* de B. Castiglione», *Revue Hispanique,* 1919, XLVI, pp. 547-568.

de su linaje. Aquilano consigue citarse varias veces con la altiva princesa, quien, no obstante, lo rechaza siempre, reprochándole su presunción. Durante una de estas citas nocturnas, Aquilano se cae desconsolado «cabe un mançano» (p. 466). Las supuestas heridas, añadidas a su ya añeja desesperación amorosa, lo colocan al borde de la muerte, según todos creen. Llevan la noticia al rey, quien se desespera por la prematura pérdida de Aquilano, porque ha llegado a cobrarle verdadero cariño paternal. Sin embargo, los médicos determinan que el joven adolece tan sólo de «mal de amores» y pronto se averigua quién es la causa de todo esto. Bermudo queda trastornado y enfurecido, pues considera los sentimientos amorosos de Aquilano por Felicina como una gran deshonra para la casa real. Sin vacilar, condena a muerte al enamorado joven. Al saberlo, Felicina se desespera a su vez y decide acabar con su propia vida. Sin embargo, todos sus intentos de suicidio resultan frustrados, porque no encuentra ningún modo adecuado para efectuarlo. Felizmente, Faceto, el criado de Aquilano, decide revelar la verdadera identidad de su amo. Bermudo queda extáticamente contento y así todo obstáculo desaparece para las bodas que se anuncian al fin de la comedia. En la obra intervienen de manera importante también los criados de los amantes y dos hortelanos del jardín de Felicina.

En la novela de Diego de Sant Pedro, Leriano llega a un desdichado fin, porque la unión amorosa con su amada Laureola es imposible, a causa del linaje real de ésta. El rey Gaulo, padre de Laureola, interviene en defensa del honor monárquico, puesto en peligro, según cree, por el amor de los dos jóvenes. En nombre de este mismo honor del linaje superior, también Laureola se considera siempre por encima de los sentimientos de su enamorado.

A pesar de las evidentes variaciones episódicas entre las dos obras, que se explican por las intenciones diametralmente opuestas de sus respectivos autores, *Aquilana* no obstante refleja por su prisma satírico, de manera inequívoca, el mundo cortesano de *Cárcel de amor*, del mismo modo que *Don Quijote* refleja el mundo caballeresco de *Amadís de Gaula*. Para comenzar con nuestro análisis,

consideramos oportuno sugerir que, con toda probabilidad, Torres Naharro derivó hasta el título de su comedia de *Cárcel de amor*. Lo ilustramos reproduciendo el siguiente pasaje de esta novela:

> El cimiento sobre que estaua fundada [la torre] era vna piedra tan fuerte de su condición y tan clara de su natural qual nunca otra iamás auía visto, sobre la qual estauan firmados quatro pilares de vn mármol morado muy hermoso de mirar. Eran en tanta manera altos, que me espantaua como se podían sostener. Estaua encima dellos labrada vna torre de tres esquinas, la más fuerte que se puede contenplar; tenía en cada esquina, en lo alto della, vna imagen de nuestra vmana hechura de metal, pintada cada vna de su color: la vna de leonado y la otra de negro y la otra de pardillo. Tenía cada vna dellas vna cadena en la mano asida con mucha fuerça. *Vi más encima della torre vn chapitel sobrel qual estaua vn águila que tenía el pico y las alas llenas de claridad de vnos rayos de lunbre que por dentro de la torre salían a ella; oya dos velas que nunca vn solo punto dexauan de velar*[12] [subrayado nuestro].

Esta extraña visión deja muy perplejo al «auctor», pero Leriano se la explica así:

> *La claridad grande que tenía en el pico y las alas el águila que viste sobre el chapitel, es mi Pensamiento,* del qual sale tan clara luz por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas desta triste cárcel: y es tanta su fuerça que para llegar al águila ningun impedimento le haze lo grueso del muro, assí que andan él y ella en vna compañia, porque son las dos cosas que más alto suben, de cuya causa está mi prisión en la mayor alteza de la tierra[13] [subrayado nuestro].

Ahora bien, el rústico de *Aquilana* acaba así su *Introito*:

> Concluyamos
> que a la comedia llamamos
> *Aquilana, l' aguililla;*
> y atendáis, os suplicamos,
> y el nombre se reconquilla
> [subrayado nuestro] (p. 468).

El *águila* simboliza el pensamiento, la mentalidad del amante cortesano en *Cárcel de amor*. Siendo *Aquilana* una visión paródica de

---

[12] Diego de San Pedro, *Cárcel de amor* (Madrid: Clásicos castellanos, ed. S. Gili y Gaya, 1947), pp. 118-119.
[13] *Ibid.*, p. 123.

la emulación de ese modo de enjuiciar el amor y la vida, ¿no se sugiere quizás tal intención ya en el sufijo diminutivo de este importante símbolo verbal: *aguililla*?[14] Recuérdese que este mismo sufijo suele emplearse con intención irrisoria también en otros conceptos de índole parecida: *honra-honrilla,* por ejemplo.

Expresar las cuitas, los sentimientos amorosos por medio de cartas es una forma de comunicación favorita, a veces la única posible, de que se sirven los enamorados de la tradición del amor cortesano. *Cárcel de amor,* por ejemplo, que continúa una moda literaria ya establecida,[15] está estructurada casi enteramente en forma de un intercambio epistolar. Sugestivamente, Torres Naharro comienza su *Aquilana* con este mismo elemento fundamental y caracterizador. Aquilano acaba de recibir una carta de su amada Felicina y pide a Faceto, su criado, que se la lea:

Hermano mío Faceto,
pues que me fío de ti,
haz que seas tan discreto
como has sido hasta aquí
. . .
todos mis hados sabrás
antes que de ti me parta;
aunque no sé si verás
a leer aquesta carta (pp. 469-470).

Faceto complace a su amo con prontitud, pero quejándose de la letra desaliñada de Felicina —primera nota cómica, que nos pone en alerta:

ser no podía
más ruyn letra de mujer,
porque está de fantasía
de no dexarse entender
. . .
que fue escrita con carbones
o con pies d' escarauajos (p. 470).

---

14 Con respecto a la identificación del *águila* con el pensamiento amoroso es interesante la ilustración de la edición suelta de *Aquilana* del año 1552 (véase la reproducción en Gillet, I, lámina XLVIII), en que Aquilano monta un águila que está emprendiendo el vuelo.

15 Véase C. E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain* (Berkeley, 1937).

La reacción de Aquilano es previsiblemente indignada:

¡O villano
descortés y mal cristiano!
¿No conoçes ser escripta
de aquella diuina mano,
llena de gracia infinita? (p. 470).

El lector registra una sensación muy parecida a la que crea Cervantes en los famosos diálogos entre Don Quijote y Sancho, en que la opinión que éste tiene de Aldonza Lorenzo desmitifica, punto por punto, todas las visiones idealizadas que aquél tiene de Dulcinea.[16] No se trata tan sólo de un juego divertido. Torres Naharro, como Cervantes, ofrece, por medio de la mente sencilla y no afectada por la pasión, una medida de la realidad deformada por la obsesión ilusoria. Según se verá más adelante, desde el punto de vista del lector, Felicina dista mucho de tener atributos «divinos», lo cual constituye, por otra parte, una firme convicción del enamorado Aquilano.

A lo largo de la lectura de la carta de Felicina por parte del travieso Faceto se mantiene la tendencia desmitificadora:

«Aquilano,
porque no es más en mi mano
yo t' escurro burramente...»
Aquilano: Mira que dize, villano,
«yo te scriuo breuemente»
Faceto: Assí está,
«Si esta noche ser podrá
ten perro por do sorrabes.»
Aquilano: Mira, bestia, que dirá
«te espero por donde sabes»
. . .
Faceto: Es verdad
«Mira, en fin, mi culidad,
no me dé higa en el ojo».
Aquilano: Di, necio, «mi calidad,
no me des algún enojo».
. . .
Faceto: «Haz que no quede preñada»
Aquilano: Dote al diablo siquiera
pues claro dize «penada»

16 Véase, en particular, el capítulo VIII de la IIª. parte del *Quijote*.

. . .
Daca acá, palo vestido
que no sabes dónde t' eres (pp. 472-474).

También los errores lingüísticos de Faceto, de gran efecto cómico por el contraste que se indica con la forma correcta, recuerdan los de Sancho, Teresa Panza y otros personajes rústicos del *Quijote*, pero se debe observar que Faceto los hace con toda intención, para burlarse de la descabellada exaltación sentimental de su amo:

que mi amo dió en amar
que el seso se le ha mudado
de la frente al calcañar.
Mal cruel
es ser el hombre fiel
con quien pierde la razón,
yo me estoy burlando d' él
y él no siente el aguijón (pp. 474-475).

Con su sentido común, Faceto no puede entender por qué su amo se busca innecesariamente cuitas y complicaciones:

yo folgaría que amasses
pero no que enloqueciesses.
Mayormente,
si pusiesses en la mente
que de ningún bien careces,
y avnque ella es dama excelente,
más que fuesse, la meresces.
¿Qué más quieres?
¿Fáltate estado o aueres
porque esta dama te niegue?
Si tú le dizes quién eres,
yo salgo que ella te ruegue (p. 471).[17]

---

[17] Observe el lector también el gran parecido que todo este diálogo tiene con los acostumbrados entre galán y criado en la comedia áurea. Ya Gillet observó que Faceto «is one of the earliest *graciosos* on the Spanish stage, and his name appropriately means *discreto* y *chistoso*» (Vol IV, p. 538). Nos parece también interesante recordar este diálogo entre la criada Dileta y Faceto:

Dileta: Dexa las burlas agora,
que más nos va en otra cosa.
Faceto: Si miráys,
las burlas que vos vsáys

Aquilano contesta de manera que seguramente recibe la plena simpatía del lector:

Di, saluaje,
qué gloria, sin que trabaje,
meresce ningún nascido
en lo que por su linage
se ha hallado merescido?
y yo sé
que es gran bien el que heredé,
pero querría prouar
a ver si por mí podré
mereçer mejor lugar (p. 472).

El propósito de Aquilano es seguramente muy digno y noble,[18] mientras que la actitud práctica, venal, de Faceto recuerda la acostumbrada de los graciosos de la comedia áurea. Sin embargo, según se avanza en la lectura, la actitud burlona de Faceto —independiente de su función cómica— parece cada vez más plausible y justificada al lector, mientras que todo el asunto amoroso de Aquilano y Felicina reviste gradual, pero marcadamente un aire de patente comicidad. A la postre se descubre la razón: Independientemente de un posible sentimiento amoroso genuino en ellos, Aquilano y Felicina, en todas sus acciones y palabras, se empeñan

---

son las que dexar deuéys,
que de burlas me miráys
y por burla me tenéys.
Dileta: ¡*O gratioso*!
Nunca te vi tan donoso,
ni en tus hablas tan galán
[subrayado nuestro] (pp. 500-501).

¿Sería ésta la primera vez que se identifica al criado cómico y lo que dice con este adjetivo? En efecto, toda *Aquilana* es valiosísima para el estudio de esta figura teatral, ya completamente desarrollada en todos los aspectos esenciales. Creemos que ni los parecidos ni las diferencias que los criados de Torres Naharro guardan con los *graciosos* del teatro del Siglo de Oro se han estudiado debidamente, en primer lugar, por haberse comprendido muy mal el pensamiento del extremeño. Un estudio particular sobre este problema, que no podemos emprender aquí, nos parece muy necesario.

[18] Superfluo es quizás recordar al lector que este tema se dramatiza también en la incomparable comedia de Gil Vicente *Don Duardos*, aunque, claro está, con presupuestos, desarrollo y consecuencias muy diferentes.

en comunicarse a toda costa de acuerdo con las convenciones literarias del amor cortés. Aquilano y Felicina adaptan su relación amorosa a la literatura; quieren vivir la literatura, requiéralo o no el accidente particular de su vida. La *pose,* el gesto, el *bon mot* parecen siempre mucho más importantes, mucho más cruciales, que el sentimiento que debiera supuestamente generarlos. En efecto, se hace obvio, a menudo, que aquéllos flotan en un vacío, sin ningún sostén en el íntimo sentir. Aquilano y Felicina quieren, *ante todo,* impresionarse mutuamente como amantes cortesanos comedidos y *parecer* así también ante el mundo.[19]

Comentando la lectura de la carta de Felicina por parte de Faceto, Gillet se pregunta muy perplejo: «It might be asked why the master does not do his own reading. There is no expressed reason other than the implication of the servant's better eyesight... Without this arrangement, of course, the present comic scene would be impossible».[20] No hay duda tampoco para nosotros de que con este diálogo el autor quiere conseguir un efecto cómico, sobre la base del equívoco lingüístico. Sin embargo, creemos que hay también otra comicidad, sutilmente implícita en toda esta situación. En primer lugar, no hay razón para creer, como hace Gillet, que la vista de Aquilano sea peor que la de su criado. Siempre cuando éste se equivoca en su lectura, aquél interviene, enunciando las palabras y las frases correctas. Se debe suponer que lo hace leyéndolas él mismo en el punto, porque de no ser así, resulta inconcebible que pudiera descifrar el significado de las deformaciones verbales del criado. También es posible que Aquilano conozca ya *de memoria* el contenido de la carta, que

---

19 Ya Gillet ha observado que «all the courtly cliches are present [en *Aquilana*]» (Vol. IV, p. 539). En ciertos casos este crítico observa también los obvios rasgos paródicos *(Ibid.,* p. 337, 353, 357, 358, por ejemplo), pero, en definitiva, *Aquilana* representa para él un «agonizing cry for purifying love» *(Ibid.,* p. 580).

Con respecto al disfraz de Aquilano se debe observar una ironía fundamental, implícita en toda la obra: mientras encubre su linaje para vencer el amor de Felicina *con sus dotes individuales,* destruye automáticamente esta posibilidad, al imitar los modelos literarios en sus acciones, ya que así asume personalidades ajenas.

20 Vol. IV, p. 539.

habría leído muchas veces antes de pedir a Faceto que se la leyera. De cualquier modo que se interprete esto, creemos que con el ruego de Aquilano a Faceto se nos sugiere la irresistible necesidad de aquél de hacer conocer sus amores, de exhibirlos, aunque sea tan sólo a su criado.

Esta sugerencia no se basa sólo en la impresión que deja este pasaje, porque hay también otros en que se muestra a Aquilano muy afanoso de revelarlo todo a Faceto. En efecto, el autor destaca la patética incontinencia emocional y la infantil impaciencia de confesar a toda costa a alguien lo más íntimo y personal,[21] haciendo que Faceto, muy sugestivamente, se resista aburrido a oír la confesión de su amo:

Aquilano: O Faceto,
si me tuviesses secreto
¡que nuevas te contaré!
Faceto: *Ten a tu fama respeto,*
que el resto todo lo sé.
Aquilano: ¿Por qué vía?
Faceto: Porque ya, señor, oýa
casi todo desde aquí.
Aquilano: Bien me place, *mas querría*
que me lo oyesses a mí.
Faceto: Norabuena
Salgamos de casa agena,
después me cuenta la hystoria.
Aquilano: ¡O bendita aquella pena
que acarrea tanta gloria!
¡O pesar,... etc.

. . .

Faceto: *Bien está.*
Vámonos, que es hora ya,
y estar aquí no es honesto.
Aquilano: Ve adelante, y anda allá
que en casa te diré el resto.
[subrayado nuestro] (pp. 485-486).

---

[21] Con gran acierto, según nosotros, observa Gillet que hay en «Aquilano's outpourings a tone of hysteria, a mixture of exacerbated refinement and infantilism» (Vol. IV, p. 337). Reproducimos también esta muy sagaz conclusión de Schack, aplicada a la obra entera: «lo cómico alterna con lo patético, las más veces como parodia del segundo» (*Historia del arte dramático en España,* p. 314). Nuestra propia interpretación descansa, en gran parte, en el mismo juicio.

El amante cortesano insiste en el secreto absoluto en que se deben mantener sus relaciones con la amada. Sin embargo, esta supuesta determinación se encuentra en contradicción con el irresistible deseo de que su amor, por su índole extraordinaria, se llegue a conocer, que redunde en su fama. El amante cortesano se afana siempre en superar a sus congéneres más famosos por su particular modo de amar. En definitiva, el lector se queda a menudo con la sensación, ante buena parte de esta especie de literatura, de que el amante quiere ser visto, observado, compadecido, admirado y glorificado por su excepcional manera de ser y de amar. La fama que va a cobrar con su amor le preocupa sobremanera. Tenemos, en suma, con cierta frecuencia, la impresión de que la determinación de mantener el secreto amoroso encubre, apenas, un anhelo de carácter exhibicionista. No hay duda de que se podría objetar, indicando, por ejemplo, que Leriano hasta se traga las cartas de Laureola para mantener el secreto de sus amores,[22] pero, a pesar de ello, creemos que Torres Naharro intuía el problema, según lo hemos sugerido. Lo cierto es que en *Aquilana* se parodia, de manera muy evidente, el deseo de ostentación de Aquilano, quien, como venimos señalando, procura imitar a los amantes cortesanos en todo:

Aquilano: Salga la boz de mis dientes
sin temer vagos vltrages,
vaya de gente en gentes
y de lengua en lengüajes;
començando,
de ningún pueblo dexando
cantones, plaças, ni calles,
mas continuo resonando
por siluas, montes y valles
y caminos,

---

22 Aunque se acepte la interesante sugerencia de B. Wardropper, según la cual Leriano y el autor serían la misma persona («Allegory and the Role of the Author in the *Cárcel de amor*», *Philological Quarterly*, 1952, XXXI, p. 44), creemos que esto no representaría una contradicción al hecho de que el amante cortesano exhibe con gran delectación sus sentimientos amorosos ante algún testigo o confidente. El amante cortesano es capaz de mantener su amor secreto y, cuando es necesario, lo mantiene, pero nunca quiere de veras que se mantenga secreto. La distinción nos parece importante para nuestro propósito.

los extraños y vezinos,
sin dexar vno tan solo
dende la cuna de Ninos
hasta el sepulcro de Apolo.
Sin parar,
la Fama tenga que dar
sus mil oýdos que oýr,
sus mil ojos que mirar,
sus mil lenguas que dezir
de Aquilano,
más que de Paris troyano,
por muchas venturas mías,
y que muero más hufano
que el glorioso Macías,
por amores,
. . . (pp. 476-477).

¿Qué ocurrió con la preocupación del secreto que Aquilano tanto recomendaba a Faceto un momento antes? ¿Por qué es necesario divulgar a todo el mundo el amor que uno siente, si éste es por antonomasia un sentimiento íntimo? La explicación la ofrece el sugestivo recuerdo del enamorado Macías evocado por Aquilano, con cuya fama literaria de enamorado él quiere obviamente competir. Todo lo que dice en su engolado discurso revela a las claras cuán premeditada y sistemáticamente intenta adoptar el notorio programa del amante cortesano:

Sin medida,
o qué merced tan cumplida
para jamás olvidalla,
fue darme Dios esta vida
para tan bien emplealla.
¿Qué más quiero?
¿Qué más ay? ¿A cuánto spero?
. . .

Felicina,
ven, señora, pues, aýna,
haz tus manos carniçeras,
y d'esta carne mezquina
cortarás por donde quieras.
. . .

Y a mi ver,
a tu pesar, o plazer,
moriré en esta conquista,
porque me mata el querer
con las armas de tu vista.
No lo creo;

comigo mismo peleo,
no ay aquí otro matador,
sino que vivo me veo
dentro del fuego de amor.
Hora, pues,
frío estoy, no sé qué s'es

. . .

¡quán bendito es aquel mal
que espera tu medecina!
Si me entiendes,
¿cómo luego no desciendes
a mis bozes soberanas,
y me sueltas, o me prendes,
o me matas, o me sanas? (pp. 477-479).

Hay aquí, como puede verse, una delectación en el pensamiento sobre el sacrificio y la muerte por amor, alternada con reproches, quejas y patéticos lamentos, todo expresado con abundancia de frases rimbombantes, infladas y antitéticas. Esto constituye, en parte, el modo de ser de un típico amante cortesano. Sin embargo, ¿qué razón tiene Aquilano para hacer ese derroche de palabras patéticas? Aunque se refiere a «la clemencia» que le negó Felicina «tantas veces» (p. 478), acaba de recibir una carta de ésta (Faceto hasta se sorprende del rápido éxito: «¿Ya te escriue Felicina?», p. 470), en que se le anuncia una cita con ella: «entre las dos y la vna... so las parras... Y en el entrar y salir las piedras no te sentiessen... y al entrar, porque te puedas saluar, ten ojo adónde sospechas...» (p. 473 y 474). La amada no promete nada, pero su disposición a citarse con él y su complicidad en el arreglo del encuentro representan ciertamente estímulos que debieran serenar el espíritu de Aquilano, al menos por el momento. No obstante, éste, encontrando en la tardanza de Felicina (probablemente se trata tan sólo de la impaciencia de Aquilano) una conveniente razón para ello, da rienda suelta a toda su íntima «angustia».[23] La predisposición de Aquilano de emular una actitud, aprendida en modelos literarios, se retrata así con finísima sátira del autor, al hacer que aquél la adopte en el momento poco apropiado para ella.

En la contemplación admirativa (a veces hasta morbosa) de su propia pasión y de sus modales amatorios comedidos, el amante

[23] Véase nota 21.

cortesano nos impresiona a menudo como un narcisista irredimible. Torres Naharro pensaba seguramente en esta característica tan destacada, al poner en boca del propio Aquilano estas afirmaciones que producen gran hilaridad:

Di, cruel, [se dirige a Felicina]
¿sientes tú d'este vergel
ningún árbol menear?
Cuantas yeruas ay en él
todas están a escuchar,
pues las fuentes
detuvieron sus corrientes
porque pudiessen oýrme,
las aues que son presentes
no cantan por no impedirme;
pues el cielo
todo está que es vn consuelo,
todas las gentes reposan,
las aues no hazen buelo,
los canes ladrar no osan
[subrayado nuestro] (pp. 479-480).[24]

Más tarde Aquilano remata esta actitud complaciente hacia su pasión con esta declaración que nos resulta incomparable en toda la literatura del amor cortesano, y que revela, claro está, el acumen satírico del autor:

Ves aquí:
tan ledo peno por ti
que por más mostrar mi fe
muero de amores de mí
porque tan bien me empleé.
[subrayado nuestro] (p. 512).

El encuentro con Felicina, en particular, trastorna y confunde el ánimo del enamorado galán:

---

[24] Con tono obviamente divertido, Lope creó una escena muy parecida en el *Peregrino en su patria:*

Panfilo... alargó la corriente de sus lágrimas sentado en sus orillas, con tanta piedad de sí que hasta los aires, sacudiendo las hojas de los árboles, ayudaban a sus quejas, y las aves alternaban a versos sus desdichas, sin reservarse cosa que tuviese alma sensitiva, *fuera de los peces, que por ser mudos no sacaron las cabezas de las lucientes aguas,* a la importuna porfía de sus lastimosas voces [subrayado nuestro] (Barcelona: Juventud, 19?, pp. 367-368).

Felicina: Que me digas por mi amor
si ha mucho qu'estás aquí.
Aquilano: No lo sé,
sino qu'estoy y estaré,
con fatiga y pena harta,
donde partir no podré
sin que del mundo me parta (p. 480).

Esta clase de lenguaje es común en la literatura del amor cortesano, pero se hace evidente que Torres Naharro no lo reitera como expresión convencional de este estilo literario, sino con propósito paródico, porque, de manera traviesamente satírica, muestra cómo Felicina se queda perpleja, por no entender en absoluto lo que Aquilano está diciendo:

Mas, de veras,
¿a gran rato que me esperas?
que cierto no t'e entendido (p. 480).

Galterio, el hortelano, también se refiere a la manera alambicada de expresar Aquilano sus pensamientos:

júrote a mí, peccador,
que nada no te he entendido
. . .
¡Qué pesar
es oýr ni razonar
con estas gentes de villas,
que nunca saben habrar
sino por retartalillas! (p. 523).

El autor alude al mismo problema en ambos casos, pero la sátira nos parece más punzante en la incomprensión de Felicina, porque el autor implica con ella que los alambicados conceptos del amante cortesano, motivados por el afán de ingeniosidad expresiva, no resultan comprensibles ni para los que habitualmente los utilizan. Torres Naharro, en suma, revela la misma actitud divertida hacia esta manera de expresarse, como la que apreciamos en Cervantes, al hacer éste que Don Quijote admire, sin comprender bien, la famosa frase de Feliciano de Silva: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace...»[25]

---

[25] *Don Quijote de la Mancha*, ed. M. de Riquer, I. Cap. I, p. 37. Gillet ha observado con perspicacia «two rather confused speeches

Ya en su primera aparición Felicina demuestra que también su mente está por completo empapada de la literatura del amor cortesano:

Pues no llores,
pusilánimo en amores;
que avnque no me lo agradesces,
el menor de mis favores
te paga más que mereçes.
Piensa agora
que *siendo yo tu señora,*
por amar vn tal qual eres
me hallo merescedora
de todo quanto dixeres.
Y en verdad,
si mi libre voluntad
está puesta en tal tristeza,
más fue por mi ceguedad
que no por tu gentileza.
Por tal arte
que deurías mesurarte,
no pudiéndote hablar,
pues que puedes contentarte
con quererte yo mirar.
[subrayado nuestro] (pp. 480-481).

Ahora bien, lo que de sí dice Felicina es precisamente lo que los amantes cortesanos suelen afirmar de sus damas «sans merci»: el más pequeño favor, aun una mirada casual, son considerados por aquéllos como un deleite paradisíaco. Ninguna alabanza, por exaltada y exagerada que sea, puede hacer justicia a los méritos «divinos» de la amada, a quien se venera con verdadera pasión idólatra. La opinión misma que los amantes cortesanos tienen de la calidad sublime de sus damas excluye, lógicamente, toda posibilidad de que puedan considerarse verdaderamente merecedores de su amor. Sin embargo, recordemos que esto es lo que constituye comúnmente el breviario amoroso de los enamorados, al cual las damas *sólo* reaccionan, ora con un desdeñoso silencio, ora con indiferencia o, alguna rara vez, con curiosidad o, cuando más, con un pequeño in-

---

[de Aquilano]»; «profuse series of apparent contradictions»; «forcibly joined contradictions descriptive of paradoxical states of mind and emotion, *whose only common denominator is confusion* [subrayado nuestro]» (Vol. IV, p. 353, 357, 358).

terés. En cambio, Felicina, más que reaccionar a la actitud y a los sentimientos específicos de Aquilano, los presupone y los anticipa, adoptando ella misma, con evidente prontitud y gran alacridad, la obligada postura de la dama «sans merci». Así, cuando afirma confiada ser «merescedora» de todos los elogios que Aquilano dice y dijere y otras cosas semejantes, lo interpretamos, principalmente, no como una señal de su vanidad personal, sino más bien como una automática y deliberada asimilación de modelos literarios admirados. El toque singular del autor se aprecia especialmente en el hecho de que Felicina, sin darse cuenta de ello, combina en sus palabras tanto la actitud de la dama cruel como la anticipada del amante desesperado que la venera.

Respalda nuestra sugerencia de que Felicina adopta la parte de la dama, según la tradición del amor cortesano, también su característico lenguaje alegórico:

¿O pensarías
que si la villa tomauas,
la fortaleza tenías?
Que son tan fuertes sus cauas
que no temen tus porfías.
. . .
la villa tienes estable,
pero no la honestidad
qu'es castillo inexpugnable
. . .
Pero va,
tornarás mañana acá
por tus secretas escalas
[subrayado nuestro] (pp. 481 y 484).[26]

Al declarar en cierto momento Felicina:

ni se cuenta,
ni se lee, ni se mienta
que muger... [subrayado nuestro] (p. 482)

---

[26] En su bello estudio sobre Jorge Manrique, Pedro Salinas explica el alegorismo en el amor cortesano, en que con frecuencia intervienen los símbolos *fortaleza, castillo, escala,* etc. (*Jorge Manrique o tradición y originalidad,* Buenos Aires, 1947, pp. 19-22).

tan sólo confirma nuestra ya muy fuerte impresión de que la literatura y la tradición legendaria amorosas determinan su personalidad y el cauce de su vida más que ninguna otra cosa.

Al lenguaje alegórico de Felicina corresponde Aquilano con sus propias alegorías, muy familiares al lector de los *Cancioneros*, de *El siervo libre de amor*, de *Cárcel de amor*, etc...:

> *Tu sieruo por tu valor*
> *¿Qué mandas hazer de mí?*
> . . . .
> yo me riendo, pues me muero;
> *queda tú por vencedora*
> *y yo por tu prisionero*
> *con razón* [subrayado nuestro] (pp. 480 y 483).

En contraste agudo con esta expresión poética estilizada están algunos fragmentos del diálogo, como los siguientes:

> Felicina: *que desque tienes el dedo*
> *querrías tomar la mano*
> . . .
> quanto yo mejor te tracto
> y el querer tan a la clara,
> *son hazer fiestas al gato*
> *para que salte a la cara*
> . . .
> Ciertamente,
> no hagas el innocente,
> ni me tengas por tan loca
> *que sobre esse consiguiente*
> *te meta el dedo en la boca.*
> . . .
> Aquilano: *ante tengo de morder*
> *a mi lengua que a tu dedo,*
> . . .
> *ni vemos que toma truchas*
> *quien no se moja las bragas*, etc.
> [subrayado nuestro] (pp. 482-484).

Como es bien sabido, varios críticos han imputado a Torres Naharro un descuido en el «decoro de las personas», en expresión original de Juan de Valdés en su famoso *Diálogo de la lengua*:

> El estilo que tiene Torres Naharro en su *Propalladia*, aunque peca algo en las comedias, no guardando bien el decoro de las personas, me satisface mucho, porque es muy llano y sin afec-

> tación ninguna, mayormente en las comedias de *Calamita* y *Aquilana*, porque en las otras tiene de todo, y aun en éstas hay algunas cosas que se podrían decir mejor, más casta, más clara y más llanamente.[27]

Este juicio es muy sorprendente si adoptamos precisamente el punto de vista de Valdés, porque, según nuestro parecer, *Aquilana*, en particular, entre todas las comedias, es la que con más derecho podría el gran humanista tachar de «afectada». Claro está, nos estamos refiriendo a la impresión que nos dejan las palabras y los versos, vistos *aisladamente*, es decir, independientes del contexto dramático y del tema fundamental de la obra. Irónicamente, sin embargo, una de las intenciones principales de *Aquilana* es la crítica de la afectación por medio de un empleo intencionadamente abundante de expresiones afectadas, convirtiéndose así la obra, entre otras cosas, en una especie de *Les précieuses ridicules* de aquella época. Aunque Valdés elogia *Aquilana*, dentro del teatro de Torres Naharro, por su poca afectación, no la exime del todo, lo cual habría hecho sin duda, de haber considerado la intención del autor, como ya hemos sugerido.[28] El contexto dramático de *Aquilana* hace obvio asimismo el hecho de que las expresiones populares y chabacanas que emplean algunos personajes de la alta sociedad tienen su justificación artística en la específica manera de comprender el autor la peculiaridad de aquéllos. El lenguaje literario del amor cortesano que emplean Aquilano y Felicina, aun cuando refleje de manera fidedigna sus sentimientos, es, no obstante, un lenguaje prestado, postizo, que se prefiere conscientemente a la expresión genuinamente personal. El autor destaca este hecho de varias maneras y una de ellas nos parece la interpolación de un vocabulario impropio en la conven-

---

[27] *Diálogo de la lengua* (Zaragoza: Ebro, ed. R. Lapesa, 1965), pp. 108-109.

[28] Se podría pensar que Valdés quizás elogió *Aquilana* por comprender el aspecto paródico de la afectación, pero el texto no sugiere tal posibilidad. Citando unos versos que dice Aquilano, Valdés corrige a Torres Naharro, parafraseándolos, con esta explicación: «dixera mejor, más clara y más galanamente» *(Diálogo de la lengua*, p. 109). Valdés no se percató en absoluto que Torres Naharro quería, específicamente, que los versos de Aquilano parecieran oscuros y farragosos.

ción literaria adoptada. Un acaloramiento, una rabieta, una pequeña desatención, la incapacidad de recordar en el momento un término literario apropiado o cualquier otra razón parecida puede hacer que aflore de repente en los labios de Aquilano y Felicina la expresión impropia. Con respecto a esta hipótesis, nos parece sugestivo recordar, por ejemplo, que en alguna ocasión Don Quijote empieza a ensartar refranes populares, que no forman parte de su vocabulario literario acostumbrado, por la específica razón de que Sancho le hace perder la paciencia.[29] En suma, por medio del lenguaje popular esporádico, Torres Naharro hace que a Aquilano y Felicina se les caigan ocasionalmente los antifaces que se han puesto para sus relaciones amorosas, dejándonos así ver claramente los otros aspectos muy importantes de su personalidad.[30]

Especialmente en la conducta de Felicina se puede apreciar claramente este continuo ponerse y quitarse la máscara los personajes. En su intimidad la joven aparentemente quiere a Aquilano:

¡Quán hermoso,
quán gentil y quán gracioso,
quán cortés, quál bien hablado,
quán honesto y virtuoso
. . .
siendo mujer humana
la carne haze su oficio (pp. 507 y 506).

Por otra parte, en presencia de otras personas y de Aquilano siempre finge indiferencia:

muy poca pena me da
ni me plaze quando viene,
ni me duele quando va (p. 505).

Esta clase de fingimientos representa una conducta más bien convencional en las relaciones amorosas, claro está. Sin embargo, el

---

29 Véase, por ejemplo, *Don Quijote,* II, cap. VII.

30 En la poesía amatoria de Torres Naharro también se puede observar la ocasional aparición de expresiones populares (Véase nuestro estudio sobre *Jacinta),* pero no hay indicio alguno de intención satírica en los poemas, como ocurre de manera obvia, según nosotros, en *Aquilana.*

autor destaca, con evidente travesura, que el exagerado afán de imitar siempre situaciones y modelos literarios, conduce necesariamente a la renuncia de la voluntad, razón y personalidad propias. En tales condiciones, el individuo no dice ya lo que de veras quiere decir, sino tan sólo lo que la literatura emulada le obliga a decir. Cuán enteramente es Felicina víctima inerme de la literatura se aprecia en el siguiente caso. Cuando Aquilano se presenta a la cita, Felicina se enfurece, reprochándole así:

¿y cómo tan sin temor
osauas entrar aquí
y offender a tu señor
y dañar a ti y a mí?
. . .
Por mi grado
ya deurías ser tornado
y aun dexar de ser venido (pp. 510-511).

Anteriormente, sin embargo, en un breve instante de espontaneidad —éste es el toque revelador e ingenioso— Felicina misma ha pedido *con fervor* que Aquilano acudiera a una nueva cita con ella:

y te pido
que vengas bien proveído
no te fies de tus manos,
guarda no fuesses sentido
d'estos nuestros ortelanos (p. 484).

Sin preocuparse de la evidente improcedencia de su conducta, Felicina asume de manera automática su papel de «dame sans merci». El lector tiene así de continuo la impresión de que por mucho que pueda Felicina querer a Aquilano, mucho más apetece las meras ocasiones que éste le proporciona para poder desempeñar ella su parte de dama amada y cruel, inspirada exclusivamente en la literatura del amor cortesano.[31] Se debe observar que al acabarse la obra, la exacta relación entre las palabras y los sentimientos de Felicina sigue constituyendo una incertidumbre para el lector.

---

31 Sin apreciar la implícita sátira de toda esta situación, Gillet nota bien que Felicina «still thinks of herself in terms of the first part of the *Roman de la Rose* and the *Chastel d'Amour*» (Vol. IV, p. 54). Añadamos, y de otra literatura parecida, de que tiene muy llena la cabeza.

Mientras los amantes están ocupados en su casuística amorosa, se oye de repente un ruido y Felicina insta al enamorado a que huya:

Salte afuera en un momento
ve, traydor, que soy sentida (p. 512).

Aquilano: Esso no
Donde el amor me faltó,
la vida me falta agora.
¡Ay, ay, ay, que muerto soy!
Socórreme tú, señora (p. 512).

¿Qué ha ocurrido? En el *Introito* el rústico explica así esta escena:

con Dileta, Felicina
sale a esperar a su amigo,
y en viniendo se encamina
y os lo dexa sin abrigo;
y Aquilano
como amador soberano
sentido d' ello y no poco
se cae cabe vn mançano
dando bozes como loco [subrayado nuestro] (p. 466).

Algunos críticos piensan erróneamente que Aquilano sufrió un accidente.[32] La comicidad de la escena consiste precisamente en el hecho de que éste «se cae cabe un mançano» premeditadamente. Una rabieta infantil es una razón de ello; el deseo de emulación literaria otra, que, en efecto, nos parece la más importante. Como los patéticamente trágicos amantes cortesanos, a quienes seguramente recuerda en este momento, Aquilano es «un amante soberano», y así cree que debe actuar siempre como tal. Si la vida no ofrece todas las situaciones ideales que se encuentran en la literatura, entonces, para crearlas, se recurre a la imaginación. El empeño de identificarse con personajes literarios admirados, el anhelo de vivir la literatura se hacen muy patentes precisamente por la ausencia de un motivo que justifique la acción. Recuérdese que Felicina no ha rechazado definitivamente a Aquilano, ni mucho menos; tan sólo le dijo que se fuera del jardín por temor a

---

[32] Gillet, Vol. IV, p. 365, por ejemplo.

que los sorprendieran juntos. Sin embargo, Aquilano quiere a toda costa dejar constancia de sí como amante cortesano afamado y por esto busca situaciones que le ofrezcan una razón para manifestarse como tal. En la famosa escena de la penitencia en Sierra Morena, Cervantes sugiere un rasgo esencialmente parecido en el caballero manchego:

> Sancho Panza: «pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco?»
>
> Don Quijote: «Ahí está el punto... y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?»[33]

Tanto en el caso de Don Quijote como en el de Aquilano, el lector queda a menudo sin saber a ciencia cierta si se trata de un acto teatral o de una completa e inconsciente transmutación de un ser en otro. ¿Dónde está la línea divisoria entre la emulación literaria y el sentimiento genuino? Lo cierto es que Aquilano necesita convertir su caso amoroso en trágico destino. El lector tiene la clara sensación de que aun no habiendo desdén alguno por parte de Felicina, Aquilano se empeñaría mucho en imaginarlo.[34] Teniendo en cuenta esta tendencia, se explica así fácilmente también que Aquilano no quiera revelar su identidad cuando se le condena a muerte, es decir, cuando ya no tiene nada que perder con ello, como observa extrañado un crítico, considerando este hecho como un error artístico.[35] La verdad es que en su deseo de

---

33 *Don Quijote*, I, cap. XXV, p. 238.

34 Gillet observa esta tendencia de Aquilano, aunque, otra vez, sin apreciar la intención satírica: «Not only does he wish such suffering as shall be «del martyrio, la corona», but brutal tortures whose horrors he graphically details» (Vol. IV, p. 352). Claro que con todo esto se satiriza el innecesario masoquismo del amante cortesano, «amigo de los dolores» (*Cárcel de amor*, p. 189). En nuestro estudio sobre *Calamita* hemos sugerido ya esta idea.

35 «Aquilano, príncipe desconocido, insiste, sin que nada justifique semejante insistencia, en ocultar su calidad de príncipe hasta el postrer instante, a pesar de no ganar así nada y exponerlo todo: su vida, el honor de la Infanta y aun el amor de ésta» (Romera Navarro, «Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro», p. 58).

igualarse con los malaventurados amantes literarios Aquilano está dispuesto incluso a dejarse llevar al cadalso. Tales casos nos hacen afirmar sin vacilación alguna que, a menudo, la sátira de Torres Naharro no es menos ingeniosa y punzante que la de Cervantes.

Con toque travieso, el autor desvirtúa de inmediato toda potencialidad trágica en los lamentos de Aquilano, haciendo, ante todo, que el hortelano Dandario especule así sobre la situación:

Mal peccado, deue ser
algún alma que anda en pena
. . .
Que agora sentí
los gemidos d' un finado,
. . .
no se quién bulle los pies
allá, de cara al mançano,
debaxo del aciprés (p. 517).[36]

Las notas cómicas se acentúan incluso en la contestación de Aquilano a los curiosos hortelanos, cuando el lector tiene en cuenta que el galán enamorado está perfectamente sano y que no corre peligro alguno:

---

[36] Los hortelanos tratan de conjurar al «alma en pena» del siguiente modo:

si eres cosa buena o ruyn,
te conjuro.
.....
Por el sancto de mi lugar,
y también
por la sancta jurialén,
con la cruz de charnecal,
la quillotra de Jaén,
con el gran cirio pascual,
.....
por buldas y por sermones
que ponen en los altares, etc. (pp. 514-515).

Con razón observa Gillet que «In this curious enumeration, which has some of the revealing qualities of a free-association test, Torres Naharro's anticlerical, or Erasmist tendencies unexpectedly emerge» (Vol. III, p. 767).

O villanos,
no me toquen vuestras manos,
que biuireys pocos días.
Dexad comer de gusanos
estas tristes carnes mías.
¡Ay, que muero!

. . .

no me pidas al presente
más nuevas de mi tristura,
y apareja encontinente
la vezina sepultura (p. 520).

Como no podría ser menos, Aquilano programa hasta su muerte, de acuerdo con los cánones literarios. Recordando, sin duda, el ruego de Leriano al autor: «No te pido otro bien sino que sepa de ti Laureola qual me viste», dice al hortelano:

y de mi parte dirás
a la infanta Felicina
que el tormento
fizo con el pensamiento

. . .

Lo demás
dile tú lo que querrás (p. 523).

Varios críticos han elogiado algunos versos que dice Aquilano, como prueba de la capacidad de Torres Naharro como poeta lírico.[37] Obviamente, nadie parece haberse percatado de que, dentro de la situación dramática en que aparecen, no dejan de tener una función primordialmente paródica, porque la ocasión no los justifica en absoluto. También Don Quijote pronuncia discursos impresionantes, hace bellas evocaciones líricas, etc., ¿quién lo duda?, pero, como es bien sabido, el contexto en que ocurren invita a importantes calificaciones. Superfluo nos parece subrayar que

---

[37] Menéndez Pelayo: «lozanos versos que pronuncia Aquilano en la escena del jardín, y que prueban que los misterios del estilo lírico no eran desconocidos para Torres Naharro» *(Obras completas,* Vol. VII, p. 369); Crawford: «The *Comedia Aquilana* has good lyrical qualities...» *(Spanish Drama before Lope de Vega,* p. 99); Otis Green: «*Yet* poetry must be given its due, and it amply receives it in the *Aquilana*» [subrayado nuestro] (Gillet IV, p. 548). La palabra subrayada revela en cierto modo la sorpresa del crítico por el hecho de que haya versos líricos en una obra tan obviamente satírica en otras partes.

una palabra, la mismísima palabra, dicha por Amadís o por Don Quijote, tiene connotaciones diametralmente opuestas.

Para el debido aprecio del tono cómico de toda la situación es sugestiva también esta consideración del hortelano Galterio sobre la «trágica» suerte de Aquilano:

> Dios quisiera
> que en tu nombre yo muriera
> vna vez, y dos, y tres,
> *o me costaras siquiera*
> *la soldada d' este mes*
> . . .
> harás mejor de aclararte;
> *que si mueres, nunca más*
> *te diré parte ni arte*
> [subrayado nuestro] (p. 524).

Por fin, *aburrido* del «agonizante» galán, Galterio considera como el mejor partido echarse a dormir:

> Dome a Dios de descansar
> y echarme vn rato a dormir (p. 524).[38]

No son menos sugestivas, en sentido satírico, estas sugerencias de Galterio al rey, quien está buscando médicos para sanar a Aquilano:

> ¿quieres sanallo mejor?
> yo conozco vn buen fisico,
> Pero Gil, el herrador,
> *que me sanó mi borrico.*
> Y ha sanado
> *la burra* de Anthón Manchado
> *y el asno* del mesonero
> [subrayado nuestro] (p.527).

Vienen los médicos, Galieno, Polidario y Esculapio —ya sus nombres revelan que el juego cómico continúa— y averiguan pronto,

---

[38] Gillet interpreta esto de modo diferente: «In disgust he lies down to sleep (a primitive trait) since Dandario [el otro hortelano] is slow in returning» (Vol. IV, p. 542), lo cual, de ser así, no tendría mucho significado dramático para nosotros. La sugerencia acerca del «primitive trait» nos resulta irrelevante.

con examen graciosísimo,[39] que Aquilano se está «muriendo de amores» por Felicina. Sabiéndolo el rey, lo considera la mayor deshonra para su familia real y condena a muerte a Aquilano en el acto. Este acepta su suerte no sólo con serenidad, sino con gran deleite, lo cual confirma otra vez nuestra sugerencia de que Aquilano busca con afán un trágico destino para sí:

> Pues, osado
> pon oy remedio a tu estado,
> pues yo me pongo a suffrillo;
> *dame el fin que yo he buscado,*
> *yo quiero darte el cuchillo*
> [subrayado nuestro] (p. 545).

Cuando llega a saber lo que está ocurriendo, Felicina asume asimismo de inmediato una postura trágica. El autor destaca el gesto patético, teatral, y el tono retórico, inflado:

> Ven, Fortuna, mi enemiga,
> que agora yo te conbido;
> . . .
> Gran peccado,
> dos cuerpos en tal estado
> que la tierra los gozasse,
> *y vn amor tan estimado*
> *que tan presto se acabasse*
> . . .
> *mas fortuna, fuego y muerte*
> *hazen gran daño en vn punto*
> [subrayado nuestro] (p. 550).

Es natural que en estas consideraciones pronto penetre el recuerdo de la malaventurada Melibea:

> Amor
> . . .
> ya no me queda por darte
> sino aquesta pobre vida (p. 551).

---

39 Explica Esculapio:
> viendo su enfermedad,
> teniendo el pulso Aquilano
> mientra mi muger [y Felicina] passaua,
> que sentí luego en la mano
> como por ella penaua (p. 538).

Sin embargo, el autor recalca con tono punzantemente cómico el melodramatismo de toda la escena, al mostrarnos las siguientes preocupaciones de Felicina en busca del suicidio:

Mas *¿quál árbol me terná,*
que es mi cuerpo [ponder] oso?
¿Quál *cuerda no quebrará*
por dilatar mi reposo?

. . .

Como yría tan de gana,
para morir toda fiel,
a echarme de vna ventana
que cayesse encima d' él

. . .

Esta rama
se me antoja que me llama,
conviniente me paresce;
quiero coger nueva fama
por quien todo lo meresce.

. . .

Mas, triste, ¿qué hago aquí?
¡*Qué ingenio tan torpe y rudo*!
Desventurada de mí,
¡*que no sé hazer vn ñudo*!

. . .

que agora me marauillo
por qué corri más ayna
a la cuerda que al cuchillo.
Mal sabida,
que *d' una sola herida*
me veniera gloria y fama;

. . .

Pues andar,
que no puede faltar
una muerte cruda y perra,
siquier me sorua la mar
siquier me trague la tierra

. . .

ora me den a los canes
ora me den al verdugo

. . .

quando alguno se oporná
contra el fin que amor me traxo
fácil cosa me será
saltar de una torre abaxo
[subrayado nuestro] (pp. 551-553).

De estar ya en una torre, como Melibea, ¿se pondría a pensar Felicina que la torre es demasiado alta o demasiado baja? No es

nuestra intención, ni mucho menos, ridiculizar los grandes titubeos y angustias que seguramente experimenta todo suicida potencial. Queremos tan sólo subrayar que Torres Naharro satiriza, de manera muy obvia, el intento suicida de Felicina, por concebirlo seguramente tan sólo como una *pose* melodramática, sugerida por la literatura del amor cortesano, y no como una intención seria que la dama quiera de veras llevar a cabo. No contradicen esta interpretación los sentimientos amorosos y angustiados que la joven puede sentir de verdad en este momento por la suerte de Aquilano. Toda duda sobre este problema debiera eliminarla el siguiente diálogo:

Dandario: ¡A, nuestra ama!

. . .

Felicina: Cortaré d'este romero
si me vas por vn cuchillo

. . .

¡Virgen María, Señora,[40]
si me viesse ya defunta!
mas no le dixe, en mal ora,
que fuesse agudo y con punta.

Dandario: Helo aquí;
mas perdona, juri a mí
que se llama el mangorrero.

Felicina: *¿No ternías por allí*
algún otro más ligero?

Dandario: Má fe, no
que antaño se me perdió
mi cuchillo el nauajón;
mas Galterio, cuydo yo
que *ha de tener vn podón.*

---

[40] Nótese la ironía, ya apuntada por Gillet: «Felicina's incongruos appeals to God and the Virgin as she sought the means to kill herself» (Vol. IV, p. 545).

En *Aquilana* no podía faltar tampoco la referencia a la socorrida identificación de la amada con la Virgen en el amor cortesano:

quedes tú tan en buen ora
como la 'n quien Dios nació (p. 484).

Dice C. S. Lewis: «this erotic religion arises as a rival or a parody of the real religion and emphasizes the antagonism of the two ideals» (*Allegory of Love,* Oxford University Press, 1958, p. 18). Nos parece superfluo subrayar la reacción de un erasmista a esta identificación sacrílega.

Felicina: Anda vete
que mi suerte me promete
largo afán en este día.
Dandario: *¿Quiés, señora, vn cañivete*
chiquito de escriuanía.
Felicina: ¡Ay, cuytada!
Que no deue valer nada.
Dandario: Helo aquí traygo espetado;
juri a diez, *qu'es la promada.*
Felicina: Vete, *villano al albarda,* etc.
[subrayado nuestro] (pp. 553-555).[41]

Romera Navarro comenta todas estas escenas así:

> Felicina se lamenta de su suerte y del triste fin de Aquilano, pero con frases de dolor que salen de un corazón vacío; no se percibe sinceridad de emoción: el espectador oye, pero no ve ni siente. Una serie de expresiones y detalles quiebran la poca emoción que sus palabras pudieran tener, y que hacen de la linda Infanta un lindo ejemplo de la más perfecta bobería. *Y tan falsa y forzada resulta esta situación que el espectador entraría en duda sobre si era efecto dramático o efecto cómico, haciendo una caricatura de la enamorada romántica, lo que se propuso causar en el ánimo del autor* [subrayado nuestro].[42]

Interesantísimas nos resultan estas reacciones, que hacemos nuestras, con ciertas calificaciones muy importantes: Torres Naharro no se propone satirizar a los enamorados románticos, sino sólo a aquellos individuos que, enamorados genuinamente o no, renuncian a su propia expresión personal y sincera, adoptando en cambio un estereotipo literario.

---

[41] Dice Gillet: «Apparently ludicrous circumstances combine to frustrate her [en su intento suicida]... *there may be a sly intention of parody hidden in this play*» [subrayado nuestro] (Vol. IV, p. 48); McPheeters: «aquí muy bien pudiera existir otro rasgo burlesco del dramaturgo relativo al suicidio por amor» *(Comedias de B. Torres Naharro,* p. 33). Por otra parte, creemos que Romera Navarro no comprende en absoluto la intención del autor, cuando dice: «El autor sabe que si se mata [Felicina] se acabó el asunto, y lo que para él es más grave, se acabó la comedia contra el concepto técnico que de ella tiene formado: *artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos...*» («Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro», p. 58). Nos resulta muy significativo también el hecho de que la Inquisición no expurgara la escena del planeado suicidio en la edición de la *Propalladia* de 1573 (Gillet, Vol. IV, p. 543). El censor, con buen tino esta vez, seguramente vio la patente burla de todo ello.

[42] «Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro», p. 58.

Como hemos dicho, el autor nos hace ver la coexistencia de las dos personalidades, la verdadera y la postiza, en Aquilano y Felicina, sugiriéndonos claramente que el intento de identificación con el modelo literario admirado, en definitiva, es muy análogo a la aspiración del grajo de parecerse a un pavo real, por el mero hecho de haberse aquél puesto en la cola una bella pluma robada a éste. Es cierto, sin embargo, que el grajo se ilusiona durante un momento de ser un verdadero pavo real. Asimismo, Aquilano y Felicina, en sus momentos de más acalorada emulación literaria, confunden seguramente su naturaleza pristina con el papel que han adoptado. A menudo, la confusión o la compenetración de las dos personalidades es tan grande que ni los personajes ni el lector podrían ya distinguir claramente la imitación literaria del sentimiento genuino. De ahí que algunos críticos se muestren vacilantes en decidir si *Aquilana* es obra romántica o paródica. Sin embargo, no cabe negar categóricamente, como hace Romera Navarro, la existencia de sentimientos genuinos en los personajes. Creemos que el propósito fundamental del autor consiste precisamente en dejarnos casi siempre inciertos sobre esto. *Aquilana,* recuérdese, es una reflexión satírica sobre la imitación insensata del amor cortesano literario. Como sabe muy bien el lector, uno de los problemas críticos más arduos que todavía presenta esta corriente literaria consiste precisamente en deslindar de manera clara la sinceridad del sentimiento de la mera convención poética.[43] Al hacer repercutir el problema literario en el mismo modo de vida de sus contemporáneos, Torres Naharro crea con *Aquilana* una genial visión paródica.[44]

---

[43] Véanse las consideraciones de Pedro Salinas sobre el «tanto jugar y tanto *fermoso fingiendo*» en la literatura del amor cortesano (*Jorge Manrique o tradición y originalidad,* Buenos Aires, 1947, p. 28, pp. 33-34).

[44] Reproducimos el siguiente pasaje de un estudio de B. Wardropper, que nos parece pertinente para meditar sobre las varias probables actitudes de Torres Naharro hacia la emulación de la literatura en la vida por parte de sus contemporáneos:

J. Huizinga caracteriza el *Otoño de la Edad Media* como una época dominada todavía por la aristocracia hereditaria. Las antiguas for-

Naturalmente, el autor concibe también la conclusión de los amores de Aquilano y Felicina de acuerdo con la intención satírica que venimos analizando. Para evitar la muerte de su amo, Faceto revela que éste es hijo del rey de Hungría.[45] Bermudo se alegra sobremanera, claro está:

---

mas aristocráticas de vida y los valores que suponen —heroísmo, caballería, amor cortesano, etc.— habían desaparecido, excepto en la imaginación de la nobleza y en la literatura escrita para excitar esa imaginación. «La realidad es áspera, dura y cruel; por ende, se la somete al bello sueño del ideal caballeresco y se edifica sobre éste el juego de la vida. Se juega bajo la máscara de Lanzarote. Reina una enorme insinceridad consigo mismo». Pero esta insinceridad no podía continuar indefinidamente: manifiesta a sus propias víctimas, les ofrece la alternativa de vivir como antes —consciente falta de sinceridad— o cambiar y traicionar sus ideales. Esta ficción en la vida aristocrática provoca, simultáneamente, tensiones y armonías, un sentido de inestabilidad y una visión pesimista del mundo. Para huir de la realidad deprimente, se busca refugio en un mundo ficticio, recuerdo de un pasado ideal, tenido en alta estima. En España ese mundo ficticio encuentra su mejor expresión en la novela sentimental. («El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*», *RFE*, XXXVII, 1953, p. 169).

[45] Una de las ironías principales de la obra consiste en que a pesar de todas las cualidades personales de Aquilano, que el monarca y su hija reconocen y admiran como incomparablemente buenas, aquél tan sólo puede vencerse la mano de la amada, a base de su alto linaje. En nuestros estudios anteriores hemos visto con cuánta insistencia el autor lamenta el hecho de que la virtud personal intrínseca es de valor indiferente o nulo en su sociedad. En el estudio sobre *Calamita* hemos hecho varias observaciones pertinentes, de manera particular, también para *Aquilana*. Moratín obviamente no comprende que a Torres Naharro no le interesa en absoluto el reconocimiento de Aquilano, como mero episodio, cuando observa: «El reconocimiento de éste por príncipe de Hungría no está preparado, y hace inverosímil y forzada la solución» (*Obras*, tomo I, p. 146). Esta solución es, en efecto, únicamente posible, cuando se comprende el propósito de la obra.

Consideramos oportuno mencionar también la escena en que la criada Dileta viene a dar a su ama la noticia de la verdadera identidad de Aquilano:

¡qué presente de alegría
te traygo si me lo pagas! (p. 555).

Felicina al principio no quiere escuchar a la criada, pero ésta ingeniosamente crea en aquélla una irresistible curiosidad:

dime agora, por tu fe,
dó nacen tantos placeres.
Dileta: Primero veré por qué.

¡Dios loado
que me libro de cuydado,
y assí cumplió mi desseo! (p. 548).

Sorprende mucho, por otra parte, que ni Aquilano ni Felicina reaccionen de manera entusiasta al acontecimiento feliz. Es cierto que Faceto hace esta observación sobre el abrazo que Aquilano da a Felicina:

Felicina: Demanda lo que quisieres.
Dileta: Con razón
te meresco qualquier don;
pero todos los dessecho
si *me demandas perdón*
de quantos males me has hecho.

. . .

Pues aquí tengo el señal
del chapinazo de antaño

. . .

Felicina: *Di, que perdón te demando.*
Dileta: *Pues híncate de rodillas*
Felicina: ¿Y entiendo que estás burlando?
Dileta: ¿Cómo qué?
Palabra no te diré
si aqueste plazer no gano.
Felicina: *Heme aquí, pues que pagué.*
Dileta: *Ora bésame la mano.*
Felicina: ¿me quieres escarnecer
porque muera y me dessee?
Dileta: Hazme tamaño placer
que aquí nadie no vos vee.
Felicina: Daca acá,
acabemos ora ya.
Dileta: *Besa. ¡Quán humilde está!*
Dios te haga buena hija

. . .

Primero quiero de ti
otro plazer tamañito

. . .

Que por aquí
seas mi moça un poquito

. . .

Hazme de venir detrás,
y alçarme la halda y todo

. . .

Felicina: ¿si salen los hortelanos?, etc.
[subrayado nuestro] (pp. 558-560).

¿Ay alano
que asiesse como Aquilano?
No se hizo de rogar (p. 563),

pero Bermudo tuvo que instarle a que lo hiciera:

Llega, hijo, por mi amor,
y abraça tu nueva esposa (p. 563).

Por boca de Felicina y Aquilano ni una sola palabra. Ningún alboroto, ningún deleite se muestra en ellos, al oír que todos sus trastornos y dificultades han acabado. Incluso el anuncio de sus inminentes bodas es recibido por los amantes con una muy curiosa pasividad. ¿Por qué? Probablemente algún psicólogo podría explicar también esta reacción como concebible en individuos perfectamente «normales» en circunstancias parecidas. Sin embargo, al repensar bien en lo ocurrido y en la idiosincrasia personal de Felicina y Aquilano, de repente nos sorprendemos de nuestra propia sorpresa: la mencionada reacción de estos personajes a la noticia feliz es la única plausible, en base al contexto entero de su actuación. La verdad es que Felicina y Aquilano experimentan, en efecto, un fuerte desengaño precisamente cuando les anuncian que han desaparecido todos los obstáculos y que ahora pueden casarse, por la sencilla razón, ingeniosamente sugerida por el autor, de que toda posibilidad de continuar actuando como amantes cortesanos se les desvanece de repente y por completo. La vida, de manera muy imprevista por ellos, acabó con la literatura que con

---

La escena es graciosísima, pero obsérvese también cómo se derrumban todos los principios de dignidad y nobleza, proclamados a todos los vientos en otras ocasiones. La princesa es capaz de conducta indigna y humillante, cuando esto sirve para gratificarla de algún modo y cuando no la ven «los hortelanos». Se sugiere también el hecho alarmante de que Felicina no es una dama «sans merci» sólo con respecto a sus enamorados, sino también en su manera de tratar a los criados, con lo cual, entre otras cosas, la idealización del apasionado Aquilano parece aún más dudosa al lector. Hemos dicho ya muchas veces que la ironía y la sátira de Torres Naharro son a veces muy sutiles, pero casi siempre presentes en sus obras, a veces en el momento menos esperado.

(El dramaturgo chileno contemporáneo Vodanovic parece haberse inspirado en estas escenas de *Aquilana* para su pieza *El delantal blanco*).

tanto ahínco e intensidad querían vivir en todas sus relaciones. Con una interpretación muy diferente de la nuestra, Otis Green, no obstante, intuía en cierto modo este problema, al hablar del «balancing element of parody, since married devotion is not courtly love: *turbación* must come to an end; the «goddess» must become a wife».[46] Recordamos otra vez a Don Quijote. Siempre hemos creído que la verdadera muerte del Ingenioso Caballero ocurre en el momento mismo en que sufre la derrota por mano del Caballero de la Blanca Luna, es decir, cuando se le quita la última posibilidad de continuar realizándose por medio de sus queridas ilusiones literarias. A pesar de las grandes diferencias que median entre *Aquilana* y el *Quijote*, sus respectivos autores concibieron de manera a menudo parecida el problema de la parodia literaria, según hemos sugerido ya repetidas veces en este estudio.

Hemos insistido a lo largo de todos nuestros estudios sobre Torres Naharro que en éste la preocupación por los problemas literarios no se da nunca separada de consideraciones de índole ética, moral. En *Aquilana* se puede apreciar este hecho, en particular, en la actuación del rey Bermudo con respecto al amor de Aquilano por Felicina.

Al conocer a Aquilano, Bermudo le cobra el mayor cariño y la mayor admiración. Aquél representa para éste el más bello modelo de cortesano admirable y de persona virtuosa, poco menos que un *ser perfecto*. Por esto la gente ya ha concluido que Bermudo dejará hasta su trono al comedido extranjero:

quanto bien el Rey te quiere
y quán cara
l' es tu presencia y tu cara,
tu seruir y tu manera;
que entiendo, *si él te engendrara,*
la mitad no te quisiera.
Por la villa
ya dizen a marauilla
que eres hombre tan sesudo,

---

46 Gillet, Vol. IV, p. 548.

que has de ser rey de Castilla
después que muera Bermudo
[subrayado nuestro] (p. 521).

El rey mismo expresa estos sentimientos cuando acude al lado del «agonizante» Aquilano:

O Fortuna descortés,
¡tan mucho dañarme quieres!
. . .
¿Pesáuate ya siquiera
porque yo no me quexaua?
. . .
hijo propio no me diste,
más que quitas el ageno.
O Aquilano,
quedasses tú biuo y sano;
muera yo, que lo desseo
. . .
bien eras tú de estimar,
capaz de gran señorío,
suficiente a gouernar
muchos más reynos que el mío
y creyera
según la gracia y manera
que mostrauas a la clara
si la virtud se perdiera,
que sólo en ti se hallara
. . .
que no hauía quien de ti
no estouiesse enamorado.
Qué prudente
gouernauas tanta gente
por tan discreto compás,
y no el reyno solamente,
pero a mí, que es mucho más.
. . .
Si yo veo que al presente
la muerte no te perdona,
yo prometo encontinente
de renunciar mi corona
[subrayado nuestro] (pp. 525-529).

Sin embargo, al descubrir que Aquilano se está muriendo de amores por Felicina, Bermudo cree que se le cayó el cielo encima:

¡O mal fuerte!

que la desonra y la muerte
avnque tardan, siempre duelen
. . .
¿Faltáuanme ya otros duelos
al cabo de mi vejez?
. . .
mi cuydado en ensanchar
estos reynos de Castilla,
todo fue nadar, nadar
y ahogarme en la orilla.[47]
¿Qué dirán?
¿Quá estima de mi harán?
. . .
ni a desonra medicina,
ni a la muerte consuelo!
[subrayado nuestro] (pp. 540-543).

Comentando estas escenas, Romera Navarro observa: «absurdo rey que se propone renunciar a la corona por el solo motivo de que una persona a quien ama va a morir; que amaba a Aquilano como a un hijo, y luego, porque se enamora de la Infanta, le condena a muerte, etc.».[48] Referido al carácter del rey Bermudo, este juicio nos parece de perlas, pero, irónicamente, este crítico censura al autor, porque cree que esta caracterización del personaje contradice las reglas del *decoro*, expuestas en el *Prohemio*: «dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias... que el sieruo no diga ni haga actos del señor et e converso».[49] Ahora bien, según nosotros, todas las comedias de Torres Naharro demuestran que él comprende el *decoro* principalmente a base del carácter intrínseco, de la peculiaridad individual de cada personaje, lo cual, claro está, tampoco representa una contradicción al *decoro* a base del estado social y cultural, indicado en el *Prohemio*. Los dos concep-

---

47 Al leer estos versos, el lector evoca el lamento de Pleberio en *La Celestina*. Sin embargo, lo que en esta obra conmueve como terrible tragedia, en boca de Bermudo se convierte, a la postre, en absurda retórica.

48 «Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro». p. 57.

49 *Ibid.* Romera Navarro y otros críticos siguen en esto un juicio originalmente expresado por Valdés, como es bien sabido: «Torres Naharro se pierde quando quiere escrevir lo que passa entre gente noble y principal, lo qual se vee largamente en la *Comedia Aquilana*». (*Diálogo de la lengua*, p. 109.)

tos se funden lógica y armoniosamente, porque Torres Naharro no deja que la vida y el arte se contradigan en su obra. Por tanto, para él es enteramente concebible que un *señor* pueda portarse de manera menos digna o más ridícula que cualquier *sieruo,* según se evidencia abundantemente en sus obras. ¿Cómo puede el autor investir a un personaje, *señor* o *sieruo,* de sensatez y dignidad, si éste no la tiene en absoluto en la realidad?[50] ¿Cómo actúa un *señor* obsesionado por el puntillo de honra, basado en el linaje? A menudo, de manera muy *absurda.* Los dos pasajes que hemos citado arriba están recargados de punzantes ironías, todas dirigidas a exponer ante los ojos del lector atento la terrible y ridícula ceguera causada por un falso concepto sobre la vida. Bermudo quiere y admira a Aquilano *por encima de todos y de todo;* está incluso dispuesto a sacrificar su propia vida, de ser esto posible, con tal de que se salve la del querido joven. No obstante, al saber que Aquilano está enamorado de Felicina —¿no debiera este hecho alegrarle más que nada en el mundo?— lo condena a muerte sin vacilar. Nótese que hace esto tan sólo *a base del sentimiento del joven,* porque de los encuentros nocturnos no sabe nada. Se dramatiza aquí, de manera eficaz, el funesto poder del prejuicio que hace desvariar y deshumaniza de tal forma al que lo anida en su corazón. Bermudo es un rey absurdísimo, porque Torres Naharro quiso presentarlo así con toda intención, ofreciéndonos a la vez amplias pruebas en el texto de que se trata de un retrato artísticamente acabado e, infelizmente, fiel a la realidad.[51] Respaldamos

---

[50] Valdés define el *decoro* así: «Quando queremos dezir que uno se gobierna en su manera de bivir conforme al estado y condición que tiene, dezimos que guarda el decoro» (*Diálogo de la lengua,* p. 97). Lo crucial es comprender *cómo* imagina Torres Naharro la *condición* de un determinado personaje. La conducta ¡y el habla! de Bermudo contradicen la verdedera nobleza, pero se acuerdan parfectamente bien con sus preocupaciones ruines y ridículas ¿No es quizás el propósito de mostrar precisamente esto uno de los más importantes de la obra? Los críticos que han estudiado el *decoro* en Torres Naharro están demasiado aferrados a los conceptos clásicos, no apreciando debidamente la radical independencia de Torres Naharro como pensador y artista.

[51] Dice Moratín: «faltó el autor al respeto que se debe a la historia, suponiendo un príncipe Aquilano de Hungría yerno de un rey D. Bermudo de León y heredero de su corona. Las libertades poéticas

nuestra opinión también con otro episodio, con que el autor quiso asegurarse de que se comprendiera claramente su pensamiento.

Esculapio, uno de los médicos, sabe que Aquilano está enamorado de Felicina, pero, obviamente comprendiendo bien al peculiar monarca, decide inventar una mentira, para averiguar cuáles serían las reacciones de éste a la verdad. Consideramos oportuno reproducir el diálogo casi entero:

Esculapio: él está para morir
de amores de mi muger.
. . .
Bermudo: Soy pasmado
. . .
y alegre porque me has dado
buenas nuevas de su mal.
Y a mi ver,
tú lo puedes guarescer,

---

no permiten tanto» (*Obras,* tomo I, p. 146). Refiriéndose a este juicio, Menéndez Pelayo contesta: «No lo permiten, de seguro, en el drama histórico; pero aquí no se trata más que de una fantasía romántica, en que lo mismo da poner un rey de León que un rey de Transilvania o del Peloponeso. ¡Ojalá no tuviera más defectos que éste!» (*Obras completas,* Vol. VII, p. 369). En una conferencia reciente sobre las comedias de Cervantes tuvimos la ocasión de hacer las siguientes observaciones, que nos parecen pertimentes también para este caso:

> La designación de una comedia como histórica se basa a menudo en un concepto estrecho de lo que es historia. Como criterio parece ser decisivo el hecho documentado y exactamente circunscrito por fechas, lugares y nombres. En cambio, se suele olvidar la situación histórica que puede abarcar las más importantes circunstancias de la existencia de un pueblo, pero que no se manifiestan necesariamente con estridente dramatismo —la intrahistoria que decía Unamuno... («Sobre la clasificación de las comedias de Cervantes», de próxima aparición en *Cervantes Conference,* Fordham University, Nueva York).

Por las preocupaciones y prejuicios que representa, el rey Bermudo de León es un personaje muy verdadero, *enteramente histórico* y presente en todas las épocas y sociedades humanas. El rey Bermudo es, en suma, un representante simbólico de una tendencia social negativa muy concreta en la historia. Por esto, nos parece vano también el intento de Gillet de ubicarlo, específicamente, en el Medio Evo: «The King, of an undetermined period, but no doubt medieval» (Vol. IV, p. 190). Más razonable nos parece concluir que Torres Naharro pensaba, con especial atención, en los reyes Bermudos de su propia época. En su coloquio *Coniugium impar,* Erasmo se indigna por boca de uno de sus personajes: «si un hombre común se atreve a besar a una moza de noble nacimiento, la gente cree que se debe vengar este insulto con una guerra» (*Opera Omnia,* tomo I, p. 829).

que otro no creo que pueda;
o sánelo tu muger
y páguelo mi moneda.

Esculapio: O señor,
que te soy buen seruidor,
y me hieres sin porqué;
que yo no vendo el honor,
ni la muger, ni la fe.

Bermudo: Tu eres necio

. . .

es mejor el bien que das
que no el daño que recibes.

. . .

Esculapio: *tu magestad ¿qué haría,*
si mi muger fuesse suya?

Bermudo: *¿Quieres ver?*
Recibiría prazer
quando, por gracia diuina,
assí como es tu muger,
fuesse la mi Felicina.

Esculapio: (Dentro estás)

. . .

A la fe, paciencia aurás
que ella misma es la señora.

Bermudo: ¡Triste yo!

Esculapio: (¡Voto a Dios que le escozió!
Pensaua burlar de mí;
los consejos que me dió
tome agora para sí.)
[subrayado nuestro] (pp. 538-540).

¿Cómo puede tener verdadera honra el rey, cuando tanto se empeña en subvertir la de sus súbditos? ¿Qué honra puede haber en el reino, cuando su máximo representante se porta de manera tan deshonrada? Romera Navarro censura otra vez al autor por la supuesta falta al *decoro,* ya que el «rey miente con el mayor desenfado»,[52] mientras que el autor, con toda intención, muestra el muy lamentable hecho de que un falso concepto del honor *necesariamente* convierte en mentiroso, ruin e hipócrita a cualquier individuo, incluyendo a los más adelantados en la sociedad.[53] En

---

52 «Estudio de la Comedia *Himenea* de Torres Naharro», p. 58.

53 El tema de la ridícula presunción del rey Bermudo por su linaje se anuncia ya en las francas palabras del hortelano Dandario en la jornada II:

efecto, es convicción conocida de Torres Naharro que un falso valor empieza a derramarse entre todos, precisamente cuando su fuente se encuentra en lo más alto de la jerarquía social, política y religiosa.

¿quánta ventaja me lleva?
Ambos somos de vn metal,
y hijos de Adan y Eva.
No te pene,
que si reynar le conuiene,
con aquesto me consuelo:
que si más del mundo tiene,
menos espera del cielo.

. . .

y que no pueden gozar
ni tener dos paraýsos
los grosseros
que enfingen con los dineros
y tienen grand fantasía

[subrayado nuestro] (pp. 492-493).

Obsérvese cómo se armonizan los dos problemas principales de la obra: emulación de las convenciones literarias en contraste con el sentimiento pristino; ciego apego al falso concepto de honra opuesto a la verdadera honra que es la virtud personal.

X — *CONCLUSION*

En el otoño de 1975 se nos encargó un seminario sobre el teatro prelopesco. Claro está, algunas obras de Torres Naharro debían formar parte imprescindible del programa de estudio. Esta fue la ocasión que nos hizo familiarizarnos a fondo con la crítica sobre las obras del extremeño y, en particular, con los estudios de Menéndez Pelayo y Gillet. Siempre veíamos con sumo escepticismo la aseveración de un estudioso, criticada ya debidamente por Rodríguez Moñino, según la cual Menéndez Pelayo «dijera cuanto podía desearse de Torres Naharro, de su preciosa obra y de la floreciente época en que fue impresa y publicada». Más verosímil nos parecía tal juicio, preciso es reconocerlo, al contemplar los cuatro volúmenes que Gillet había publicado sobre Torres Naharro, aunque también sabíamos que una obra de arte, si lo es de veras, no puede nunca dejar de ser campo fértil para nuevas consideraciones. En efecto, estudiando de manera intensa y detallada las comedias seleccionadas para el curso y, simultáneamente, los estudios críticos sobre ellas, encontramos, con cierta frecuencia, motivos de desacuerdo radical con éstos. Intervino una circunstancia importante para esto: En los años recientes renovamos nuestro antiguo interés, nacido en los años estudiantiles en Europa, por las obras de Erasmo. Así, al acercarnos de nuevo a

Torres Naharro, la impresión de unas ideas y de un tono familiares, la sensación de una semejanza fundamental, empezaron a afirmarse cada vez con mayor vigor e incisión en nuestra mente. Nos pareció crucial averiguar si estas impresiones se debían tan sólo a elementos esporádicos, ocasionales, y extendimos así nuestro estudio a todas las obras de Torres Naharro. De todas ellas empezó a surgir, con gran claridad, una fisonomía intelectual y artística enteramente coherente; un pensamiento unitario, poderoso y bello; una visión de la vida, formulada de manera original y consistente en todas las obras, sin contradicciones aparentes. Concluimos que Torres Naharro era un erasmista, con lo cual, sin embargo, tan sólo destacamos que su pensamiento, en todo lo esencial, coincide con la visión erasmiana de la religión y de la moral, sin que por esto sea necesario presuponer relaciones directas entre los dos humanistas, aunque ninguna circunstancia material se opone a esta posibilidad. Comparamos con frecuencia a Erasmo con Torres Naharro, principalmente con la intención de ubicar, con la mayor precisión posible, la ideología de éste. Con la influencia de Erasmo o sin ella, Torres Naharro se nos reveló como un pensador y artista radicalmente independiente. Este hecho se puede apreciar especialmente en su originalísima manera de formular sus preocupaciones en las varias y complejas estructuras dramáticas de sus comedias. Cada comedia representa una expresión teatral enteramente diferente y nueva en el mundo moderno. Por eso, por nuestra parte no podemos afirmar en absoluto que una determinada comedia de Torres Naharro sea más valiosa y más interesante que otra. Cada una de ellas tiene su valor y su interés particular que no tiene otra y viceversa. Con esto queremos censurar el gran error tradicional de considerar sólo dos o tres comedias del extremeño como verdaderamente dignas de lectura y estudio. En el teatro europeo moderno, Torres Naharro encuentra competidores serios sólo hacia finales del siglo XVI, cuando aparecen Lope de Vega y Shakespeare. Dentro del teatro español del Siglo de Oro, el del extremeño representa, no vacilamos en absoluto en afirmarlo, una imponente cima, al lado de Lope, Tirso de Molina, Alarcón y Calderón. Como escritor satírico,

Torres Naharro no tiene igual en la literatura española del siglo XVI. Quevedo le supera en varios aspectos, pero no en todos. El valor de sus obras como iniciadoras de temas, personajes y técnicas dramáticas es incalculable.

Quizás sea superfluo decir que este trabajo nuestro no tiene pretensiones de ser definitivo. Se ha efectuado con el deseo de mostrar que el autor extremeño es un pensador y dramaturgo de primer orden en el mundo europeo de aquella época, porque la verdad es que los críticos anteriores no le han reconocido jamás los grandes méritos que, según nosotros, revelan sus obras. No hay duda que algunos de nuestros juicios nos valdrán reparos y correcciones por parte de los lectores, y esto es, en efecto, deseable, porque nuestro trabajo ha sido emprendido con la fervorosa intención de despertar un nuevo interés en Torres Naharro, lo cual implica, claro está, que consideramos valioso cualquier empeño que se dirija a despejar el camino hacia un conocimiento cada vez mejor de este genial escritor.

STANISLAV ZIMIC

Austin, marzo de 1978,
461° aniversario de la
primera edición de la
Propalladia (Nápoles, 1517).