

# EN LOS ORIGENES DE LA PRACTICA ESCENICA CORTESANA: LA COMEDIA AQUILANA, DE TORRES NAHARRO.

En K.Sabik ed. *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*. Varsovia. Université de Varsovie. 1997. 153-177.

## 1. Una comedia de bodas.

La primera versión de la comedia *Aquilana*, del dramaturgo extremeño Bartolomé de Torres Naharro, es con bastante probabilidad la publicada como suelta, sin lugar ni año, que recientes investigaciones asignan al impresor romano Marcello Silber y al entorno del año 1520<sup>1</sup>.

Se trata probablemente de la comedia más polémicamente valorada por la crítica de cuantas escribió Torres Naharro. La historia de esta polémica se remonta al *Diálogo de la lengua*, de Juan de Valdés, quien tras elogiar el estilo de Torres "porque es muy llano y sin afetación ninguna, mayormente en las comedias de *Calamita* y *Aquilana*", matizaba "que así como escribía bien aquellas cosas baxas y plebeyas, que passavan entre gentes con quien él más ordinariamente tratava, así se pierde quando quiere scrivir lo que passa entre gente noble y principal: lo qual se vee largamente en la comedia *Aquilana*". A Moratín no le gustó nada en la comedia, y menos que nada la falta de "respeto que se debe a la historia, suponiendo un príncipe Aquilano de Hungría yerno de un rey Don Bermudo de León y heredero de su corona. Las libertades poéticas no permiten tanto" (p.187) Es Menéndez Pelayo quien comienza a entremezclar en la crítica alguna nota tibiamente positiva, aunque

---

<sup>1</sup>. Tal es el dictamen del British Museum, sobre el ejemplar que se conserva en esta biblioteca, en el *Short-Title Catalogue of Spanish, Spanish-American and Portuguese Books Printed before 1601 in the British Museum*. Londres 1966, de Henry Thomas, cuya 2ª de. 1989 revisó el sr. Dennis E. Rhodes, a quien se debe este dictamen, que ratificó verbalmente a petición mía y que basó en el estudio de Alberto Tinto, *Gli Annali tipografici di Eucario e Marcello Silber (1501-1527)* Firenze, Leo S. Olchi Editore, 1968. Una segunda versión de la comedia se incorpora a la *Propalladia* ya en la edición de Nápoles, 1524.

serán los estudiosos más recientes los que inicien la rehabilitación de la obra: J.E.Gillet , H. López Morales , J. Lihani o S.Zimic.

Es comedia de representación privada, como todas las que escribió Torres Naharro, dramaturgo que con Juan del Encina y Gil Vicente inician la historia de la práctica escénica cortesana española. Gil Vicente en la corte portuguesa, Juan del Encina en la de los Duques de Alba primero y en la romana de papas (Alejandro VI, Julio II, León X) y cardenales (Francisco de Lorris, Jacobo Serra...) después, donde llegaría a coincidir con Torres Naharro, que escribe para el mismo entorno cortesano durante el papado de León X, hasta que su marcha a Nápoles lo sitúa en el ámbito familiar de Francesco Colonna, de su hija, la divina Vittoria, y de su marido, el Marqués de Pescara. *La Aquilana* fue escrita quién sabe si en Nápoles, de vuelta en Roma o incluso en Sevilla, tras un poco probable regreso a España. En todo caso es una obra de circunstancias cortesanas privadas, escrita y representada por encargo, y cuyo final convoca a los espectadores a unas bodas a celebrar el día siguiente.

FACETO.- Buena gente,  
diz que allá secretamente  
serán las bodas mañana.

Si es muy probable que alguna otra de las comedias a fantasía de Torres Naharro fuese escrita y representada con ocasión de una boda, y muy especialmente la *Ymenea* , el caso de la *Aquilana* no parece ofrecer dudas. En el *Introito* el pastor se dirige a los novios:

Novio y novia, sálveos Dios;  
que biváis hasta hartar,  
y vos dé hijos dos a dos  
y vos los dexe perlograr.

y también interpela al padrino y a la madrina, "y a su hija Catalina". Su meticoloso editor, J. E. Gillet, atribuye múltiples bromas y alusiones obscenas de la obra a esta

condición de pieza de bodas, y O. H. Green hace de esta circunstancia la clave de su renovadora interpretación de la comedia como una Saturnalia<sup>2</sup>.

La obra entera, por otra parte<sup>3</sup>, parece guardar relación con un episodio contemporáneo que alcanzó carácter legendario en aquellos mismos años, me refiero a "las vistas" secretas de Fernando de Aragón (disfrazado de criado) e Isabel la Católica, en la corte de Valladolid, para negociar personalmente sus bodas. Un argumento teatral como el de la *Aquilana*, en que un príncipe disfraza su identidad para cortejar personalmente a la princesa que la razón de estado le tenía destinada, no podía menos que asociarse en la memoria de los espectadores con el célebre episodio de las vistas, que tanto impresionó, casi un siglo más tarde, a Lope de Vega<sup>4</sup>.

### **1. Una comedia artificiosamente culturalista.**

En la *Aquilana* continúa dándose ese mismo depósito de materiales propiamente hispánicos que en las demás comedias del dramaturgo proporcionan una de las claves de su

---

<sup>2</sup> J.Gillet (ed.), *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Maer and Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1943-1951, 4 vols. En el cuarto y último volumen, preparado por O.H.Green sobre los materiales de J.Gillet, y completado con notas propias, se contienen los comentarios de Green sobre la *Aquilana*, pp. 545--549. Es curioso que J.P.W. Crawford, nuestro primer especialista en piezas de bodas, y buen conocedor de la obra de Torres Naharro, no incluyera la *Aquilana* en su pionero "Early Spanish Wedding Plays", *Romanic Review*, XII, 1921, pp. 370-84.

<sup>3</sup> O.H.Green Op. cit. IV, 547.

<sup>4</sup> . Aun hay otros detalles, menores, con que la crítica ha creído poder asociar la comedia y el episodio histórico. Aquilano se enamora de Felicina al escuchar el retrato que de ella hace el embajador del rey Bermudo ( Green, IV, vv 700-4), de la misma manera que se dice que Isabel optó por Fernando tras informarse por su embajador del talle y condiciones de sus pretendientes francés y aragonés. A su vez, D. McPheeters (ed), *Comedias*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 32-3, halla otro paralelo en la vida de los Reyes Católicos: cuando murió Don Juan, el heredero, en 1497 -muerte que recuerda Naharro en su cancionero-, el humanista Ramírez de Villaescusa publicó una lamentación imaginaria de la joven viuda, la princesa Margarita, en la que ella llega a considerar la posibilidad del suicidio y el medio del que se valdría para ello: la soga, el despeñamiento, la espada o el fuego, tal como hace Felicina en la Jornada V.

manera <sup>5</sup>, pero tal vez ninguna otra comedia suya esté tan desligada como ésta de todo propósito referencial o mimético, ni posiblemente ninguna es tan decididamente "literaria", tan abundantemente relacionada con la lírica, la prosa e incluso el teatro de su tiempo, hasta el punto de que la *Aquilana* resultaría casi incomprensible si se la aísla del discurso literario de finales del XV, al que prolonga, replica o parodia. Tal vez la experiencia de una época tan propicia a la metaliteratura y la parodia como este final nuestro de milenio nos permita captar con mayor nitidez todo lo que en esta comedia de hacia 1520 hay de artificiosamente culturalista.

El discurso cortés, presente en todas las otras comedias del dramaturgo, satura a ésta por completo, hasta el punto de constituir el substrato sobre la cual el texto viene a moldear sus significados. Es cortés el material retórico exhibido por los amantes, la evocación por Aquilano de un mítico Macías, mártir de amor (I, v 259), la equiparación del sufrimiento de amor a una enfermedad que no es sólo mental - "locos" de amor son los grandes amadores cortesés, como recrimina Sempronio a Calisto en el Auto I de *La Celestina*, o como lo hace Faceto a Aquilano en la escena I,1 - sino también física, una enfermedad física que puede llevar del languidecimiento a la postración y aun a la muerte, como le ocurre al Leriano de *Cárcel de Amor*, y como está a punto de ocurrirle a Aquilano. También es cortés la tentación por el suicidio de Felicina, que ya experimentara la Fiammeta de Boccaccio, el Leriano de *Cárcel de Amor*, el Fileno de la *Egloga de tres pastores*, Plácida y Vitoriano o Melibea. Cortés es la conducta de la dama como *belle dame sans merci*, cuyo modelo hiciera correr por toda Europa Alain Chartier, y que adopta Felicina en la Jornada I. Cortés es - y, curiosamente, también humanista - la peculiar manera de resistir el acoso del varón, al que se trata de enfriar evocando los casos célebres de mujeres de la Antigüedad a las que los hombres condenaron al infortunio con su deseo, como hace Felicina (I,4) y como hizo también la Cantaflúa de la *ComediaThebaida*.. Cortés es, y hasta la saciedad de una tradición que nunca se aburrió de repetirse, el prolijo inventario que Aquilano hace de los

---

<sup>5</sup>. Constituido por los ecos del *Libro del Buen amor*, un generoso uso del refranero, y no pocas alusiones a la realidad cotidiana y aun a la histórica... Particular interés tiene la escena 5ª de la Jornada I, en la que Aquilano prorrumpe en una sarta de refranes y modismos para exaltar el valor de la fama sobre el de la propia vida. La desproporción entre tema tan culto e idioma tan popular le confiere al pasaje su particular tono humorístico..

efectos y padecimientos causados por Amor (III, vv 415-75)<sup>6</sup> y cortés es, por último y por no hacerlo más largo, el deleite con el que el dramaturgo se recrea en la incompreensión de los rústicos de los males de amor: Danderio y Galterio, ante el dolorido desmayo de Aquilano, reaccionan con el mismo prosaísmo y la misma barbarie interpretativa -para regocijo de un público de salón - que pusieron de moda en el teatro renacentista los pastores sayagueses de Encina y de Lucas Fernández ante los casos de amor que contemplaron y no entendieron.<sup>7</sup>

Sin embargo, esta impregnación del texto por el discurso cortés bien podría ser la condición necesaria de su parodia. Como argumentó abundantemente S. Zimic, en la *Aquilana* "no se trata sólo de esporádicos rasgos satíricos (como en las otras comedias de Naharro), sino de parodia sostenida, casi omnipresente en los episodios amorosos." La obra nacería, según Zimic<sup>8</sup>, como réplica a la *Cárcel de Amor* (1492) de Diego de San Pedro, libro extraordinariamente difundido en el cambio de siglo. Esta voluntad paródica del discurso cortés alinearía ideológicamente a la *Aquilana* junto con *La Celestina*<sup>9</sup>, y contribuiría a explicar la abundancia de rasgos celestinescos en una comedia que ya en nada recuerda a la *Tragicomedia*. Por poner tan sólo un ejemplo entre los muchos posibles, parece indudable la estirpe celestinesca del encuentro de los amantes en el huerto de Felicina

---

<sup>6</sup>. Ejemplo lejano, pero sin duda conocido por Torres Naharro, era el de "la pelea que el Arcipreste ovo con Don Amor". Mucho más cercanos, hasta el punto de ser contemporáneos, son los argumentos del Bembo en *Gli Asolani* (1505) y, por intermedio de Castiglione, en *Il Cortegiano* (1528), en contra del amor cortés y a favor del amor platónico.

<sup>7</sup>. No se acaban con los citados los materiales cortesés que Naharro pone en juego, ni mucho menos. De la carta de Aquilano (I,1), comenta Gillet que "all the courtly clichés are present, including the romantic pathetic phallacy" (IV, p. 539), y no menos cortesés son, por poner otro ejemplo, los pensamientos que despliega en el monólogo del huerto (I,3).

<sup>8</sup>. *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Socieda Menéndez Pelayo, 1977-78, 2 vols.

<sup>9</sup>. La interpretación de S. Zimic sobre *Aquilana* viene a converger plenamente con la de D. Severin (ed), *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1990, 4ª), sobre obra de Fernando de Rojas como parodia de la *Cárcel de Amor*. Zimic cree que hasta el título procede del águila mostrada en lo alto de la torre-cárcel, a manera de símbolo del pensamiento y de la mentalidad del amante cortesano, en la ficción de San Pedro. *Aquilana*, o sea, "l'aguililla", dice el *Introito* que se llama la comedia, y en el diminutivo quedaría implícita la intención paródica del autor.

(I, 4)<sup>10</sup>, como la de la imaginada manera de morir que Felicina se autopropones al final de la obra:

Fácil cosa me será  
saltar de una torre abaxo.

Pero también otras obras contemporáneas aportan materiales retóricos, motivos y situaciones a la *Aquilana*.. Cuando en I,3 Aquilano invoca a la Fama:

Salga la boz de mis dientes  
sin temer vanos ultrages,  
vaya de gentes en gentes  
y de lengua en lengüajes.

al oído del lector asoma la también muy difundida invocación de Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*:

Tú, Calíope, me sey favorable,  
...  
conbida mi lengua con algo que fable,  
levante la Fama *su boz* inefable,  
por que los fechos que son al presente  
*vayan de gente sabidos en gente.*

---

<sup>10</sup> . Ya lo apuntaba R.L. Grismer (1944). Otros ejemplos de equivalencia situacional e incluso retórica podrían apuntarse: el elogio del galán (Aq. III, vv 100-10; LC, IV, p. 167: en ambos pasajes Narciso es, además, punto de referencia mitológico); las actividades sacamuelas y brujeriles de la *candelera* , en la primera versión de la *Aquilana*, y las de Celestina (Aq. III, vv 305-14); LC, VII, p. 196); los lamentos de Pleberio y del rey Bermudo (Aq, IV, vv 1-30 y 460-500; LC, XXI, pp 336-43); el doblete de encuentros nocturnos en el jardín, en ambas obras, aunque en distinta situación amorosa; el enloquecimiento de amor de Aquilano y de Calisto, etc.

El ambicioso poema de Mena no está sólo presente en este pasaje, por cierto. Hay en la *Aquilana* la misma fascinación de fondo por la idea de la Fama o por los caprichos veleidosos de Fortuna que en las *Trescientas*, y una exhibición erudita cortada a su imagen y semejanza.

Las conexiones de la *Aquilana* con el incipiente teatro renacentista español también son notables, por lo que implican de participación en un movimiento fundacional y en una búsqueda compartida de materiales y fórmulas dramáticas. Los jardineros Dandario y Galterio responden al modelo de pastor rústico creado por Encina y hacen lo que hacen éstos, por lo que no nos puede extrañar que Galterio, al no poder entender una agonía tan conceptuosa como la de Aquilano, se eche a dormir (III, 4), al igual que Gil y Pascual cuando Sulpicio les pide que le acompañen a enterrar a Plácida y a acompañar al desesperado Vitoriano, o como Zambardo, en la *Egloga de tres pastores*, o como Climentejo en la anónima *Egloga pastoril de las cosas de Valencia*, que se duerme mientras le casan a su novia con otro. Felicina, por su parte, intenta suicidarse, como se suicidan Plácida y Fileno, en sendas obras de Encina, o los amantes Liria y Torcato de la *Farsa a manera de Tragedia*. Y si Vitoriano no encuentra con qué suicidarse, y tiene que ir a pedir prestado un cuchillo a los rústicos, lo mismo le ocurre a Felicina, que envía a un hortelano a por un cuchillo, y éste le vuelve con uno "mangorrero" (V,4). Al pasar de los motivos y situaciones a la construcción dramática del texto, el lector atento no puede dejar de observar que los hortelanos Dandario y Galterio desarrollan una función estructural idéntica a la que desarrollan Gil y Pascual en *Plácida y Vitoriano* : servir de contrapunto cómico a la historia amorosa, intercalando en ella sus entremeses (II, 1-4; III, 3-4 en *Aquilana* y escenas 9, 10 y 14 en *Plácida y Vitoriano* ). Y si pasamos al eje mismo de la acción, al núcleo de su intriga, sorprende la curiosa convergencia de Naharro y Gil Vicente en una misma fórmula para tres comedias diversas: el caballero o príncipe extranjero que, enamorado de una princesa, disfraza su identidad, rebajando su condición social a rústico en la *Comedia del viudo* (h. 1524 ?) y en *Don Duardos* (h. 1522) o a escudero en la *Aquilana* , para acercarse a ella y cortejarla: en los tres casos alienta, en el fondo, la misma propuesta humanista de sustitución de los matrimonios de conveniencia - o por razones de estado - por el matrimonio

---

concertado por libre elección de la pareja, entre gentes de igual condición y por trato directo - sin intermediarios - de los jóvenes, aunque tan sólo en la de Torres Naharro tal planteamiento se muestre de manera radical<sup>11</sup>, si bien menos programática en *Aquilana* que en *Calamita*, obra en la que exploró con audacia de precursor esta propuesta ideológica<sup>12</sup>.

Otras obras contemporáneas, en las que no parece posible documentar el influjo directo de la *Propalladia*, sino más bien al contrario, presentan paralelismos y convergencias notables<sup>13</sup>. Evocaré a título de muestra aquella escena en la que Torino languidece debajo de un árbol, observado, compadecido y malinterpretado por los rústicos Quiral y Guillard, en la temprana *Egloga de Torino* (publicada en 1513, pero representada un año y pico antes), muy semejantemente a como Aquilano, desmayado "cabe un manzano", es observado, compadecido y malinterpretado por los rústicos Dandario y Galterio (III, 3 y 4). Es muy posible que el Torres que cambió Roma por Nápoles, en 1517, leyera con curiosidad la que debía ser lectura favorita de los cortesanos españoles en Nápoles, la ficción en clave *Questión de Amor* (1513), en la que se contenía la *Egloga de Torino* y en la que se relataban los fastos que unos años antes, entre 1508 y 1512, tuvieron lugar en la corte napolitano-aragonesa del virrey Cardona, en los que jugaron un papel muy activo los actuales mecenas del extremeño, Fabricio Colonna y Fernando Davalos, Marqués de Pescara, así como la divina Vittoria Colonna, su mujer, y en que el infortunado caballero

---

<sup>11</sup> . Esto es, sin la mediación cortesana de la *Comedia del viudo* (la intervención del Príncipe Juan, la condición convencional de "caso de amor"...), o sin la ayuda sobrenatural del bebedizo, que distorsiona la libre elección de Flérída, y sin la sospecha de la dama de que Don Duardos pertenece a un linaje muy superior al que aparenta, en la *Tragicomedia de Don Duardos*.

<sup>12</sup> . Vid. J. Oleza, "Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio". VVAA (eds), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, València, Universitat, 1995, vol. II, pp. 607-616.

<sup>13</sup> . Gillet (IV, p. 477) las resume así: "hay ciertas semejanzas en la escena de los hortelanos de *Aquilana* (III) y en la *Egloga de Breno*, representada por primera vez, según Crawford, en diciembre de 1511. En este caso, como en el de la *Egloga Interlocutoria* (¿anterior a 1511?), de Diego de Avila, con su semejanza al *Introito de Aquilana*, Torres naharro pudo haber sido el acreedor. También hemos apuntado que el conjuro de Llorente en la valenciana *Egloga pastoril* de 1519 o de principios de 1520 recuerda al de Galterio en *Aquilana*. Pero de nuevo, como en la anónima *Comedia Ipólita*, en la cual Solento y Jacinta, junto con su desmayado amo, recuerdan la misma escena del jardín en *Aquilana*, la evidencia no es conclusiva en favor de Torres Naharro".



valenciano Jeroni Fenollet, Flamiano en la ficción, se sentía morir de amor por Bona Sforza (Belisena), la hija de los Duques de Milán que aquel año de 1517, en que Torres Naharro llegaba a Nápoles, se casaba con el Rey Segismundo de Polonia<sup>14</sup>.

La *Aquilana* mantiene estas convergencias no sólo con el teatro español de su tiempo (aún con el no leído por Torres), sino también con la propia obra naharresca: la lamentación de Felicina por haber sido siempre descortés con Aquilano, ahora que él va a morir (V,4) es muy semejante a la de Orphea, arrepentida, ahora que ella va a morir, por no haber accedido a los deseos de Ymeneo, en *Ymeneo*; el mismo planteamiento de base, con amores paralelos de dama-galán y de criada-criado, encuentros nocturnos, y presencia de un jefe de familia responsable de la honra de la doncella, acerca a ambas obras. La Jornada II, dominada totalmente por el juego cómico de los dos pastores en palacio, realiza un papel muy similar al de las Jornadas II y IV de la *Trophea*: Galterio y Dandario son hermanos gemelos de Juan Tomillo y Caxcoluzio, los pastores de la *Trophea*. La carta de amor que Aquilano hace leer a Faceto (I,1) remite a la que Floribundo hace leer a Jusquino (I,5 de *Calamita*), y si en *Aquilana* Galterio conjura a Aquilano para saber "si eres el alma del crego" (III, 4), en *Calamita* hay también un conjuro, como lo hay en *la Egloga Interlocutoria* o en *La Celestina*: son los hitos iniciales de un motivo que llegará a ser constitutivo del drama del Quinientos.

La *Aquilana* sostiene además un diálogo vivo con la comedia latina, la *novella* renacentista y la comedia erudita a la italiana. Respecto a la comedia latina, Torres Naharro vuelve a utilizar mecanismos de base propios de aquélla, tal la delegación del galán en su criado para todos los asuntos prácticos, y además de múltiples motivos puntuales hereda de ella una situación completa, la de la escena 5 de la Jornada V, muy semejante a otra de la *Asinaria* de Plauto, como ya señaló A. Lenz<sup>15</sup> en un temprano artículo. En *Asinaria* el joven Argyrippus, desesperado por no poder reunir el dinero que le daría la posesión de su amada Philenion durante un año entero, amenaza suicidarse. En este momento llegan sus dos

---

<sup>14</sup> . Véase sobre esta cuestión el pionero trabajo de B. Croce en *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid, Mundo Latino, s.a. (los trabajos, en su versión italiana, datan de 1892-94), Cap. VII. Más recientemente, y con algún nuevo dato, J. Oleza, "La corte, el amor, el teatro y la guerra", *Edad de Oro*, V, 1986, pp. 149-82

<sup>15</sup> ."Torres Naharro et Plaute", *RH*, LVII, 1923, pp. 99-107.

esclavos, Libanus y Leonida, con el dinero necesario, que han sabido agenciarse fraudulentamente. Pero en lugar de tranquilizar a los amantes con la buena nueva, excitan su curiosidad y los someten a toda clase de vejaciones antes de entregarles el dinero. Finalmente, después de haber exigido a los amantes que los adoren como dioses, les entregarán el dinero y las explicaciones pertinentes. Lenz concluye el examen comparativo de esta escena con la que juegan Felicina y Dileta hacia el final de la *Aquilana* : "Torres Naharro, on le voit, n'a pas copié servilment: il a abrégé la scène, qui, dans Plaute, est d'une longueur insupportable: il a remplacé les deux esclaves par la seule Dileta, les quatre épreuves par deux. Et ces deux épreuves, étant donné qu'il s'agit d'une femme et d'une princesse, sont moin grossières que dans la pièce romaine" (p. 106) Lenz, que cree observar como las reminiscencias latinas se acumulan en las dos últimas piezas del extremeño, interpreta que "vers la fin de sa vie, Torres Naharro se rapprocha de la comédie classique" (p. 99). Grismer<sup>16</sup> insistió en esta deuda, pero fue O. H. Green, en el trabajo ya citado, quien le dio un giro importante a la interpretación: Torres Naharro habría adaptado la escena de Plauto bajo la influencia del espíritu de las Saturnalia, donde "tota servis licentia permittitur" (Macrobius, I, 7, 26), tan apropiado al clima groseramente festivo que rodeaba a las bodas. "The whole play" sería así, según Green, " a sort of Saturnalia" (p. 548).

Buena parte de la Jornada IV es ocupada por el cuadro de la misteriosa enfermedad de Aquilano y el consejo que los médicos dan al rey Bermudo para su curación, y que habrá de consistir en el desfile ante el enfermo de damas y doncellas de la corte para averiguar cuál de ellas le alegra el corazón con su presencia. Menéndez Pelayo<sup>17</sup> (1900) ya vio la raigambre clásica de esta secuencia de escenas, vinculándola a "aquella sabida anécdota del rey Seleuco y de su hijo Antíoco, enamorado de Stratónica su madastra; pasión que descubre el médico Erasistrato por lo alterado del pulso del príncipe cuando entra la reina. Este cuento, que se lee en Valerio Máximo, Justino, Plutarco y otros historiadores y moralistas de la

---

<sup>16</sup> .R.L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*. New York, Hispanic Institute, 1940.

<sup>17</sup> ."Bartolomé de Torres Naharro y su *Propaladia* ", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras Completas*, Santander, Aldus, 1941, t. VII.

Antigüedad, dio tema en el siglo XVI al *Auto del Rey Seleuco*, de Camoens, y en el XVII a la comedia *Antíoco y Seleuco*, de Moreto. " (p.335)<sup>18</sup>.

El cuento clásico, transmitido por la *novella*, conecta con la comedia erudita italiana. Es un triángulo básico de relaciones. Y no es de extrañar que en la *Aquilana* se multipliquen las huellas del teatro visto o leído por Torres Naharro en la Roma de León X. De un lado están presentes ciertos rasgos de las representaciones "vilanescas" a la manera de los pre-Rozzi sieneses. P. Mazzei (1922, pp 117 ss) precisó al máximo esta dirección farsesca de la comedia, al conectarla con la *Pietà d'amore*, de Mario Marescalco, "farsa senese, composta poco prima e probabilmente recitata a Roma nel 1519-20." En *La pietà d'amore* un joven príncipe, hijo del rey de Sicilia, se enamora de Filogenia, hija del rey Pario de Chipre, y entra al servicio de éste para poder estar cerca de su amada y declararle su amor. Enterado el rey de estos amores se siente tan ofendido que envenena a los amantes. Se arrepiente después y llama al médico, quien declara que lo que bebieron los amantes no fue veneno sino somnífero. El desenlace descubre la verdadera identidad del príncipe y se cierra con la boda. Pero no sólo son semejantes los argumentos: "si somigliano anche per l'introduzione di una scena villanese in mezzo alla scena cortigiana, senza riuscire nè l'uno nè l'altro a soldare intimamente i due episodi. Questo era espediente tutto particolare della farsa senese, già accolto dall'Encina e ora dal Naharro"(p. 118)<sup>19</sup>.

También relacionó Mazzei la obra de Torres Naharro con algunas de las obras fundadoras de la nueva comedia erudita italiana, específicamente con *La Calandria* del

---

<sup>18</sup> . P. Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922, pp.117 ss. relaciona la versión de Naharro con las más modernas de entre las antiguas, descartando la de Valerio Máximo, y piensa que bien pudo leerla en diversas versiones (Plutarco, traducido por L. Bruni en 1470, Appiano, el propio Bruni en *su Novella di Antioco, figlio di Seleuco* (Siena, 1511)), y que no introdujo más novedades que la de cambiar el nombre del médico, que ya no es Filippo (Bruni), Erasistrato (Plutarco, Appiano, Luciano), ni Hipócrates y Eurifonte (Valerio Máximo), sino Esculapio, el dios de la medicina, y la de transformar las relaciones de parentesco, eliminando la nota incestuosa de la leyenda clásica.

<sup>19</sup> . Una variante del tema de la *Pietà d'amore* se encuentra en la jornada II, novela VI, del *Decamerón*, a pesar de lo cual P. Mazzei cree que Torres Naharro se inspiró fundamentalmente en la farsa de Marescalco, tanto por la alternancia del episodio rústico con el cortesano como por la motivación amorosa del viaje del Príncipe a la corte de su amada, cosa que no se da en Boccaccio.

Bibbiena, y con *I Suppositi* del Ariosto. De la primera quedaría el eco de una situación, aquella en la que Calandro se pregunta cómo saludará a Livio, disfrazado de mujer, y se propone diversas formas de hacerlo (III, 23), en la correspondiente de la *Aquilana*, en que Dandario pregunta a Galterio qué le diría a Dileta si un día le hablara, y Galterio va proponiendo diversas respuestas. La situación es efectivamente pareja, aunque el registro lingüístico difiera mucho de la una a la otra. En cambio Mazzei insiste bastante en el parentesco del desenlace de la *Aquilana* con el de *I Suppositi*, pues se trata de "una agnizione che è idèntica a quella dei *Suppositi*, e cioè il riconoscimento di un giovane di nobile origine creduto precedentemente un servo". Incluso el núcleo de la intriga es similar: un joven se disfraza de siervo y entra al servicio de un señor por amor de su hija, el travestismo trae consigo un peligro grave, y en ambas comedias el enredo se resuelve con agnición y matrimonio

En definitiva: de la atmósfera humanística en la que Torres Naharro vivió en Roma quedan numerosas huellas, alimentando esa vena erudita y clasicista que nutre a la comedia, y especialmente en lo que se refiere a los amantes. Felicina evoca la violación de Filomena por Thereo, que contara Ovidio en las *Metamorfosis* y que dio lugar a la temprana y divulgadísima tragedia *La Progne* (1427), del humanista Gregorio Correr, y que con el tiempo inspiraría la *Filomena* de Joan Timoneda; Aquilano, por su parte, saca a relucir una erudición notable, en la que se mezclan la cuna de Nino y el sepulcro de Apolo, Paris, Hécuba, y Macías. En las palabras con las que Aquilano convoca las "manos carniceras" de Felicina (I, vv 275 ss), para que rasguen y corten sus carnes, y saquen su corazón con las uñas y queden regados con su sangre "esos pechos tan ufanos", es muy posible que resuene el eco de aquel tremendista final en que las bacantes despedazan a Orfeo y le sacan el corazón en la obra homónima (1480 su escritura; 1492 su publicación) del admirado -por Naharro- Angelo "Poliziano", uno de los humanistas más determinantes en la renovación del teatro italiano y en la recuperación de la comedia latina.

### **3. Una comedia paródica: el descrédito del amor cortés.**

El argumento de la *Aquilana* se basa en una estructura profunda perfectamente lógica. Hace seis años se le ofreció a Aquilano, príncipe heredero de Hungría, la boda con Felicina, hija del rey Bermudo de España. En lugar de aceptar la oferta el príncipe decide transformarla, sustituyendo la razón de estado por la razón amorosa, y disponiéndose a elegir por sí mismo a su pareja. Esta decisión le conduce a la triple aventura del cambio de identidad - disfrazarse de escudero -, del viaje a tierras en las que será un extraño - la corte española -, y de la conquista amorosa de su futura mujer, aventura de la que se derivará un peligro de muerte - Aquilano es condenado a muerte por el rey -, que finalmente será sorteado por medio de una transacción: la boda se hará por razón de amor pero también por razón de estado.

En última instancia lo que la comedia desarrolla es un conflicto de base (Boda por razón de Estado vs Boda por razón de Amor) a través de una intriga cuya dialéctica se establece entre la estrategia utilizada por el protagonista (disfraz de la propia identidad, cortejo de la amada y ayuda de su criado Faceto) para conseguir su objetivo en el conflicto (la Boda por razón de Amor), y los obstáculos nacidos del medio social y cultural en que el protagonista trata de llevar a cabo su propósito (fundamentalmente dos: la resistencia de la amada y el celo del rey por su honra), así como de su propia condición de amador cortés, que al ser rechazado por su amada cae peligrosamente enfermo, obstáculos todos ellos que tienden a imponer al protagonista la ley del medio, esto es, la Boda por razón de Estado. La confrontación entre el deseo del protagonista y la resistencia del medio tendrá por consecuencia un desenlace concebido como pacto: los términos del conflicto encontrarán una síntesis feliz, que impide el triunfo unilateral del protagonista tanto como el del medio, pero que autoriza unas bodas a la vez por Razón de Amor y por Razón de Estado.

En la derivación lógica que lleva de las premisas de la situación inicial a la conclusión del desenlace llaman la atención cuatro rasgos fundamentales: la propagación de la acción

principal a una sub-acción protagonizada por los criados; el encuadramiento de los acontecimientos en un espacio de lo maravilloso; el peligro trágico suscitado por la trama y su disolución posterior; finalmente la poderosa impregnación de la acción por el discurso ideológico.

Desde el punto de vista **del encuadramiento de la acción**, la comedia anticipa todo un género barroco, el de la comedia palatina, y se alinea con la *Jacinta* frente al resto de las comedias de Naharro en su elección de un marco espacial irreal, aproximándose asimismo al ámbito de la ficción sentimental. La España que aparece como marco de la acción en la comedia es una España de cuento de hadas, que escandalizó a Moratín. Por lo demás Aquilano es hijo del rey de Hungría, como Berintho, el protagonista de la *Thebaida* es caballero tebano, o como hijo de un gran noble también tebano resulta Arnalte en *Arnalte y Lucenda*. Gillet ha mostrado bien lo que suponía la elección de Hungría en la comedia: "In the early sixteenth century Hungary was a distinctly 'romantic', far-off country", y con esta característica aparece citada en el *Diálogo del nacimiento*, de Naharro, en el *Don Duardos*, de Gil Vicente, en la *Armelina*, de Lope de Rueda, en las comedias de Lope de Vega o de Guillem de Castro, en el romance del Conde Alarcos, en el que el rey contesta a las quejas de la infanta por no tener marido:

Esa culpa, la infanta,  
vuestra era que non mía,  
que ya fuérades casada  
con el príncipe de Hungría.  
No quesiste escuchar  
la embajada que os venía (Gillet, III, pp. 805-6)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> . Tal vez habría que añadir a esta caracterización el recuerdo de Beatriz de Nápoles, la hija del rey Fernando, que casó con el legendario Matías Corvino, rey de Hungría, y que a la muerte de su marido, en 1490, fue acusada de haberlo envenenado y desterrada del reino por el sucesor, Vladislao de Bohemia, recuerdo que debía mantenerse muy vivo en el Nápoles al que fue a residir Torres Naharro, pues allí fue a refugiar ella su triste destino, junto a las otras dos "tristes reinas" de la casa de Aragón, a quienes cantó el Romancero y rindieron homenaje la *Questión de Amor* (1513) o aquel *Dechado de Amor*, compuesto por un tal Vázquez a petición del cardenal de Valencia, y enderezado a la reina de Nápoles, que se

En lo que se refiere a la propagación o **diseminación de la acción principal en otra propia de los criados**, Torres Naharro ya la había ensayado en las otras tres comedias regulares "a fantasía", pero es ahora cuando la lleva a su formulación más precisa. De hecho, Faceto desarrolla una secuencia amorosa completa y muy autónoma con respecto a la de su señor. En el primer momento de esta secuencia (I,2) toma una decisión: "quiero buscar una amiga/ y hazer como Aquilano", y la justifica con un razonamiento propio, basado en la necesidad de atrapar el tiempo fugitivo y gozar de la vida cuando aun está a tiempo, pues nada se gana con sacrificar la vida a las preocupaciones, ya que "no puede escusar / de morir hombre una vez". Entonces elige a Dileta, que si bien "no es hermosa", tiene "mejor cuerpo que su ama", y que presenta la indiscutible ventaja de permitirle tener amores propios al mismo tiempo que ayuda a los de su amo. En el segundo momento (II, 4 y 5) Faceto es citado bajo su ventana por Dileta y representa ante ella los modos de un amante cortés, mientras que Dileta, al igual que Seraphina, Phebea o Calamita, lo rechaza, según las más estrictas normas del código cortés. No obstante sus formas no son nada cortesés

no me mamo los dedos

le dice, y añade:

morisos por quantas veis  
y maldito aquel que entierran,

Si "yo te abriese" la puerta, se justifica, siempre tan franca ella, "ensayarías / de buscarme la camisa". Faceto, que se ha mostrado ingenioso (no quiere ser enterrado en la sepultura sino "en tu memoria"), y sumamente gentil, se despide con un "mas voy contigo y sin mí", de cancionero cortesano, bien acorde por cierto con sus aficiones trovadorescas .

---

encuentra compilado en el *Cancionero General*, y allí formó parte de lo que Croce (1894) llamó "la sociedad galante italo-española en los primeros años del siglo XVI", y allí murió finalmente en 1508, pocos años antes de la llegada de Naharro a la ciudad.

En el tercer momento de esta secuencia, ya en el desenlace de la comedia, y a punto de celebrarse el compromiso -y el abrazo- de Felicina y de Aquilano, Faceto pide que Dileta le abrace también, cosa a la que ella se resiste ("¡Abráçete el enemigo!"), dejando abierta - pero no consumando - la posibilidad de que sus bodas acompañen a las de sus señores.

Del personaje de Faceto se ha dicho que es la más cabal prefiguración del gracioso de cuantas pergeñó el autor extremeño. Su nombre mismo, Faceto, lo introduce en ese ámbito semántico, y Dileta lo califica como "gracioso" y "donoso" (II, vv 410-11). Una buena parte de su papel se configura como contestación, en clave cómica y ridiculizadora, del discurso y de la ideología de sus señores, en escenas como la que inaugura la comedia, en la que se burla de la carta de amor que su señor ha escrito a Felicina, en aquella otra (I,5) en que trata de escabullirse de Aquilano para que no le aburra contándole lo que ya sabe de memoria, o en aquella otra (IV,6) en que se burla del propio rey Bermudo... Este papel de réplica se nutre de una filosofía propia, de carácter pragmático, que le hace oponerse a la locura de amor de su señor:

Cata por locos plazerres  
no quieras salir de madre  
...  
yo folgaría que amasses  
pero no que enloqueciesses

contestar sus extravagantes planes, que ponen en peligro no sólo la vida de él, que es muy dueño, sino también la de su criado, cuando sería tan fácil entenderse con su amada y con el rey directamente y sin disfraces. Faceto es hedonista, lo que le lleva a despreciar el miedo a la vejez y atrapar el placer cuando se le presenta. En tratos de amor sabe adoptar los modos corteses, pero sus estímulos son claramente eróticos (I, 5 y 6). Es hábil en "urdir y tramar", y en sacar provecho material de las peores situaciones (cuando Bermudo va a matar a su amo él le saca una capa de regalo y una promesa de mil doblas), y es fiel a su señor por encima de sus desacuerdos, de modo que cuando llegue el momento decisivo será él quien le salve la vida. Por último, es poeta.



Frente a este criado donoso su agonista Dileta es un espléndido anticipo de la futura criada graciosa de la comedia barroca. No sólo contesta el discurso cortés, tanto de su ama como de Faceto, desde una filosofía popular y nada inhibida, sino que también se enfrenta a su señora (al igual que Faceto a Aquilano, en I,1) con una actitud vital radicalmente contraria, que contrapone a los melindres, dudas, incoherencias y fingimientos de Felicina, la necesidad pura y simple de reconocer el amor, cuando se presenta, y de asumirlo con todas sus consecuencias, y las carnales tal vez las primeras. Cuando Felicina se encastilla en el argumento de su honestidad, Dileta replica: "con amor, ¿quién tiene rienda?". Sus palabras llegan al espectador empapadas de erotismo, a veces subidas de tono, y condensan en una advertencia poco o nada reprimida:

Mas ¿tienes por cuenta cierta  
que me venga Dios a ver  
y le cierre yo la puerta?  
...  
Más te digo,  
si te consejas conmigo:  
que te hazes mala fiesta  
en ser avara contigo  
de lo que poco te cuesta.

Si Faceto se burla del propio rey, en el momento del desenlace (IV,6), no menos hace Dileta con su ama, también en el desenlace (V,5), en una de las más brillantes y saturnales escenas de la comedia, cuando se erige ella en señora y exige a Felicina que le pida perdón "de quantos males me has hecho", y acto seguido la obliga a arrodillarse ante ella, a besarle la mano y a servirle de moza. Es la efímera pero bien saboreada revancha por tan continuada servidumbre.

La *Aquilana* - como por lo demás las otras comedias a fantasía - es una especie de baraja con la que el autor muestra y esconde al espectador el amargo naipe de **la tragedia** .

Desde las advertencias iniciales de Aquilano (I, vv 8ss) y los primeros reproches de Faceto (I, vv 60 ss) la comedia nos sitúa ante un juego que puede resultar mortal. Al espectador hispano habían de acudirle a la memoria, por fuerza, el caso de Calisto y Melibea, y con él la atmósfera de muerte que parece abrazar a tantas historias de amor a finales del siglo XV. La tragedia es, por tanto, una posibilidad de partida, que se acentúa a lo largo de toda la Jornada I en el monólogo de Faceto (I,2), en el de Aquilano , con su evocación de los trágicos amores de Orfeo y Eurídice (I,3), en el parlamento de Felicina, con sus advertencias a Aquilano de la gran diferencia de estado que les separa y el recuerdo de los casos trágicos de Filomena y de Clicia (I,4), o en las palabras de Aquilano que cierran la jornada: "que bien perdiendo la vida / se cobra la noble fama" (I, vv 538-9).

Si la Jornada II introduce una tregua cómica, a cargo de los rústicos y de la escena de amor entre criados, la III renueva los indicios de tragedia en las palabras de Aquilano, al encontrar en el huerto a Felicina (III, vv 195-204), o en las de Felicina, expresando su temor a ser descubiertos, y en el desmayo de Aquilano, que como los pastores enamorados del último Juan del Encina, o como el Leriano *de Cárcel de Amor*, o como el Flamiano de *Questión de Amor*, o como el Torino de la *Egloga* homónima, se siente morir de tristeza:

Dexad comer de gusanos  
estas tristes carnes mías.  
¡Ay, que muero! (III, 403-5).

Las escenas siguientes, con la conmiseración de los pastores y el testamento de Aquilano hacen prever una de las posibles formas de la tragedia amorosa, la que prefirieron los géneros más cortesanos, el pastoril y el sentimental: la muerte por languidecimiento, por huelga de tristeza. La Jornada IV cambiará la condición de la tragedia, pero no la tragedia misma, al hacer evolucionar la acción desde la agonía por languidecimiento a la sentencia de muerte impuesta por el Rey - no obstante amar a Aquilano como a un hijo - y aceptada por la víctima. Es el momento en que el acta de acusación contra la vida, que pronuncia el Rey Bermudo, debió recordar a los espectadores las lamentaciones de Pleberio. Aquilano confiesa a la vez su culpa y su inocencia, como Phebea, la amada de Ymeneo, en

circunstancia que es prácticamente idéntica: su culpa social, pero también su inocencia moral. Sus palabras adquieren una súbita gravedad:

Combatía  
lealtad que te devía  
contra el amor que en mí estaba,  
la razón los departía  
pero amor la desechava.  
Dios quisiera  
que Aquilano no nasciera  
para tan amargas bodas,  
o que mil vidas tuviera  
para pagarte con todas (IV, vv 520-29).

Aquilano mismo acepta su doble condición de víctima, la del Amor y la de la Justicia, y ofrece al Rey la solución:

ya sabes que con mi muerte  
se remedia casi todo.  
Hasta aquí  
tu hija queda de mí  
salva y limpia por entero;  
no perderás sino a mí  
que, en fin, soy un extranjero.

Es ese momento culminante en que parece sobrevenida la tragedia.

Y sin embargo se disuelve como un azucarillo, y se disuelve de manera cómica. En la divertida escena que sigue Faceto no se limita a revelar la verdadera identidad de quien se autoinmola por amor, a la manera de los sobrios mensajeros de la agnición en tantas comedias latinas e italianas, sino que juega con la situación, demora las revelaciones,

negocia una recompensa de mil doblas para sí, declara las cosas a medias (dice que Aquilano es hijo del rey, pero ¿de qué rey?, pregunta ansioso el rey, y el criado contesta: "no me acuerdo"), saca ceremoniosamente un papel en que supuestamente se contiene toda la verdad escrita, pero después resulta que son unos versos que compuso "ayer"; finalmente se hace regalar la capa del rey ("A la fe, voto al amiga/ que estoy ora como un papa") y sólo entonces llega a declarar la verdad: no podría encontrarse una manera más decidida, por parte del autor, de borrar la tragedia, forzando la risa.

Pero la tragedia vuelve con la Jornada V, cuando contemplamos adentrarse a Felicina en el suicidio. Llorando a Aquilano Felicina es como Melibea llorando a Calisto muerto o como Vitoriano llorando ante el cadáver de Plácida. Y sin embargo, de nuevo, la tragedia se disuelve en el anisado de la comedia. No sólo son ridículos los intentos de Felicina, que no se puede ahorcar porque no sabe hacer un nudo corredizo, o que cuando pide un cuchillo le traen uno sin filo, sino que Dileta va a hacer con ella lo mismo que Faceto ha hecho con el rey: excitar su curiosidad con el anuncio de buenas nuevas, y después burlar sus expectativas con un juego que ella hará todavía mucho más atrevido que el del criado, obligando a la princesa a un cambio de papeles, erigiéndose la criada en saturnal señora, y exigiendo el pago de una cómica humillación como precio de una buena nueva.

Por dos veces, pues, Torres Naharro suscita la tragedia, y por dos veces la desarma. Ocurre aquí como con las otras comedias, pero por partida doble. De hecho, en las cuatro comedias "a fantasía" es como si la tragedia fuera amagada sólo para ser burlada. Su misión es amenazar, únicamente amenazar, sin duda para que resulte más placentera la embriaguez de la comedia. Si con *Plácida y Vitoriano* Encina empujaba la tragedia hasta sus últimas consecuencias, con el suicidio de la amante y el intento de suicidio de su amado, para después hacerla reversible, abolirla con un golpe de autoridad, que hacía del Amor el vencedor supremo de la Muerte, y de Plácida la contrapartida de Eurídice, Torres Naharro resuelve siempre dentro del mismo enredo -y por tanto, sin recursos de estado de excepción dramática- el desenlace de la posible tragedia en comedia.

Por intermedio de Juan del Encina y de Torres Naharro el teatro profano español parece querer nacer bajo el signo de la comedia, pero de una comedia que, para realizarse, necesita de la sombra de la tragedia, la suscita como antagonista y la contesta y la derrota. Si

Fernando de Rojas inaugura una tragicomedia que en verdad es una tragedia con elementos cómicos (al igual que Giraldi Cintio o que, años después, el Lope de los grandes dramas de la honra), Torres Naharro inaugura una tragicomedia inversa, que en verdad no es sino una comedia con elementos trágicos, destinada igualmente a un futuro esplendoroso en el teatro español, el de las comedias palatinas o el de las urbanas de capa y espada.

El último rasgo de relieve en la *Aquilana* que quisiera apuntar aquí es **la sazón ideológica del discurso** de los personajes. A diferencia de las otras comedias "a fantasía", en ésta la acción de cada personaje es teorizada por él mismo, de manera que no sólo le vemos actuar sino también justificar su actuación. En la Jornada I,1 Faceto reconviene a Aquilano por poner caprichosamente sus vidas en juego, pues le bastaría declarar su verdadera identidad para conseguir a la dama que pretende. Estos reproches permiten que Aquilano se justifique polémicamente, elaborando una argumentación bien explícita del valor del mérito sobre el de la sangre:

Di, salvaje,  
¿qué gloria, sin que trabaje,  
mereçe ningún nascido  
en lo que por su linage  
se ha hallado merescido?  
Ya yo sé  
que es gran bien el que heredé,  
pero querría provar  
ha ver si por mí podré  
merecer mejor lugar (I, vv 90-9).

En I,3 volvemos a escuchar fragmentos del discurso teórico de Aquilano, reclamando para sus actos el concurso de la Fama y equiparándose a sí mismo a amadores míticos como Nino, Apolo, Paris o Macías, a la vez que proclama con orgullo su destino afortunado:

Oh qué merced tan cumplida  
...  
fue darme Dios esta vida  
para tan bien emplealla.  
¿Qué más quiero? (I, vv 266-70).

Y en la última escena de esta Jornada I volvemos a escuchar a Aquilano que justifica la gloria del amador por los sufrimientos padecidos, el derecho a la fama de quien invierte su vida en la religión de amor, y la apología del esfuerzo y del sacrificio del amante como camino de perfección para su vida.

Otras escenas (III,2,3 y 4; y IV,5) completarán el discurso ideologizante de Aquilano, redondeando su imagen de amador cortés, en la línea de Leriano, el protagonista de *Cárcel de Amor*.

Y lo mismo ocurre con Felicina. Ella, a diferencia de las otras heroínas de Naharro, no replica el discurso cortés sino que lo comparte plenamente en la práctica y en la teoría. Escenas enteras son destinadas a servir de caja de resonancia de sus ideas (I,4; III,1; V,1 y 2): conciencia de la dignidad y diferencia de su estado, exigencia de humildad y de vasallaje a su amante, restricción y escalonamiento severos del galardón, apología de su fama y de su honra como sustentos de su resistencia al amor, identificación del respeto que se debe a la amada con el que se debe a la institución que representa (el poder real, en este caso), desconfianza cultural tanto como visceral en el varón, que detrás de su culto amoroso esconde instintos de fiera, miedo y atracción simultáneamente irreprimibles por el hombre prohibido, lamentaciones por la flaca condición femenina y por las adversidades de la Fortuna, etc.

Los dos amantes viven y se contemplan vivir desde las alturas de la filosofía del amor cortés. Tal vez sea ésta la fuente más profunda de la vocación paródica de la comedia y de la ironía del autor. Ya en las precursoras palabras del Argumento se deja filtrar un aire de befa:

Luego aína

con Dileta, Felicina  
sale ha 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 un mançano,  
dando bozes como loco (Int. vv 215-24).

Y el registro irónico no deja de acompañar los distintos episodios de la intriga, deformando su verosimilitud realista. El rústico Galterio, por poner tan sólo un ejemplo, habla del Sol como del carro de Faetón entre expresiones sayaguescas (II, vv. 1-5). No hace falta evocar las escenas del desmayo de Aquilano (con el conjuro de Galterio y la consiguiente manipulación de las narices del agonizante caballero) o del intento de suicidio de Felicina: la crítica las ha señalado como piezas maestras de la condición bufona de la obra.

Son estas deformaciones irónicas las que han dado lugar a algunos estudiosos escasamente dotados de sentido del humor para tachar de absurda la intriga de la comedia, acusándola de falta de verosimilitud, o las que han permitido -por contra- interpretarla en clave paródica (O. H. Green, M. Bataillon, H. López Morales). De estos últimos, es sin duda S. Zimic quien ha expuesto una más global y sistemática interpretación de la obra como parodia. Zimic, que va siguiendo los momentos más satíricos de la trama (especialmente la desmitificación a que Faceto somete -como un gracioso de Lope - el discurso de Aquilano, y muy especialmente su carta de amor, en I,1) afirma - y creo que con razón- que "independientemente de un posible sentimiento amoroso genuino en ellos, Aquilano y Felicina, en todas sus acciones y palabras, se empeñan 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 [...] 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 ganar con su amor le preocupa sobremanera", y la conducta de los amantes revela a menudo "un anhelo de carácter exhibicionista" , desproporcionado a la situación amorosa (pp 235-45) .

Esta desproporción entre el papel que se representa y la situación en que se representa es la que define la "inverosimilitud" del argumento, si éste se toma al pie de la letra y no en clave irónica. El ensayo de muerte por huelga de tristeza de Aquilano o la torpeza con que Felicina encara su suicidio no son creíbles más que en la medida en que parodian modelos literarios: el de Leriano, por ejemplo, en el caso de Aquilano, y el de Fiammeta o Plácida en el de Felicina. La comedia exige de sus espectadores una complicidad erudita, capaz de descifrar el metalenguaje paródico que la constituye. Por ello la comedia fuerza -como ninguna otra- la teorización del comportamiento amoroso de los jóvenes: es preciso mostrar las razones del amor cortés si se quiere demostrar su incongruencia con la vida, lo absurdo y lo peligroso de sus razones.

Y es hora de concluir. En el origen de la práctica escénica cortesana la *Aquilana* aporta su circunstancia y su audiencia cortesanas (de bodas), una propuesta literaria artificiosamente culturalista, muy propia de las cortes hispano-italianas del Renacimiento (Roma, Nápoles), alimentada a un tiempo por la literatura cortés y por la literatura humanista (la comedia latina, la *novella* renacentista y la comedia erudita italiana ), y finalmente una fórmula teatral de vanguardia, en la que si se entremezclan los ecos de *La Celestina*, del incipiente teatro pastoril-cortesano español, o de la nueva comedia italiana, lo hacen bajo un esquema distinto, el de una comedia diseminada en un plano grave y otro gracioso, emplazada en un ámbito de fantasía, que suscita la tragedia para desactivarla con el triunfo de la comedia, y que se alinea ideológicamente en la batalla - satírica - contra la concepción cortés del amor y contra el discurso feudal que le prestaba soporte.

JOAN OLEZA

Universitat de València



