

El 'planteamiento' en el teatro renacentista: del modelo celestinesco a la propuesta naharresca

Miguel Á. Teijeiro Fuentes
Universidad de Extremadura
teijeiro@unex.es

Drama en prosa, destinado a la lectura académica más que a la representación pública, *La Celestina* de Rojas se convirtió en el modelo imitable para el teatro posterior, incluidas aquellas comedias en verso que, aun rechazando su componente trágico y aleccionador, sucumbieron a los encantos de la trama (el incomparable retrato de la vieja alcahueta, los apasionados amores de los jóvenes, el enfrentamiento social entre amos y criados, la desgarradora presencia de los padres engañados, la inevitable moraleja que rechaza el amor desordenado...). Por fortuna, la revisión de la intriga dramática del bachiller toledano no salió empeorada de la pluma de Torres Naharro, sino que, por el contrario, su comedia *Himenea*, aquella en donde se percibe con mayor nitidez el influjo de la tragicomedia, desecha en la forma y en el fondo algunos de los rasgos más sobresalientes de ésta.

El escritor extremeño, fiel a la preceptiva dramática que propone en el “Proemio” a su *Propalladia*, parte del concepto de “comedia” e incorpora a la escena algunas novedades que le convertirán en el otro gran modelo del teatro español del siglo XVI (el texto pensado para la representación, la inclusión del introito, el uso del verso, la división en cinco jornadas, la incorporación de un número determinado de personajes, el plurilingüismo y el decoro como elementos cómicos pero también como retratos de la sociedad...). Su aproximación y aprovechamiento del teatro italiano durante su estancia en Italia, el escenario palaciego en el que se movió y el auditorio cortesano para el que representó sus obras con el propósito de obtener el favor de algún mecenas generoso, su conocimiento de la preceptiva clásica...le distinguen como un precursor imprescindible de la Comedia Nueva lopesca. *Himenea* es, sin duda, una temprana, aunque aún ingenua, aproximación a la tipología de personajes (el galán, la dama, los criados, el

hermano) y al tratamiento de los temas fundamentales (el amor, el honor, las relaciones paterno-filiales, el enfrentamiento entre amo y criado).

De este modo, bien puede decirse que el teatro profano español del siglo XVI es una mezcla generosa de dos tradiciones¹: la comedia humanística que se propone a partir de *La Celestina* de Rojas y la comedia cortesana que alienta Torres Naharro en su *Propalladia*. Aunque las continuaciones celestinescas descartan el componente trágico de su modelo, mantienen sin embargo el uso de la prosa, no exenta de digresiones y referencias cultas, y propician situaciones en algunos casos tan escabrosas que harían imposible su representación pública (recordemos la *Policiana*, la *Thebayda* o la *Serafina*). Por su parte, el modelo naharresco en verso destaca por el final feliz de una trama menos compleja, pero más teatral, a la que se le irán acumulando nuevos personajes (el bobo, el hortelano, la negra...) con el propósito de ganarse el aplauso del público.

En esta mezcla de tradiciones dramáticas que irán propiciando el nacimiento del gran drama barroco, el teatro español del Renacimiento basa el comienzo de su intriga, el llamado “planteamiento” que antecede al “nudo” y al “desenlace”, en la repetición de una serie de incidentes y personajes comunes. Éste irá evolucionando desde la primera *Celestina* de Rojas hasta el teatro de finales de siglo, en una larga andadura que voy a comentar a partir de la lectura de algunos textos dramáticos de este periodo. Me refiero en concreto a *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, la *Égloga de Plácida y Vitoriano* (¿1514?) de Juan del Encina, la *Himenea* (1517) de Bartolomé de Torres Naharro, la *Vidriana* (¿1525?) y la *Tesorina* (¿1525?) ambas de Jaime de Huete, el anónimo *Auto de Clarindo* (¿1535?), la *Grassandora* (1540) de Juan Uceda de Sepúlveda, la *Tidea* (1550) de Francisco de las Natas, la *Rosabella* (1550) de Martín de Santander y la *Salvaje* (1582) de Joaquín Romero de Cepeda².

¹ Es evidente que no podemos restarle importancia a la labor de Juan del Encina, y su reivindicación de la “égloga” teatral, como tampoco deberíamos despreciar los aciertos dramáticos de Sánchez de Badajoz, cuyas prácticas teatrales también están anunciando ya el nacimiento y desarrollo del teatro más popular de un Lope de Rueda.

² Cito por las siguientes ediciones: F. de Rojas, *La Celestina*, ed. Fº. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz y Fº. Rico, Barcelona, Crítica, 2000; J. del Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en *Teatro. Obras completas*, ed. A.Mª. Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, t.IV, p. 184-274; B. de Torres Naharro, *Himenea*, en *Comedias*, ed. D.W. McPheeters, Madrid, Castalia, 1984, p. 181-237; J. de Huete, *Vidriana*, en

1. Aproximación al esquema del “planteamiento”: *La Celestina* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano*.

La Celestina se presenta, pues, como la primera aproximación al esquema convencional, dificultado por las controversias textuales y de autoría que la obra ofrece. Con el fin de constatar su componente trágico, el drama comienza con el rechazo amoroso a Calisto por parte de Melibea, quien le censura su “loco atrevimiento” y se indigna por el uso de tan herético lenguaje en un lugar sagrado. A pesar del rechazo amoroso y del desdeñoso comportamiento de Melibea, Calisto, en la oscuridad de su cuarto, se lamenta de su desdicha, invoca a la muerte deseada y confirma una enfermedad de la que podrían dar cuenta médicos experimentados. Después, al son de un laúd, desmenuzará su pasión amorosa, que se resume en la divinización de la amada como exponente pagano del “amor cortés” (“Melibea só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”), una declaración de intenciones que acabará costándole la vida a la pareja.

Años después, Encina insistía en un esquema amoroso parecido en su *Égloga de Plácida y Vitoriano*, sin duda su obra dramática más acabada, aquella que, al parecer, mereció el honor de ser representada en Roma ante Julio II en una de las estancias de nuestro autor en la corte italiana. La propuesta del salmantino emparenta vagamente el texto con la tradición celestinesca, a partir del retrato de la alcahueta Eritea, del mismo modo que se identifica, también de pasada, con la práctica naharresca (el hecho de que la égloga sea la única representación de Encina que introduzca el “introito” ha suscitado un encendido debate acerca de quién imitó a quién).

Teatro español del siglo XVI, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, Librería de Victoriano Suárez, 1913, vol.10, p. 171-266; J. de Huete, *Tesorina*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. M.Á. Pérez Priego, Valencia, UNED-Universitat de València-Universidad de Sevilla, 1993, p. 51-134; Anónima, *Auto de Clarindo*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed.cit., p. 211-86; J. Uceda de Sepúlveda, *Grassandora*, en H.C. Heaton, “Two sixteenth century dramatic works”, en *RH*, LXXII, 1928, p. 3-75; Fº. de las Natas, *Tidea*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed.cit., p. 135-209; Martín de Santander, *Rosabella*, ed. J.L. Canet Vallés, “*La Comedia Rosabella*, 1550”, en *Miscel.lània Homenatge a Enrique García Díez*, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 61-76; J. Romero de Cepeda, *Salvaje*, en *Teatro*, ed. R. Narciso García-Plata, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la UEx, 2000, p. 133-207.

Plácida y Vitoriano se inicia con la presencia en escena de la dama, propuesta novedosa que no volveremos a encontrar en ninguno de los textos dramáticos analizados³. Plácida, en extenso monólogo, confiesa su pasión amorosa y se queja al falso Cupido y a la adversa Fortuna de los males que padece, adelantándose así al esquema dramático que triunfará posteriormente. Tras los lamentos de la dama asistiremos, en una escena paralela, a las quejas de Vitoriano, quien expone su pasión amorosa en términos corteses: él se considera un “captive de tal señora” cuyo amor le conduce a “tan dichosa pasión” de la que no puede escapar por su promesa de fidelidad y acatamiento (“ni de aquesta fe apartarme”).

2. Configuración del modelo de “planteamiento”: Torres Naharro y la *Propalladia*.

Será Torres Naharro, sobre todo en su comedia *Himenea*, quien fije el esquema argumental que propicia el planteamiento de la intriga, iniciando un proceso que, con variantes, encontraremos en el resto de las comedias propuestas. Dicho esquema de composición se resume en tres momentos principales que a continuación destacamos:

2.1. El soliloquio amoroso del galán y la desvalorización paródica del “amor cortés”.

La comedia del extremeño comienza con la aparición en escena de Himeneo al que acompañan, algo más retirados, sus dos criados: Boreas y Eliso. El galán es el primero en intervenir y lo hace con una declaración amorosa sometida a los tópicos propuestos por la convención cortés, aquéllos que le emparentan con el resto de los enamorados sentimentales, con Leriano a la cabeza. La dama es “señora mía”, aquella ante quien el amado se humilla rindiéndole “mi libertad”, la misma que perdió en el momento de contemplar su extremada hermosura en un amoroso flechazo (“pero en mi primer miraros/tan ciego de amor me vi”), la “dame sans merci” que no se apiada de sus lamentos (“que dolor no cabe en ella”) ni le corresponde con ningún

³ La aparición desde el mismo título de la pareja protagonista –Calisto y Melibea, Plácida y Vitoriano– será una práctica sustituida desde Torres Naharro por el nombre del protagonista, indistintamente el galán o la dama, –Himenea, Grassandora, Tesorina, Tidea, Clarindo... –.

galardón (“vos me dejáis en la calle”). La discreción del galán le ha impedido hasta el momento hablar con ella, pero asiste noche tras noche a su calle con la esperanza del encuentro amoroso, haciendo gala de una fidelidad cuya única salida posible parece la muerte (“Bien me viene/que sin culpa muera y pene”).

La *Vidriana* de Huete comienza con el monólogo de Vidriano, discretamente vigilado por su criado Secreto, siempre pendiente de sus pasos y a la espera de alguna orden. El galán enamorado increpa a la Fortuna, enemiga de su amor y representada con el tópico clásico de la rueda inexorable y caprichosa que a todos confunde. Vidriano resume su pasión a través de conceptos como “tormentos”, “quatiuo coraçon”, “daños”... Como Himeneo (él decía: “publique mis yerros”), Vidriano advierte: “publiquesse mi passion”, y reivindica un amor que le ha convertido en una suerte de loco (“fuera de todo gobierno”) que se consume llorando día y noche sin remedio. También en *Tesorina*, Huete apunta en la misma dirección. En este caso, Tesorino aparece en escena acompañado de su criado Pinedo para describirnos su situación amorosa. Su pasión proviene de la contemplación de la belleza de Lucina (“que mis ojos/.../vieron por tristes antojos/a mi señora Lucina”) y se define como una “pena” y un “tormento” que le conduce a la muerte.

El anónimo *Auto de Clarindo*, a medio camino entre el recuerdo celestinesco y la tradición naharresca, ofrece sin embargo algunas novedades dignas de destacar, como el hecho de que sea la primera comedia conocida que aparece dividida en tres jornadas, adelantándose así al teatro barroco, o la que presente una fallida trama amorosa doble en la que dos galanes, primos, pretenden a dos damas, primas. Clarindo, acompañado de su criado Estor, inicia también la intriga con un breve monólogo en el que se queja desde el primer verso de su condición enamorada (“¡Oh amante, amador”) y la identifica asimismo con la “locura” y con la “muerte”.

La soledad es también el refugio del triste Grassandor en la *Grassandora*. Como Clarindo, el galán se presenta al auditorio desbrozando los tópicos cortesés en un extenso monólogo. La contemplación de la hermosura de la dama a través de la mirada constituye el inicio de un flechazo (“ojos”, “vista”, “cegaron”) que le ha rebajado a la categoría de “lacayo” y sometido a un “crudo cautiverio”. Grassandor confiesa haber perdido la libertad y ser víctima de una “dolencia” tal, que se encuentra ajeno de sí mismo (“tornar loco”).

Por su parte, el Tideo de Francisco de las Natas expone su monólogo en torno a las “passiones de amor” que le tienen atrapado y al borde de la muerte. En su reflexión general, el galán increpa al “amor” entendido como un “dolor” que maltrata a quienes se acercan a él, pues traspasa todas las voluntades. Esta reflexión universal se convierte en experiencia personal

(“Buen testigo/soy de todo quanto digo”) cuando se refiere a su dama (“estrella”, “angelica doncella”), que le ha cegado los sentidos con su sobrenatural hermosura.

En *Rosabella*, Jasminio se queja de una “fatiga tan mortal” que no encuentra consuelo ni consejo. Los términos “sufrimiento”, “pensamiento”, “tormento”, evocan la rima en –ento de los cancioneros provenzales, y se acompaña de otros conceptos igualmente corteses (“fatiga”, “passion”, “descanso”). El catálogo de tópicos amorosos, interrumpido por la entrada del criado Antón, continúa más tarde en boca del galán: su dama es una “señora” y “Reyna mía” que destaca por su gran hermosura; el amor es una consecuencia del repentino flechazo (“del día en que te vi”) y sus efectos son demoledores (“traspasadas mis entrañas”) debido a su falta de correspondencia.

Resulta revelador, y da cuenta de la asimilación del esquema, que la comedia más tardía de todas las que estudiamos, la *Salvaje* de Romero de Cepeda, sea la que ofrezca el monólogo más extenso en su comienzo y en la que aún perviven intactos los principios amorosos que Torres Naharro había establecido en su *Himenea*. El amor, se lamenta Anacreo, es un dolor mortal que convierte al enamorado en un sin ventura. La causante de tamaña desgracia es una dama de extremada hermosura de la que ha quedado prendado de manera repentina (“con sola una vez que vi!”) y la consecuencia de su amor es “morir” o “penar” (como ya señalara Himeneo: “muera y pene”).

En resumen, como Calisto y Vitoriano, Himeneo y sus continuadores también expresan su dolorido sentir desde los primeros versos, pero, a diferencia de aquéllos, los lamentos de éstos obedecen a un planteamiento dramático diferente, aquel que, según concebía la “comedia”, comenzaba en un momento de gran tensión y dificultad argumental para concluir dichosamente con el amor de la pareja a través del matrimonio consentido.

El desenlace feliz de *Himenea*, y del resto de las demás comedias analizadas, pasa por la reivindicación de un nuevo código amoroso que Torres Naharro resume en el villancico de cierre: “el amor vence sobre todas las cosas”. El extremeño ya no creyó necesario confiar la suerte amorosa de su pareja en una moda amorosa que cada vez se correspondía menos con los gustos sociales y que conducía inevitablemente a una muerte tan cruel como inútil, dejando desolado al auditorio. De ahí que propusiera un modelo de comedia en donde la felicidad amorosa sí era posible a cambio de una solución aceptada, y deseada, por la pareja enamorada: el matrimonio.

El desmoronamiento del código cortés que reivindica una y otra vez el galán enamorado se advierte desde el primer encuentro amoroso de la pareja, que tiene lugar en mitad de la comedia. En *Himenea*, éste se concreta en la jornada III. Himeneo asiste a Febea tras las rejas de su

ventana en la oscuridad de la noche. Ésta conmina a su enamorado a que se dé a conocer (“Mas, ¿quién sois vos?”), pero el galán entiende la pregunta en una clave cortés que es desconocida para ella (“No os entiendo, caballero./Si merced queréis hacerme,/más claro habéis de hablarme”). Los desvaríos amorosos de Himeneo no han sido suficientes para que Febea le reconozca, razón por la que le vuelve a preguntar por su nombre, y es entonces cuando éste se presenta por fin como Himeneo y aclara el malentendido.

En realidad, lo que ocurre es que Febea, ajena al rigor propio de las damas cortesas, tan sólo pretende de Himeneo su palabra de esposo, una promesa imprescindible para poder gozar de su presencia. El matrimonio, convertido en vínculo sentimental que determina el desenlace feliz, se impone como la solución al conflicto amoroso entre personajes iguales. Aquí encontramos una de las más novedosas aportaciones naharrescas al teatro renacentista: la superación de los insustanciales códigos cortesas que impedían la felicidad de la pareja y la arrastraban a un sufrimiento innecesario y estéril.

Bien mirado, la escena en la que Encina dramatiza el encuentro nocturno entre Vitoriano y Fulgencia es muy semejante desde el punto de vista formal a la que acabamos de comentar, si bien su contenido es diametralmente opuesto. Como en *Himenea*, Fulgencia se pregunta sobre la verdadera personalidad de su enamorado (“¿Quién soy uos?”) y sobre sus intenciones, y asimismo se sorprende de las respuesta del cortés Vitoriano (“Siervo de vuestra belleza”, “De vuestra merced captivo”...), provocando su desconcierto primero hasta que por fin le reconoce (“¡O, señor Vitoriano!”).

Himenea traza, pues, una línea original en el planteamiento dramático del Renacimiento. Frente a la indigesta tragedia que se propone en *La Celestina* y se intuye en *Plácida y Vitoriano*, la comedia plantea una solución más accesible: la consentida aceptación del amor mediante la palabra de esposo. Lo vemos también en la *Vidriana* de Huete, cuando, en la jornada III, Vidriano se identifica como “tu cierto servidor”, mientras Leriana ataja su engolado discurso reprochándole el engaño al que acostumbran los hombres con tales cortesías y le conmina a que le prometa matrimonio, y alcanza su momento de mayor ironía en la *Tesorina* del mismo Huete.

En esta ocasión, el encuentro amoroso tiene lugar en la jornada II y, a diferencia del resto de obras, sucede a plena luz del día. Desde su ventana Lucina contempla la llegada de Tesorino y sale a recibirle. Él, postrado de rodillas ante ella y recitando de memoria el código cortés aprendido; ella, desde la ventana, burlándose de su actitud:

Tesor. Beso tus manos, señora,
 de rodillas por el suelo.

Lucin. ¡Ay señor!
 ¿Para qué tanto favor,
 que otro día me hará falta?

Tesor. Más merece tu valor,
 pues que Dios te hizo tan alta.

Lucin. ¿Dízeslo, señor, a fin,
 porqu' es alta la ventana?

La escena concluye cuando Lucina se sorprende de que Tesorino pueda encadenar tantas “bobadas” sin perder la gravedad del gesto (“Por mi salud, qué espanto,/en ver cómo habláis sin riso”). En realidad, todo se resume a la concisa respuesta que la joven da al sorprendido caballero una vez que ha constatado su fidelidad amorosa y su fe inquebrantable durante un año de servicio: “Si eres mío, yo soy tuya”.

Tampoco es ajeno a la parodia cortés Francisco de las Natas en su *Tidea*. El encuentro nocturno tiene lugar en la jornada IV. A la pregunta de Faustina (“¿Quién va ahí?”), Tideo responde con una declaración amorosa en la que se confiesa “cautivo” y “criado” de su señora. Ésta, sorprendida por tan inesperada respuesta, pues ella ya no maneja ese código y tan sólo pretende la palabra de esposo, le despide de manera descortés (“Id con Dios a do mandéis”), airada respuesta que obliga al enamorado a deshacer el equívoco y darse a conocer. Una vez que Faustina identifica a Tideo, del que por otra parte está locamente enamorada, justifica su actitud por el desconocimiento del código (“Yo conozco mi error/ y mi gran *descortesía*”).

Algo parecido ocurre también en *Rosabella* de Martín de Santander. La dama no se muestra ya como una señora cruel e ingrata, sino que reacciona ante los lamentos y las plegarias del enamorado con una correspondencia inmediata y gustosa de su amor, quedando unidos en secreto matrimonio bajo la promesa de respetar la virginidad de la joven.

Finalmente, en la *Salvaje* de Romero de Cepeda, publicada en 1582, asistimos ya a la desaparición de la escena. La comedia del extremeño todavía presenta huellas evidentes de *La Celestina* de Rojas, representada en esta ocasión por la desdichada alcahueta Gabrina, sin embargo, el esquema de composición la sitúa a su vez en la órbita naharresca, bien por imitación directa (conviene no olvidar que la *Propalladia* fue prohibida en el *Índice* de Valdés de 1559 y no volvió a reeditarse, expurgada y conjuntamente con el *Lazarillo de Tormes* y la obra poética de Castillejo, hasta 1573 por Juan López de Velasco), bien a través de fuentes indirectas, como la *Tidea* o la *Rosabella*, con las cuales guarda algunos rasgos en común, como la presencia de los padres o la intervención de la justicia en la complicación y resolución de la trama.

En consecuencia, podríamos asegurar que buena parte del teatro renacentista en verso, que es lo mismo que decir que buena parte del teatro “a la manera naharresca”, escenifica la declaración amorosa del galán en clave cortés como hilo primero del planteamiento general de la intriga. Con algunas variantes, el desencadenante de la trama se resume en los lamentos desconsolados del desdichado amante. La hilarante presencia del pastor del Introito, como recurso cómico para captar la benevolencia y atención del auditorio, da paso a los desgarros amorosos del amante que repite los mismos tópicos y los expone con un lenguaje parecido.

En este sentido, el enamorado del teatro utiliza un lenguaje marcado por una serie de recursos (las imágenes, las comparaciones, el simbolismo, las referencias a la antigüedad clásica) con el pretexto de describir su estado de ánimo, su abandono consecuencia del rechazo amoroso. Desde su dolor inmenso, como Leriano en la *Cárcel de amor*, pretende explicar su proceso interior para así reclamar la atención y la piedad del auditorio, además de encandilarle con las referencias cultas.

Las imágenes a las que recurren estos autores son muy variadas y proceden de tradiciones muy diversas. Así, por ejemplo, Himeneo busca en el mundo de la caza el tópico que le compara, en su soledad, con la presa que los cazadores abandonan a la voracidad de sus perros (“como aquellos cazadores/que desque matan la caza/la dejan para los perros”); el anónimo autor del *Auto de Clarindo* también encuentra la imagen identificadora en el mundo animal y se refiere primero a los peces, sin motivo aparente, y luego al “ave fénix” que renace de sus propias cenizas (“Yo soy aquel/ave fénix muy cruel/que se quema en el fuego/y, quemada, nace dél/otra misma fénix luego”), en curiosa coincidencia con la *Vidriana*, en donde el galán también simboliza su pasión amorosa en este ser mitológico (“el fuego en que stoy ardiendo/como el Phenix suele hazer”). Finalmente, en *Grassandora*, la comparación del enamorado es con el “águila” y con el “lince”, con el pretexto de explicar que tampoco ellos, a pesar de su impecable visión, serían incapaces de soportar la mirada de la dama y también sucumbirían a su hermosura.

No falta asimismo la imagen náutica como expresión de las dificultades y peligros del amor. La encontramos en *Grassandora*, en donde el enamorado se siente un naufrago que navega “por este mar de tormento/do es cierto me anegare/antes que llegase al puerto”, tópico al que ya había aludido Encina cuando convierte a Vitoriano en un naufrago (“Yo navego/por un mar de amor tan ciego”).

En otras ocasiones el autor busca la complicidad del auditorio cortesano y eleva el tono de su discurso con referencias más cultas. El aragonés Jaime de Huete, hombre letrado y conocedor de Virgilio y Valerio Máximo, se refiere a Cloto, Láquesis y Átropo en su *Vidriana* como las

Parcas insidiosas y enemigas del enamorado, y en su *Tesorina* refuerza la discreción del criado Pinedo que se defiende ante su amo de la acusación de negligente en los asuntos amorosos, señalando: “Sé que no se hizo en un día/ni Cartago ni Bolonia,/ni el altura que tenía/la torre de Babilonia”). Por otra parte, Romero de Cepeda, cuyo interés por el mundo de la antigüedad clásica es evidente⁴, escenifica la impaciencia del amante y su deseo de no dilatar más su empresa amorosa para no sufrir el mismo castigo que tuvieron Escipión, Aníbal, Héctor, Ylión y otros, escena que recuerda un pasaje de *Plácida y Vitoriano* en el que Suplicio aconseja a su amigo que se olvide del amor de su dama, como hicieron Jasón, Minos, Paris...o aquel otro de *Tesorina* en donde el enamorado equipara su pasión amorosa al tormento sufrido por Tereo, Polifemo, Orfeo... En estos casos, la relación de personajes tomados de la antigüedad pagana ejemplifican el modelo de comportamiento que debe seguir el galán.

2.2. El desencuentro de amos y criados: del arrebató violento al regalo cómplice.

Es éste uno de los incidentes más interesantes y recurrentes del teatro renacentista. Procedente de *La Celestina*, el modelo triunfante lo encontramos de nuevo en Torres Naharro, quien remozca esta escena y le da una mayor agilidad dramática y un contenido más lúdico, contraponiendo la noble condición amorosa del enamorado con los bajos instintos de sus criados. Aunque Boreas y Eliso, en los que reconocemos las figuras de Sempronio y Pármeno pero convertidos ya en “tipos” sin alma, lanzan alguna diatriba contra el injusto proceder de los señores, la crítica social está mucho más atemperada y no esconde ningún conflicto social entre unos y otros. La escena no profundiza, pues, en las desigualdades sociales y en la falta de afectos personales que explican los miserables comportamientos de los criados celestinescos, aquellos que les conducen a la muerte, sino que repara en la comicidad que produce el desencuentro entre señor y criado a tales horas de la noche y la falta de sintonía entre las egoístas ansias amorosas de uno y los intereses económicos de los otros.

⁴ Recordemos que su extensa obra lírica recoge, entre otras, la traducción de un epigrama de Marcial, un poema sobre el rapto de Elena, otro sobre la destrucción de Troya y un último apartado en donde se refiere a las fábulas de Esopo.

a. El enfrentamiento entre el señor y los criados.

Himeneo, que pretende la complicidad de sus criados, pierde muy pronto la paciencia con ellos porque no puede comprender que no entiendan su enfermedad (“que en mis males sabes poco”). Sus ansias desatadas, convertidas en una especie de locura de la que continuamente se harán eco todos los criados, no permiten rechazos ni dilaciones, como tampoco esperan contratiempos ni tibiezas. A la menor queja, Himeneo reacciona insultando a sus criados (“villano”, “loco”, “almacén de negligencia”, “borracho”, “mal criado sin empacho”...son algunas de las lindezas que les dedica indistintamente a ambos). Tan violenta actitud se suavizará cuando comprenda que su felicidad amorosa está en manos de ellos, y entonces les prometerá mejoras en el servicio y una gratitud sin límites. Al final de *Himenea*, el galán, una vez conseguidos sus propósitos enamorados, se compromete a mejorar el estado de sus criados con un matrimonio igualmente placentero, adelantando así lo que será un incidente dramático muy recurrente en el teatro barroco.

También en *Tidea* los criados son los únicos personajes en quienes el galán enamorado puede depositar su secreto con la promesa de una posible solución (“No hallara alo menos vno/con quien conuere mi mal?/¡Moços, hola!”), y también en ellos recae la cólera del señor por su tardanza y desvergüenza. Vidriano califica a Secreto como “ahorcado”, “borracho” y “mal criado sin empacho” (expresión sin duda tomada de Torres Naharro) y ataca a Carmento considerándole “hijo de Antechristo” y “don civil vellaco puto”. En esta comedia la amenaza verbal también se acompaña de una advertencia física que nunca llega a producirse (“Como creo en Jesú Christo,/que te rompa essa cabeça”). Cuando Vidriano comprende la ayuda que sus criados pueden facilitarle, les promete regalos y un trato más fraternal. Huete plantea un esquema semejante en *Tesorina*, en donde el galán confiesa su sujeción amorosa al criado (“no tengo sino a ti/a quien dar de todo parte”), al que increpará (“groserazo”, “majaderazo”) cuando descubre su negligencia, producto en este caso de la inesperada bobería del criado, solamente superada por los ridículos y entremeses criados de Jasminio en *Rosabella*, un necio vizcaíno y un enfadoso negro a quienes se les tacha de “perro traydor”, “costal de paja”, “puto moro”, “carcoma” o “vellaco”.

Solamente parecerían salvarse de este esquema, con alguna salvedad, las dos comedias más tardías de todas ellas. Así, en *Tidea* la caracterización de Prudente está en consonancia con el nombre que le identifica. Consejero fiel, se le define como “buen discreto y recogido,/y aun accepto servicial,/yo le tengo conocido/que me sirve muy leal”, y, sin embargo, ello no le impide la reprimenda del señor al no acudir presto a su llamada (“¡Hola, pajes!¿Oh, qué gente!/No les dexé Dios medrar./¡Hola, moços!”). En cuanto a la *Salvaje*, el arrebató de ira del señor es

suprimido merced a la diligencia y discreción del criado Rosio, si bien en la jornada III Anacreo arremete contra él y su compañero Traso por su mal servicio, tachándoles de “vellacos” y amenazándoles con castigarlos de obra.

b. La reacción de los criados y el uso del aparte.

Los criados devuelven a la realidad a sus amos rescatándolos del estado de excitación amorosa en el que se encuentran. El número de éstos varía dependiendo de la obra, si bien, salvo en *Tesorina*, en el resto de las comedias se recurre al esquema celestinesco-naharresco, proponiendo la presencia de dos criados caracterizados de manera distinta y ocupados en tareas domésticas diferentes. Al Sempronio-Boreas más maduro, interesado y cobarde, de *La Celestina-Himenea*, se le opone el Pármeno-Eliso más ingenuo, leal y decidido, oposición de caracteres que permite el debate entre ellos sobre aquellos temas que les preocupan: su relación con el señor, sus ansias de medro...

En el *Auto de Clarindo* dos son también los criados, Estor y Coristán, si bien en esta comedia el enredo amoroso tiene lugar entre dos caballeros y dos damas, por lo que resultaría excesiva la duplicación de personajes bajos; en *Grassandora*, Rodano es más avisado y cínico que su compañero Calfurnio al que aconseja sobre las artes de la alcahuetería; en *Tideo*, el criado consejero es Prudente, más reflexivo, que acompaña en todo momento a su señor propiciando la anagnórisis final que soluciona el enredo, mientras que Fileno, más práctico y temeroso, parece estar dedicado a las labores más domésticas; en *Rosabella*, los criados han sido sustituidos ya por dos personajes tan ridículos, un vizcaíno vanidoso y un negro bobo que responden a los nombres de Perucho y Antón, cuya incapacidad para entenderse y para entenderlos provoca la comicidad. Finalmente, en *Salvaje* encontramos al discreto Rosio junto al menos espabilado Traso.

Hemos dejado para el final las dos comedias de Jaime de Huete. En *Vidriana*, el aragonés mantiene a los dos serviciales criados, Carmento y Secreto, a quienes pretende relacionar amorosamente en trama paralela con las criadas de la dama, Cetina y Oripesta. Sin embargo, en *Tesorina* tan sólo recurre a la presencia del criado Pinedo, economía lógica de personajes si tenemos en cuenta que en esta comedia la bobería ya está perfectamente representada por el pastor Giliracho, el bobo Perogrillo, la negra Margarita y el fraile Vegecio.

Desde la presencia del mentecato Torcazo, el marido cornudo de la *Calamita* de Torres Naharro, la inclusión de escenas cómicas, en algunos casos ajenas al hilo principal de la intriga, se convirtió en una costumbre casi necesaria para un teatro que pretendía convertirse en un espectáculo propicio para la diversión y el entretenimiento. Incluso el teatro religioso de Sánchez de Badajoz, tan respetuoso con la catequesis adoctrinadora que encerraba, no dudó en incorporar

a la escena a personajes de los estratos más populares (el pastor, la negra, el soldado, el sacamuelas...). En este sentido, las comedias de Huete son un claro reflejo de esa costumbre teatral que él asumió al pie de la letra. Su *Tesorina* y su *Vidriana* están plagadas de momentos cómicos en los que parecen adivinarse ya los rasgos propios de los pasos de Lope de Rueda. El pastor Gil Lanudo o el hortelano Perucho, en *Vidriana*, y el bobo Giliracho o el pastor Perogrillo, en *Tesorina*, son personajes auténticamente entremesiles cuyas funciones dramáticas quedan ciertamente superadas por su repercusión cómica en la acción, como cuando Secreto propina una paliza a Gil Lanudo con la excusa de despiojarle, o cuando Giliracho y Perogrillo se lanzan disparatadas pullas sobre su origen y condición.

La función principal de los criados es la de servir de confidentes de sus respectivos amos (Secreto le pide a Vidriano que le declare su dolencia, como Estor hace con Clarindo [“dime, señor, de qué mueres”]) y de personajes de diálogo con el fin de que éstos expongan sin tapujos sus quejas de amor. Otras veces intervendrán, además, proponiendo nuevas intrigas, dando pie a situaciones cómicas, acompañando al señor en sus citas nocturnas, interviniendo de manera decisiva en la resolución del conflicto o despidiéndose del auditorio al concluir la comedia.

Ante el desmedido comportamiento de su señor, y sus continuos insultos, el criado utiliza el recurso del aparte para dar rienda suelta a su libertad y responder con dureza a los ataques de aquél. Los criados esgrimen dos razones para explicar su actitud: la primera es una preocupación por el estado en que se encuentra su amo víctima de su pasión amorosa, y la segunda es su consideración sobre la rentabilidad que puede reportarle esa misma pasión, sin olvidar los peligros que de ella se derivan. Tan sólo la promesa de una merecida recompensa por parte del señor en forma de vestidos o regalos parece animarles a procurar el encuentro amoroso de la pareja.

En *Himenea*, los criados lamentan el estado de Himeneo, que parece haber perdido el juicio hasta el punto de no saber si es de día o es de noche. Tan es así que no duda en que pronto visitará “la casa de Valencia”, en clara alusión al célebre hospital para locos que había en aquella ciudad. Huete se vale de este incidente para escenificar un caso muy semejante en su *Vidriana*, en donde los criados califican a su amo de “loco de atar” y confirman que de seguir así pronto habrá que llevarlo al “espital”. En *Grassandora*, Rodano le explica a Calfurnio la transformación del señor a causa del amor, de manera que quien antes se dedicaba a justar, cantar, galantear, tocar la vihuela..., busca ahora la soledad de su cuarto y la ausencia del mundo. En *Salvaje*, el discreto Rosio encuentra inexplicable el tormento amoroso de su amo y explica su desazón como una forma de locura (“¡Duelos ay!, otro sermón quiere decir este loco”).

Detrás de esta crítica se esconde, por un lado, la incompreensión de los más bajos a unos comportamientos que ellos trivializan desde su desconocimiento del modelo cortesano, pero también encierra la parodia del autor a ese “fino amor” cuya exagerada experiencia se transforma en una mortal enfermedad. El Carmento de la *Vidriana* de Huete resume el asunto bien a las claras. Para él, Vidriano es “este vano” que vive absorto en su pasión amorosa y tiene desatendidas el resto de sus ocupaciones, víctima de una duda que, en realidad, se resume en “decir quiero, o no”. Para el criado el amor es un deseo de goce (también para los amos, pero éstos lo encubren y adornan bajo un código banal) que espera la respuesta de aceptación, o de rechazo, por parte de la persona deseada. Lo demás son patrañas y pérdidas de tiempo. De ahí que cuando los criados aborden a sus criadas imitando los códigos galantes aprendidos insustancialmente de sus amos, éstas, como Dorestá en *Himenea*, les respondan “a otro perro con ese hueso”.

Conscientes de que les viene poco provecho y mucho peligro en secundar los desvaríos amorosos de sus amos (pues las damas a las que pretenden servir pertenecen a círculos elevados y están muy protegidas), los criados sólo están dispuestos a participar en el asunto a cambio de poder “medrar”. La promesa de un sayón de raso y un jubón de brocado es suficiente en la *Himenea*, en donde Boreas se afana en convencer a Eliso para que abandone los gestos generosos hacia el señor y tome lo que le ofrezca sin rechistar; en *Vidriana*, como en el *Auto de Clarindo*, el galán promete regalos y un trato fraternal a sus criados si negocian bien el asunto; en *Tesorina*, Pinedo deja bien claro desde el primer momento que su intención es conseguir un beneficio económico de este negocio, y en *Grassandora* es Rodano quien instruye a su compañero Calfurnio sobre las tajadas que pueden obtener como alcahuetes (“medraremos”, le dice), como Fileno en *Tidea*.

3. Solución al modelo del “planteamiento”.

El planteamiento de la trama, que dará paso a un nudo irrelevante constituido por una intriga muy frágil, ofrece, como no podía ser de otra manera, las dos soluciones provenientes de los dos esquemas dramáticos más influyentes. En algunas de las obras analizadas la intervención de una falsa alcahueta se revela como la opción más favorable para los intereses amorosos del galán (el esquema de *La Celestina*); en otras, son los mismos criados del joven y las criadas de la dama quienes prefieren diligenciar entre ellos el negocio con el fin de obtener un mayor beneficio económico (el esquema de *Himenea* de Torres Naharro). Sea como fuere, el uso indistinto de ambos esquemas dramáticos no entorpece el desenlace final de la trama, a pesar de sus supuestas

complicaciones, de manera que el desenlace de la obra es siempre feliz y sigue los preceptos básicos de la comedia.

Se decantan por la propuesta dramática de Rojas, el *Auto de Clarindo, Tidea y Salvaje*, cuyos autores no dudan en incorporar a la trama a un personaje cuyo retrato es copia de la gran "madre" de todas las alcahuetas. En el anónimo *Clarindo*, el criado Coristán propone la intervención de una bruja con poderes infernales que responde al inconcreto nombre de Vieja. A diferencia de Celestina, este personaje parece poseer una fuerza diabólica, pues su *philocaptio* produce unos efectos inmediatos en los personajes a los que se les aplica. Así, los dos primos enamorados consiguen arrebatar a sus respectivas enamoradas sendos mechones de pelo que le permiten a la Vieja proferir un conjuro infernal cuya consecuencia más convincente es la inesperada partida de las jóvenes en busca de sus galanes, con quienes acaban casándose. La impericia del autor y su escaso genio dramático se ponen en evidencia con la inclusión de un desenlace abrupto, demasiado incoherente, en el que evita explicar reacciones y comportamientos del resto de los personajes, al tiempo que se despreocupa por el sentido final de la comedia.

Los padres de las jóvenes que, ofuscados ante el temor de perder su honor, habían decidido enclaustrar a sus hijas a la espera de encontrarles maridos apropiados, quedan difuminados y olvidados en el desenlace, del mismo modo que desconocemos las reacciones de los galanes, el futuro de los criados o las consecuencias del engaño de la alcahueta. Pandulfo, el criado gracioso, narra el final de la historia (que no se representa en escena) y se despide con un "Id, señores, a descansar", sin que el auditorio sepa dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿es posible que de un conjuro diabólico pueda surgir un amor verdadero y una felicidad eterna, tanto más cuanto que los galanes son conscientes de su censurable comportamiento y de la traición de la Vieja? Quizás únicamente se trate de probar, a través de la intrascendente diversión teatral, que el amor lo justifica todo y, por tanto, todo vale con tal de alcanzarlo.

En *Tidea*, seguramente la más celestinesca de todas en cuanto a la disposición de sus personajes, es el criado Prudente quien introduce al personaje de la alcahueta, que en esta ocasión responde al nombre de Beroe. Las dificultades del negocio debido a la alta condición social de la dama, hacen necesaria la presencia de una hechicera, herbolaria, falsa devota, borracha y remendadora de virgos, una mujer experta que sea capaz de ablandar la voluntad de Faustina y vencer su fortaleza. Como en *La Celestina*, el encuentro entre Beroe y Faustina viene propiciado por la venta de un hilado que le permite entrar en su casa y confesarle las razones de su venida. Faustina reacciona con ira y la amenaza, pero Beroe se burla de la bravura de la joven consciente de su victoria final. A medida que la alcahueta destaca la virtudes del joven Tideo, la muchacha

va aplacándose y, por último, admite su derrota cuando la llama “madre” y consiente en una cita nocturna.

Como en el *Don Duardos* de Gil Vicente o la anónima *Thebayda*, el desenlace feliz es consecuencia de la anagnórisis propiciada por el criado. Cuando Prudente les descubra a Riseo y Tracia, padres de Faustina, que Tideo es un poderoso caballero al servicio del Emperador y hombre de reconocidos méritos, éstos no dudan en aceptarle gustosos y preparar las bodas.

Todavía en 1582 el recuerdo de *La Celestina* de Rojas pervive en la intriga dramática. En la *Salvaje*, también es el criado Rosio quien recomienda a Anacreo los servicios de una alcahueta, de nombre Gabrina, cuya caracterización es un calco del modelo original. Sin embargo, el escritor pacense, consciente de la popularidad de la obra del toledano, evita seguirla al pie de la letra. Sabemos que Gabrina llega a casa de Lucrecia justo cuando salen de ella Arnaldo y Albina, los padres. La vieja llega con la excusa de vender un hilado y unos perfumes a la muchacha, quien, por cierto, según comenta su madre, está enferma de un extraño mal, referencia que explica el proceso de enamoramiento que también padece la joven.

A partir de aquí la acción da un salto en el que se omite el encuentro entre alcahueta y enamorada. Gabrina ha convencido rápidamente a Lucrecia del amor de Anacreo y a plena luz del día la lleva a casa de éste. Sin embargo, Arnaldo, conocedor de las malas artes de la vieja, sospecha alguna traición; para cuando llega a casa su hija ya no está. La intervención de la justicia es inmediata, pero en este caso la autoridad no viene representada por un Alguacil pacífico y mediador (como en *Tidea* o *Rosabella*), sino por un personaje severo e implacable que detiene a los causantes de la deshonra, ahorca al infeliz Rosio y destierra a Gabrina tras someterla a la vergüenza pública.

La comedia de Romero de Cepeda cobra de repente un giro inesperado en la búsqueda de nuevas propuestas dramáticas, cambiando de tiempo y de espacio. Los jóvenes han huido por separado y se reencontrarán meses después en una naturaleza agreste, poblada por maleantes y salvajes, escenario que dará pie a violentas escenas que culminan, por un lado, con la trágica muerte de Arnaldo, padre, y con el feliz reconocimiento de la pareja, por otro.

La segunda opción, aquella que se deriva del teatro naharresco, fundamentalmente a partir del engranaje dramático que el extremeño propone en *Himenea* y *Calamita* (y en menor medida en *Aquilana*), sus tres piezas más acabadas, la encontramos en el resto de las comedias analizadas. Son ahora los criados quienes se postulan como confidentes en los amores de sus amos y aquellos en quienes recae la responsabilidad de propiciar el encuentro amoroso de éstos. En *Vidriana*, la aproximación a la dama por parte del galán se ve favorecida por el entramado

amoroso de los criados, más complejo si cabe que en *Himenea*, pues mientras Carmento parece tener enamorada a Cetina, criada de Leriana, Secreto pretende lo mismo con Oripesta, también criada de la dama.

Como en la comedia naharresca, aquí la brusca e inesperada aparición del galán exigiendo el cumplimiento de su amor es motivo fundamental para la resolución del conflicto. Como Himeneo, Vidriano, que ha dado su palabra de esposo a la joven, irrumpe en el casa de los padres de ésta, Lepidano y Modesta, para reivindicar su amor y estorbar la entrada en religión de su esposa. Lepidano desconfía, incluso está dispuesto a defender su honor con la espada (personaje, sin duda, más brioso que el fante Marqués de *Himenea*), pero cuando descubre la verdadera personalidad de Vidriano le acepta como yerno y perdona su comportamiento.

También en *Tesorina* Huete descarta la incorporación de una alcahueta a la trama. De nuevo son los criados, Pinedo y Citeria, quienes organizan los preparativos para el decisivo momento, valiéndose para ello del recurso de la "carta", cuya inclusión en la trama constituye uno de los rasgos más recurrentes del teatro renacentista. Pinedo ha prometido entregar a Citeria una carta enamorada de Tesorino para que se la haga llegar a Lucina. La discreción y lealtad del criado se ponen en entredicho cuando descubrimos con sorpresa que éste no encuentra la misiva por ninguna parte porque la ha quemado para que no cayera en manos de otra persona.

Tesorino, colérico, insulta al criado en un escena cómica que recuerda a la *Calamita* de Torres Naharro cuando el criado (allí Jusquino) le dicte al señor una nueva carta repleta de ridículos razonamientos amorosos que le soliviantan aún más y le obligan a regresar a casa para escribirle de nuevo a su dama.

La "carta" es asimismo el recurso que utiliza Uceda de Sepúlveda como medio de comunicación amorosa entre los enamorados. Grassandor confía a su criado Rodano la empresa de llevarle a Florisenda una carta, escrita por él y revisada por su Secretario. Éste, a través de la criada Sabina, se la hace llegar a su ama. Florisenda determina contestar al galán con otra carta en la que le niega cualquier favor a su intento. Curiosamente, *Grasssandora* nos permite rescatar el interés que para el teatro renacentista tiene la figura de Juan del Encina, al que dejábamos olvidado páginas más atrás. Su aportación al teatro es manifiesta y depara ejemplos como éste. Huete recobra el esquema de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* para escenificar el desencuentro de la pareja, la partida del galán en busca de soledad, su "lamentación", la sorpresa de los ridículos pastores que ven resucitar al que creían muerto, la aparición de Cupido cuya mediación es capital para entender el desenlace feliz...

Por último, también la “carta” hace acto de presencia en la *Rosabella*. Jasminio procura el amor de su dama a través de una carta que recibe por mediación del criado Pabro. En este caso, la correspondencia amorosa es tal, que de nuevo asistimos a la huida de la joven de la casa paterna. Cuando el padre descubre la ausencia de su hija y se lamenta de su deshonor, aparece la figura del Alguacil, amigo de Jasminio, que intercede ante el padre y consigue convencerle del ventajoso matrimonio que ha hecho su hija.

La división clásica del teatro en planteamiento, nudo y desenlace en torno a una estructura en cinco jornadas (salvo el *Auto de Clarindo*) permite un desarrollo más clarificador del texto teatral y también de su puesta en escena ante un auditorio inclinado a la diversión y el entretenimiento. El planteamiento permite que el lector/espectador conozca a los personajes principales de la trama, se familiarice con ellos a través de los rasgos que les caracterizan, venga en conocimiento de las relaciones sociales (señor-criado) y personales (galán-dama) que los unen y descubra los planes ideados por ellos para solucionar el conflicto, aquellos que constituirán el nudo de la acción.

El engranaje teatral del planteamiento se alimenta, pues, de una serie de incidentes cuya repetición en el teatro renacentista explica la transmisión de un modelo a otro y constata su importancia dramática. En este sentido, aunque *La Celestina* de Rojas se confirme como la fuente original, la propuesta dramática de Torres Naharro, en su forma y en su fondo, parece haber calado más hondo en la práctica de los autores posteriores. La gravedad trágica de unos locos amores entre un caballero y una dama, aconsejados por los interesados criados y la falsa alcahueta, es sustituida por una apuesta más divertida. En ella, el código cortés se ve parodiado y superado por un amor más práctico y real que culmina con el matrimonio de la pareja y por un enfrentamiento más cómico entre el desesperado galán y sus ridículos criados. La falsa alcahueta desaparece de la escena y, cuando no lo hace, recibe un duro castigo o resulta intrascendente, pues la dama a la que pretende embaucar no necesita de mucha mediación amorosa, ya que es víctima de la misma pasión que el galán. Tan sólo en el *Auto de Clarindo*, drama que muestra bastantes singularidades con respecto a los textos coetáneos, la victoriosa presencia de la Vieja hechicera parece rescatar del olvido el recuerdo de Celestina.

El triunfo final del amor que se propone en *Himenea* desvirtúa, por tanto, las quejas doloridas del galán enamorado y el egoísta comportamiento de los criados para subrayar la importancia de un amor entre iguales con el consentimiento de padres o hermanos. Es el triunfo de la comedia, que se impone como género dramático en el Renacimiento y que se constituye así en el antecedente más cercano del teatro barroco.