

JOSÉ LUIS CANET

ASTUCIA Y SARCASMO EN LOS INICIOS  
DEL TEATRO ESPAÑOL<sup>1</sup>

Cuando conocí la temática general del Convegno: *Umor Nero, Astuzia e Sarcasmo nei Testi Comici Popolareschi dell'Europa Tardomedioevale*, pensé que había aceptado demasiado alegremente la invitación, pues tendría muy pocas cosas que decir, ya que en muy pocos textos, por no decir en casi ninguna de las obras dramáticas del inicio del teatro español, recordaba la existencia de escenas con humor negro.

Si entendemos humor negro, según la definición que da la Real Academia Española: «Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas», o incluso en el caso de cierto humor negro de las comedias cinematográficas del siglo XX, entonces puedo decir que no he encontrado situaciones similares en los orígenes del teatro español. No me ha quedado más remedio que intentar investigar las otras posibilidades que se postulaban en este congreso: «La astucia y el sarcasmo». Pero incluso así, no son tantas las comedias en las que podamos rastrear estos dos conceptos. Haré, por tanto, un breve repaso a la producción dramática de la primera mitad del siglo XVI e inten-

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del MEC, HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

taré entresacar aquellos aspectos humorísticos que más se acercan o se alejan de la temática de este congreso.

La primera producción dramática castellana profana está dominada por las representaciones cortesanas bajo la influencia de las églogas, la comedia humanística escolar y universitaria, sobre todo con la *Celestina* y sus imitaciones, y la comedia urbana iniciada por Torres Naharro. Me basaré en las más importantes obras de cada una de estas tradiciones para intentar analizar la astucia y el sarcasmo y su consolidación en el teatro posterior.

### *El teatro cortesano*

La actividad dramática cortesana se inicia con Juan del Encina y el universo de la égloga, con dos vertientes: la de impronta religiosa para las representaciones de Pasión y Resurrección y otras profanas para el periodo de Carnaval. Posteriormente, fueron ampliando su temática y escenificándose en cualquier periodo del año, caso de fiestas, bodas, nacimientos, etc.

El rasgo humorístico lo encarnan los pastores. Son los encargados de realizar el introito y muchos cuadros escénicos cómicos, en donde expondrán sus genealogías burlescas o se autocalificarán de comilones y dormilones; también harán las clásicas disputas entre ellos, conocidas como «pullas honestas». Es importante constatar que uno de los rasgos que les define y que les da su impronta humorística es su lenguaje específico, el sayagués, que contrasta con el depurado lenguaje del público cortesano espectador. En el *Auto del repelón*, por ejemplo, Encina explota la figura del pastor ignorante, paleta y gracioso que se enfrenta indefenso a unos estudiantes de Salamanca. Otras veces la comicidad viene por la contraposición de los valores entre rústico y caballero (caso de la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala* de Encina o la *Farsa o cuasi-comedia de una doncella, un pastor y un caballero* de Lucas Fernández). Pero aún así no encontramos en sus actuaciones astucia y mucho menos sarcasmo. El pastor es cómico porque es rústico, en contraste al público espectador, según el parecer de Noël Salomón<sup>2</sup>. Por mi parte pienso que el humor del pastor de la égloga

<sup>2</sup> N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, *Bibliothèque des Hautes Etudes Hispaniques*, fascicule XXXI, p. 47.

es un humor blanco, casi infantil, que se basa en situaciones de inferioridad del personaje, quien tiene a gala resaltar su ignorancia y animalidad, lo que entra en contraste con las actuaciones de los otros personajes y del público a quien va dirigida la obra. Esas riñas verbales entre ellos con acumulaciones de comparaciones, a veces groseras; esa forma de mostrar sus únicas preocupaciones vitales: comer, dormir, su rebaño y jubón, etc.; esa manera de comparar a la mujer con los animales a los que cuida; la forma de mostrar su genealogía rústica, etc., no tiene, bajo mi punto de vista, ninguna mordaz crítica y mucho menos una ironía amarga y acre para ridiculizar a sus amos o sus comportamientos. Como mucho, platearán una inversión de valores, casi carnalesco<sup>3</sup>, pero sin zaherir a una sociedad que se complace con sus actuaciones ridículas. Tampoco se caracterizan por su astucia. Justamente lo contrario, normalmente son objeto de burla o de engaños de otros criados y criadas.

### *Comedia humanística escolar y universitaria:*

Como ya expuso María Rosa Lida de Malkiel, la *Celestina* tiene unas hondas raíces con la comedia romana y la comedia humanística. El asunto puede bosquejarse así: «el joven amo – *filius erilis* – logra sus amores bien con una doncella de baja condición (reconocida al final como hija de buena familia, lo que conduce inexorablemente a las bodas), bien con una astuta cortesana. Para llevar a cabo sus difíciles amores, el joven amo necesita dinero, que no posee. Quien se lo obtiene es el *servus fallax* o criado engañador, gracias a su ingenio, fertilísimo en estratagemas con que burlar al *improbis leno*, dueño de la bella, o al *durus pater* del enamorado»<sup>4</sup>. Por tanto, desde la comedia romana se configura el personaje del *servus fallax*, caracterizado por su astucia, capaz de engañar con sus ardides a todos los que le rodean. Estos cria-

<sup>3</sup> Indica Alfredo Hermenegildo: «Los pastores encinescos de las primeras églogas, los pastores rústicos y groseros que se expresan en sayagués, la lengua convencional creada para ser vehículo expresivo del primer teatro castellano, son una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnalesca». *Teatro Renacentista. Juan del Encina, Diego de Ávila, Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro*. Gil Vicente, Madrid 1990, p. 37.

<sup>4</sup> *Originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires 1962, p. 30.

dos son los configuradores del enredo, siendo Plauto, quizás, quien llene más sus comedias amontonando dificultades que tendrá que superar el criado astuto. Algo similar ocurre en la comedia humanística, en donde prevalece el criado activo y astuto, si bien adquiere nuevos tintes al impregnarse su actuación de elementos satíricos y sarcásticos frente a su amo, siendo muchas veces los encargados de exponer las flaquezas y vicios, tanto de sus señores, como de las mujeres, clérigos, etc.

Veamos el caso del criado Sempronio en la *Celestina*. En el primer Acto, Sempronio tiene una actuación de criado sermoneador o consejero. Es el criado de mayor edad al servicio de Calisto y es quien aparentemente tiene la primacía entre ellos. Pero para lo que aquí interesa, se convierte posteriormente en el criado más sarcástico al criticar duramente las actuaciones de su amo. Esta conducta viene dada, en gran parte, por el cambio fundamental que da la comedia humanística imbuéndose de filosofía moral, sobre todo a partir de la reforma cristiana, pero también por la función docente de la comedia. Como ya dije en otro trabajo:

Quizás a causa de esta evolución del cristianismo en su primera reforma esté la clave para la interpretación de la *Celestina*, aunque podríamos pensar que no hay excesivas diferencias (exceptuando la intervención de la hechicera y sus conjuros) con otras comedias humanísticas, tanto italianas como españolas, y algunas posteriores en vulgar, caso de la *Comedia Thebayda*, *Comedia Serafina*, etc., en donde también se representa un caso de estupro y/o de adulterio, o incluso con otras comedias en donde se aireaban casos más graves (sodomía, por ejemplo). La gran innovación de la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea* ha sido, bajo mi punto de vista, la de poner en escena unas relaciones amorosas ilícitas, pero con una definición mucho mejor de los personajes, atacando duramente unos comportamientos más sofisticados de lo que había sido hasta entonces la tradición, lo que conlleva en sí un cambio de perspectiva moral. Intentaré explicarme. En las comedias anteriores los galanes no intentaban esconderse tras argumentaciones sofisticadas. Desde los inicios tenían claro que deseaban poseer a una muchacha, soltera o casada, y para ello ponían los mecanismos adecuados para conseguir su fin (a través del *servus fallax*, medianeros, *vetullae*, etc.), mientras que Calisto se esconde bajo la falsa retórica de los amantes cortesés, literatura en boga a fines del siglo XV. Quizás sea por esta razón, o por otras más demostrativas de una finalidad moral, caso de la *tragedia morata*, por lo que el autor de la *Celestina* dio un cambio a la estructura cómica, dando un final trágico a todos sus personajes, claro ejemplo del castigo merecido por sus actuaciones<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> J.L. CANET, *Humanismo cristiano, trasfondo de las primitivas comedias*, en *Relación entre*

Por ejemplo, Sempronio en el primer Acto, después de la vuelta de Calisto a su casa una vez realizado el primer encuentro con Melibea, hará un breve monólogo en el que se compadece de su «dolencia», aún para él desconocida. Pero cuando descubre que su amo tiene el ‘mal de amores’, y viendo los desvaríos y extremos de Calisto, intentará utilizar los clásicos remedios ovidianos en contra del amor para hacerle volver a su cordura: siendo unos de los remedios el rebajar la cualidad del ser amado, en este caso la mujer (aspecto que ha llevado a tratar a dicho personaje como misógino, siendo, como es, una de las recetas clásicas de las artes amatorias medievales). Este aspecto asimila a Sempronio al personaje del criado sermoneador o consejero. Pero posteriormente, viendo la obstinación de su amo, se convertirá en un *servus fallax*, por lo que ya será usual la utilización de apartes para satirizar amargamente sus comportamientos, rebajando esa posible idealización amorosa cortesana al mostrar al lector/espectador que lo que subyace en dicha enfermedad amorosa no es ni más ni menos que un puro deseo sexual de conseguir a la dama.

Así, cuando Calisto compara a Melibea con Dios:

¿Muger? ¡O grosero! ¿Dios, Dios!

responde Sempronio en aparte:

¡Ha, ha, ha! ¿Oíste qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad?

O cuando Celestina le indica a Calisto que Melibea está dispuesta a concederle una cita en el Acto oncenso y Pármeno duda de la sinceridad de Melibea, pues piensa que puede haber detrás un engaño, Calisto vuelve a comparar a Melibea con un ángel, por lo que Sempronio, en aparte vuelve a hacer una crítica sarcástica:

SEMPRONIO (*Aparte*).- Todavía te vuelves a tus eregías. Escúchale, Pármeno, no te pene nada; que si fuere trato doble él lo pagará, que nosotros buenos pies tenemos.

Otros criados harán un uso similar de los apartes. En un inicio, Pármemo, es el criado legal que intenta servir fielmente a su amo, por lo que sus intervenciones en apartes serán explicativos de ciertas actitudes del joven enamorado, como, por ejemplo, que está mal aconsejado o insistiendo en la maldad de la alcahueta. Pero una vez que su señor le ha maltratado por intentar impedir la consecución de sus amores y fuertemente recriminada su actitud, entrará en la misma dinámica que Sempronio, quizás con un poco más de escarnecimiento e ironía. En el Acto oncenno, una vez llegada Celestina a casa de Calisto trayéndole las buenas nuevas sobre el cambio de actitud de Melibea, Pármemo, que se burla de su amo al llamar éste «cadenilla» al regalo dado a la vieja como premio a su esfuerzo, Sempronio le insinúa que vaya con cuidado con las palabras que dice, que puede ser escuchado, por lo que contesta afrentado:

¡Oyrá el diablo! Esta colgado de la boca de la vieja, sordo, mudo y ciego, hecho personaje sin son, que aunque le diésemos higas, diría que alçávamos las manos a Dios, rogando por el buen fin de sus amores.

Algo similar ocurre con Lucrecia, la criada de Melibea, la cual utiliza en un principio apartes explicativos de la situación en que se encuentra su señora y otras veces de aflicción y pena, sobre todo cuando ve que su ama va cediendo ante la vieja Celestina, para pasar posteriormente a otros apartes críticos frente a su actuación, al poner en entredicho las palabras de rechazo del amante:

¡Mala landre me mate si más los escucho! ¿Vida es ésta? ¿Qué me esté yo deshaziendo de dentera y ella esquivándose por que la rueguen! Ya, ya, apaziguado es el ruido: no ovieron menester despartidores.

Y un poco después, cuando Calisto prefiere el cuerpo de Melibea a una colación o refrigerio y el galán se pone a argumentar retóricamente y cortesanamente, Lucrecia vuelve a intervenir en un aparte aclarando la situación sarcásticamente:

Ya me duele a mí la cabeza de escuchar y no a ellos de hablar, ni los braços de retoçar, ni las bocas de besar. ¡Andar! Ya callan. A tres me parece que va la vencida.

Por supuesto existen muchísimos más apartes humorísticos y satíricos en el texto, muchos de ellos realizados por la propia alcahueta, prostitutas y demás criados. Algunos con una clara función explicativa de las verdaderas intenciones de los otros personajes en escena; otros puramente humorísticos, como cuando el propio personaje comenta sus propia personalidad al mostrar, por ejemplo, su cobardía, su egoísmo, e incluso lo que él haría en tal o cual situación.

La misma funcionalidad del aparte tiene la conversación doble o cruzada, que surge de la posibilidad teatral de situar simultáneamente dos acciones distintas en dos espacios diferenciados, pero próximos entre sí. En estas situaciones, se producen unas series de parlamentos dobles, bien el del galán con alguno de sus criados o en soliloquio consigo mismo, y el de otros criados en el pasillo o en la puerta donde oyen lo que se dice en el interior y comentan satíricamente lo que escuchan, bien en las escenas sexuales, donde los criados ven o escuchan lo que acontece en el jardín de la dama y comentan para sí y para el espectador lo sucedido. Este efecto teatral, que es verosímil únicamente por la típica concepción del espacio escénico, es tan funcional como el aparte, aunque no sean realmente apartes teatrales, ya que los personajes no hablan directamente al público, pero sirven igualmente para ironizar, satirizar o criticar las actitudes de sus amos al desmitificar su retoricismo o ridiculizar su comportamiento amoroso.

Un claro ejemplo de dicha situación la podemos encontrar en el Acto VI, cuando la vieja Celestina le explica a Calisto el primer encuentro que ha mantenido con Melibea, y ante ciertos comentarios entre los criados Pármeno y Sempronio, deciden hablar más tranquilamente en la cámara de Calisto, pero aún así los criados escuchan y comentan desde el exterior:

PÁRMENO.- Ya escurre esclavones el perdido; ya se desconciertan sus badajadas. ¡Nunca da menos de doze; siempre está hecho reloxo de mediodía! Cuenta, cuenta, Sempronio, que estás desbavando oyéndole a él locuras y a ella mentiras.  
SEMPRONIO.- ¡Maldiziente venenoso! ¿Por qué cierras las orejas a lo que todos los del mundo las aguzan, hecho serpiente que huye la boz del encantador? Que sólo por ser de amores estas razones, aunque mentiras, las havías de escuchar con gana.

Sin embargo, los criados en la *Celestina* pierden la función de *servus fallax*, ese criado astuto capaz de engañar a cualquiera para llevar

a buen puerto los deseos de sus amos. Aquí dicha función la toma la alcahueta, la cual es capaz de engañar a todos los personajes, sobre todo a Melibea, su madre, al propio Calisto y a los criados. Sus estratagemas y astucias son superiores a las de los criados de las comedias plautinas y también a otras medianeras de la tradición humanística, caso de la vieja Taratántara de la *Comedia Poliscena* o Calímaca de la *Comedia Polidorus*.

En las comedias humanísticas en castellano posteriores, encontramos las mismas utilizaciones de los apartes y parlamentos dobles. Esta fórmula, que generará un nuevo modelo específico, produjo una larga tradición castellana, que la crítica ha denominado ‘descendencia directa’, y que engloba a la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *La tragedia Policiana* de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* de Alonso Villegas Selvago (todas escritas entre 1534 y 1554). Sin embargo, hay otra vertiente universitaria, más en contacto con Italia, que presenta unos modelos más en consonancia con los planteamientos tradicionales. Dentro de este grupo podríamos incluir la *Penitencia de amor* (1514) y los autores anónimos de las comedias *Serafina*, *Thebayda* e *Ypólita*, todas ellas publicadas en Valencia en 1521, etc.

En la *Penitencia de Amor*, obra que engarza con la comedia humanística y la ficción sentimental (con la *Historia duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini), al elevar el estilo, presenta a unos amadores nobles, por lo que su autor renuncia a personajes de baja estofa, como podrían ser alcahuetas y rufianes, y utiliza para la consecución física de la amada la relación epistolar, tomando para ello a su criado Renedo como confidente. Los dos criados de Darino son fieles servidores, desapareciendo completamente la ironía o sátira hacia las actuaciones de su señor. Se aproximan más al criado confidente o ayo sermoneador que a los criados astutos de la comedia romana. El único elemento humorístico de la *Penitencia* son unas «pullas» al estilo de las églogas entre los criados Renedo y Lantoyo, funcionando como una escena cómica independiente de la acción.

En la *Comedia Thebayda* (Valencia, 1521), alrededor de Berinto y de Cantaflua se mueven unos criados/as de edad avanzada, con gran-



des conocimientos filosófico-morales, que actúan de «sermoneadores». Es el caso de Menedemo, criado de Berinto, y de Veturia, criada de Cantaflua. Menedemo, por ejemplo, intentará apartar a Berinto de cualquier mal camino; le suplicará que abandone su pasión por Cantaflua y, al final, como mal menor, aceptará esta relación como única salida a la enfermedad en la que cree que ha caído su amo. Una actuación parecida realiza Veturia con Cantaflua, llegando incluso a concertar unas bodas públicas para que no mengüe la honra de su ama. Será función de estos criados la vena moralizante, como el esclavo pedagogo de la comedia romana. Cumplen el papel del ayo o de la nodriza, tipos sacados directamente de la comedia terenciana (en Plauto la nodriza no existe), en las que más que criados son confidentes. El trato de estos criados con el señor/a se vuelve casi familiar y son fieles servidores desinteresados, manteniendo siempre una simpatía real con los jóvenes galanes. Por tanto, no encontramos en ellos ninguna vena satírica ni sarcástica, como mucho algún pequeño comentario sobre alguno de los criados, en este caso del rufián Galterio, quien es el encargado de las escenas realmente cómicas o de baja sexualidad. Pero aún así todos sirven fielmente a su amo.

A los otros criados que acompañan al galán no se les presta mucha atención. Viven junto a sus amos sirviéndoles fielmente (lo que les separa de los criados Pármemo y Sempronio de la *Celestina*). Su función y actuación en la comedia es por necesidades dramáticas: dan y buscan información, que al mismo tiempo explicitan al lector/espectador; observan a sus amos, aclarándonos sus sentimientos; prevén las consecuencias de las actuaciones de sus señores o de los otros criados, así como de la familia de la amada; y por último, ayudan a sus señores a conseguir sus deseos amorosos (acompañándolos hasta la casa de la amada, abriéndoles las puertas, esperándolos fuera, etc.). Pero no utilizan ninguna estratagema, astucia o engaño para poder conseguir la cita entre los amantes.

En la *Comedia Serafina* aparece el clásico *servus fallax* de la comedia romana, representado por Pinardo, criado de Evandro. En él recae todo el peso de la intriga. Es quien utiliza todo tipo de recursos para satisfacer los deseos de su amo; también asume la responsabilidad de la acción, traza el enredo y lo resuelve satisfactoriamente, tanto para su señor como para sí. La base de su estratagema para entrar en casa

de Serafina es el disfraz (toma los hábitos de mujer, uno de los primeros en la literatura castellana y quizá el primero en la tradición cómica), que le servirá para triunfar del principal obstáculo: Artemia.

Este criado ingenioso, es capaz de engañar a cualquiera y utiliza tantos recursos como situaciones se le planteen (engañará a Artemia y a Violante, y saldrá con ganancias económicas de cada embrollo). Pero aunque busque su propio beneficio, es, sin embargo, fiel a su señor y complaciente a sus demandas; pero sobre todo es muy sensible a sus penas amorosas que intentará resolver lo más rápidamente posible. Su función, aparte de lo señalado anteriormente, es la de desarrollar el elemento cómico. El contraste que se ofrece al lector/espectador entre el amo: ocioso, desesperado de amor, inactivo, etc., y el criado: emprendedor, ingenioso, sin miedo, activo, etc., produce el efecto paródico y cómico. Los dos personajes amo-criado representan la cara y cruz de una misma moneda. Uno mediante el comportamiento cortés (inactivo) y el otro mediante la faz vulgar y material del trato amoroso. Ambos tienen o procuran un mismo fin: la consecución de su propio deseo, pero mientras Pinardo lo consigue sin ninguna retórica, al mismo tiempo que cumple la función de ayudar a su señor Evandro, por el contrario, éste es incapaz de realizar nada, tan sólo explicitar sus quejas mediante parlamentos retóricos y componer versos y cartas.

### *La comedia urbana*

Consideramos a Bartolomé de Torres Naharro el creador de la comedia en España. Incluso el primero que teorizó sobre ella en el Prohemio a la *Propalladia*, estableciendo la división en dos grupos: las comedias «a fantasía y las comedias a noticia». Es decir, obras verídicas y obras verosímiles. Casi todas sus comedias (excepto la *Tinelaria*) empiezan por un introito recitado por un rústico, quien, después de llamar la atención del público, realizará una larga escena cómica para finalmente terminar con el argumento de la comedia que se representará a continuación. Estos rústicos nos recuerdan los pastores de Juan del Encina, pero con un espíritu crítico que denota que estamos ante una evolución hacia el simple de la comedia posterior.

En las comedias «a noticia» es donde más personajes encontramos con una cierta ironía amarga, los cuales basan casi toda su actuación en ardidés y cautelas para engañar. Así en la *Comedia Soldadesca*, representación de la vida del soldado en la Italia del Renacimiento, empieza con un introito en el que se contrasta la vida sencilla y apacible del rústico con la de los romanos nobles y eclesiásticos. No obstante, este monólogo de un extraño *beatus ille* se ve salpicado de cierto sarcasmo o ironía hacia aquellos que están presentes y se creen superiores. Dirá así:

¿Qué decís?  
Todo cuanto presumís  
es un aire loco y vano.  
Veis, aquí todos venís  
a escuchar este villano.  
Bobarrones,  
que cegáis con presunciones  
y vivís todos a'scuras,  
que Dios reparte sus dones  
por todas las creaturas.  
...  
Yo, villano,  
vivo más tiempo y más sano  
y alegre todos mis días,  
y vivo como cristiano  
por aquestas manos mías.  
Vos, señores,  
vivís en muchos dolores  
y sois ricos de más penas,  
y coméis de los sudores  
de pobres manos ajenas.

La comedia trata de la formación de un ejército de 500 soldados destinados a servir en el ejército papal. Un capitán es el encargado de reclutarlo. Aparecerán en escena desde soldados bisoños hasta antiguos soldados que se lamentan de su situación económica. Pero en lo que respecta al tema de este trabajo, cabe destacar los engaños planeados por los soldados Guzmán y Mendoza para robar el dinero de la paga del ejército e irse con algunas de sus amigas y hacerlas prostitutas a su servicio. Incluso el propio Capitán buscará la manera de robar parte de la paga a sus soldados, e intentara engañar hasta el propio Papa haciendo desfilar unos pocos soldados varias veces seguidas

por delante de él, haciéndole pensar que ya tiene reclutado todo el ejército y poder cobrar lo prometido.

Si en la *Comedia Soldadesca* solo aparecen comentadas unas pocas astucias para engañar a otros soldados o incluso al papado sin que aparezcan realmente en escena, en la *Comedia Tinellaria* se describe mucho mejor la vida de los criados y oficiales de un Cardenal que viven en medio de vicios y robos. El Introito, recitado por el autor, ya pone en antecedentes lo que posteriormente se representará: «de cómo sus servidores / piensan otro que en servir». Casi todos los personajes engañan a los que les rodean. El Despenciero roba para darle a su barragana Lucrecia, y ésta se burla e ironiza sobre él en un aparte:

Ve, que tú me manternás,  
mas otro me gozará.  
¡Qué placer!  
¡Cómo le hago creer  
que las piedras son pan tierno!  
Y no lo puedo ver más  
que al diablo del infierno.

En la jornada III, el Escalco abre el Tinelo para que pasen a comer, sucediendo una escena humorística con una bendición de la mesa por Godoy, quien explica mediante una ironía mordaz lo que ocurre en las cocinas, lo que se mantendrá como una de las constantes de la obra en boca de la mayoría de los personajes:

Bendigamos  
al que todos adoramos,  
porque nos guarde de mal,  
y al que nos da que comamos,  
qu'es el señor Cardenal.  
Yo bendigo  
pan y vino, como digo,  
y esotros materiales,  
y reciamente maldigo  
los traidores oficiales.  
Lo primero,  
yo maldigo al Cocinero  
que da la menestra flaca,  
y después al Despencero  
que compra mula por vaca.  
Maldiremos,  
pues que ruin vino bebemos,

al poltrón del Canavario,  
y al Escalco, pues que vemos  
que nos sangra el ordinario.  
Pues, señores,  
Dios nos mande sus favores  
y nos preste sus orejas,  
y nos libre de traidores,  
de lites y putas viejas.

En una escena entre Godoy y el recién llegado Manchado, además de una sátira sutil sobre la invasión de Roma por gente venida de todas partes en busca de prebendas eclesiásticas, existe una burla cruel, casi rayando el humor negro, hacia el joven y medio necio que llega de España en busca de beneficios:

GOD.– Mas codicio  
que me digáis ¿cuál indicio vos  
hizo venir a Roma?  
MAN.– Vengo por un  
beneficio que me dé que vista  
y coma.  
GOD.– Bien será.  
Pero ¿quién os lo dará?  
Que trabajos se requieren.  
MAN.– El Papa diz que los da  
a todos cuantos los quieren.  
GOD.– Con favor  
habréis en Campo de Flor  
un par de canonicatos.  
MAN.– Mía fe, no vengo,  
señor a buscar canes ni gatos.  
GOD.– Con razón.  
Queriendo, Papa León  
vos puede sacar de mal,  
y aun con un sancto bastón  
haceros un cardenal...

En cuanto a las comedias «a fantasía», siempre se ha considerado a la *Himenea* el texto mejor acabado y más representativo del extremeño. Se nos presenta un caso amoroso entre Himeneo y Febea, que terminará después del encuentro entre los amantes en boda. Es la comedia más celestinesca de las compuestas por Naharro<sup>6</sup>. Dicha influencia

<sup>6</sup> Vid. M. ROMERA NAVARRO, *Estudio de la Comedia Himenea de Torres Naharro*, en *Romanic Review*, XXI (1921), pp. 50-72. Artículo citado y recogido en la mayoría de las edi-

y el tratamiento de los criados ya aparece descrito en el Introito y Argumento:

Notaréis que en sus amores  
Himeneo, un caballero,  
gentil hombre natural,  
traía dos servidores:  
un Boreas, lisonjero,  
y otro, Eliso, leal.  
Himeneo noche y día  
penaba por una dama,  
la cual Febea se llama,  
que en llamas de amor ardía....

Los dos criados aquí citados, tienen una actuación muy similar al Sempronio y Pármeneo de la *Celestina*. Uno de ellos más leal a su amo y el otro que busca su propio beneficio y sacar el máximo provecho de la situación. Ambos, poco a poco acercarán sus posturas (como harán Sempronio y Pármeneo) y tendrán escenas similares humorísticas mostradoras de su cobardía en la primera cita entre Himeneo y Febea mientras esperan en la calle. Pero para el tema que nos ocupa, en la *Comedia Himenea* los criados utilizan las mismas técnicas del aparte, del hablar entre dientes, los parlamentos dobles, donde comentan las actuaciones del amo y también de cómo organizarse para salir con beneficios de la situación etc., como ya había marcado las pautas la *Celestina*.

Podemos resumir las actuaciones de los criados de las comedias «a fantasía» con una frase de Miguel A. Teijeiro Fuentes<sup>7</sup>:

El criado de la comedia «a fantasía» es cobarde y mentiroso, ruin e interesado, astuto y resentido, pendiente siempre de la hora de comer y frecuentador de tabernas; por su parte, la criada, dispuesta también al engaño y la astucia, aparece sometida al juego amoroso que le proponen sus enamorados. Las mentiras de unos y otros se encargan de complicar la trama y les convierte en personajes manipuladores de la información, a veces imprescindible para el desarrollo coherente del enredo.

ciones y estudios sobre el teatro naharresco (Miguel Ángel Pérez Priego; D. W. McPheeters, A. Hermenegildo, etc.)

<sup>7</sup> M.A. TEJEIRO FUENTES, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz 1997, p. 155.

Aunque una mención especial merece el Torcazo de la *Comedia Calamita*. Este personaje rústico, presunto hermano de la dama Calamita, recibe en su persona todo tipo de burlas inimaginables. Es engañado sucesivamente por Jusquino, por Libina, por Phileo, por el escolar, etc., siendo el cornudo clásico de algunas obras italianas, como ya se ha puesto de manifiesto por la crítica literaria:

Torcazo, el bobo y gracioso de la *Calamita*, es una reproducción de Calandro de Bibbiena, de origen evidentemente boccacciano, pero, en el desarrollo de la acción, es evidente el paralelismo en la burla hecha y en la victoria de la astucia sobre la tontería humana, y más precisamente en la victoria de la astucia femenina que, como dice un refrán italiano: «ne sa una più del diavolo»<sup>8</sup>.

La astucia, en este caso viene marcada mucho más por la mujer de Torcato que por la medianera o los criados.

Esta tradición naharresca tendrá muchísimos imitadores, desde Jaime de Huete hasta Luis de Miranda, y en contacto con las otras corrientes teatrales cortesanas, la comedia romana y la *Celestina* se configurará el nuevo teatro español de la primera mitad del siglo XVI. Con Jaime de Huete se incorporarán nuevos personajes, caso del ermitaño, vizcaíno, la esclava negra, etc., aumentando las escenas cómicas prácticamente independientes de la acción principal. En algunas de estas escenas, caso de Fray Vegecio en la comedia *Tesorina*, el personaje será objeto de una sátira feroz, llegando incluso a recibir una paliza y tener que desnudarse en el escenario.

En cuanto a los introitos, éstos aumentarán progresivamente los rasgos humorísticos con críticas a veces sarcásticas sobre ciertos comportamientos cortesanos. Este sería el caso del pastor rústico en la comedia *Vidriana*, quien ridiculiza a los hidalgos mediante un larguísimo parlamento por su manera de vestir:

...  
Y, en después,  
han sacado otro entremés  
que parrescen todos patos,  
que se ponen en los pies

<sup>8</sup> Vid. A. GIORDANO GRAMEGNA, *Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro*, en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*, coord. J.L. CANET, Londres 1986, p. 13.

una suerte de çapatos,  
no sé cómo,  
que ni es de punta, ni romo  
...  
Otros dellos  
llevan más tiestos los cuellos  
que parecen alfileres,  
y enxabonan los cabellos  
como si huessen mujeres;  
más roxitos  
hos llevan los cabellitos,  
pintados como una ganga,  
y los peines y espejitos  
aquellá siempre en la manga...

Para concluir, las diferentes propuestas teatrales evolucionan muchas veces interrelacionándose entre sí, incorporando elementos y situaciones de las otras tradiciones, algunas de ellas procedentes de Italia. Pero la corriente cortesana y religiosa de las églogas, si bien se contamina de la comedia humanística, pero sobre todo de la *Celestina*, el personaje cómico sigue siendo el pastor encargado de recitar el Introito y de protagonizar escenas cómicas, algunas veces llegando casi a entremeses o escenas independientes de la acción. Pero en la actuación de los pastores no aparece casi nunca una sátira mordaz, un sarcasmo capaz de criticar los comportamientos de los amos. Tampoco se caracterizan por su astucia, por lo que no son capaces de engañar y urdir tretas. Su humor se basa en el contraste entre lo rústico y lo cortés, en el lenguaje utilizado, en sus comportamientos animalizados, pero pocas veces aparece ese ingenio mordaz capaz de zaherir o de burlarse de los principios de una sociedad.

Por otra parte, la égloga evoluciona con la incorporación de nuevos criados e incluso con personajes procedentes de diversas tradiciones teatrales, caso del fanfarrón cobarde, el rústico, la negra, el portugués enamorado..., con una clara finalidad, distender al auditorio y hacer soportable la pesadez ética y religiosa. Pero incluso cuando se introducen criados y planteamientos amorosos celestinescos, caso de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, dichos personajes pierden esa ironía que les caracterizaba, siendo criados fieles al servicio de su señor.

En églogas con un componente claramente profano y con un amplio desarrollo humorístico, caso de la *Égloga Interlocutoria* de



Diego de Ávila, pensada para la celebración de unas bodas, se nos pone en escena los preparativos de otra boda, la de los pastores Tenorio y Turpina y se nos muestra con toda crudeza la brutalidad de las costumbres campesinas con una cierta parodia de la genealogía de los novios y las dotes. Pero incluso con esta temática tan sugerente no encontramos tampoco esa sátira mordaz ni sarcasmo frente a los mismos comportamientos nobiliarios, donde se representó. No son ni más ni menos que unas exageraciones del mundo rústico que realzan la idealizada condición cortesana, como ocurre en la mayoría de los introitos de las églogas y comedias pensadas para la celebración de bodas, en donde el pastor rústico animaliza su condición, la de su esposa, o la de ambos. Es el contraste entre dos mundos (rústico-animalizado *versus* nobiliario-idealizado) el encargado de crear la risa ante un auditorio que ve así refrendada su ideología y sus modos de comportamientos.

Podemos establecer que a partir de la comedia terenciana y plautina se configuran una serie de criados astutos, encargados de engañar y sacar adelante las relaciones amorosas de sus amos. Dicho criado astuto o *servus fallax* irá progresivamente decayendo en favor de otros criados más celestinescos, caso de los Sempronio y Pármeneo, que se impondrán en la comedia urbana, ya desde la *Himenea* de Torres Naharro. La *Celestina* es la obra que da temas, motivos y personajes a toda una tradición posterior. Si bien en la evolución de la comedia humanística en castellano encontramos diferentes vertientes diferenciadas. Por un lado, aquella más en consonancia con la tradición medieval y con la comedia humanística latina, en donde se eleva la categoría social de los personajes y por tanto desaparecen las alcahuetas, siendo los encargados de llevar el proceso amoroso los criados, que más que criados son confidentes, incapaces jamás de realizar burlas satíricas contra sus amos o astucias al estilo de los criados paulinos, caso de la *Penitencia de amor*, *Thebayda*, *Serafina*, etc. Por otro lado, las imitaciones celestinescas directas, caso de la *Segunda Celestina*, *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina* de Gaspar Gómez, etc., donde se repiten personajes y situaciones.

Para mostrar esa sátira a los comportamientos de los galanes, se utiliza con profusión los apartes, hablar entre dientes y parlamentos

dobles, es decir, los criados comentan las actuaciones de sus amos en espacios diferenciados o algo distantes, pudiendo así expresarse con total libertad. El fiel criado desaparece prácticamente, y si asoma en las primeras escenas será un personaje que evolucionará hacia la deslealtad a causa de las reprimendas de sus amos por intentar apartarles de sus deseos amorosos. También se incluirán una serie de personajes de baja estofa, caso de rufianes y prostitutas, y cómo no de alcahuetas que con su ingenio y astucia serán capaces de engañar a todos los demás personajes, sean de cualquier clase social.

La función de esta crítica mordaz, a veces sarcástica, es la de demitificar comportamientos, dentro de la función moral y docente de la comedia humanística: la de corregir costumbres, como insisten la mayoría de sus autores. Al censurar y descalificar las actitudes, muchas veces corteses, de los planteamientos amorosos, intentan mostrar lo que se esconde realmente bajo dicha pasión: un puro deseo sexuado de conseguir a la amada, que los criados suelen realizar sin disfraces teóricos ni actuaciones dramatizadas.

Esta crítica mordaz y sarcástica pasará desde épocas muy tempranas a la comedia urbana con Torres Naharro. Ya hemos visto esas críticas a la ciudad de Roma y a los soldados y criados en las comedias «a noticia» del autor extremeño. Pero también incorporará los criados celestinescos, capaces de ironizar sobre sus superiores con el mismo uso de los apartes y parlamentos dobles.

A partir de la fusión de los temas y situaciones de la comedia humanística con la comedia profana representable, se generará una tradición cómica que irá haciendo propuestas diferenciadas en cuanto a división en actos y escenas y se ampliarán los personajes-tipo con inclusión de pastores, vizcaínos y negros/as, incluso mitológicos y alegóricos, caso de la *Comedia Grassandora* y la *Comedia Florisea*; poco a poco estos personajes se vinculan a la intriga, llegando a ser los criados del galán o de la dama, verdaderos precursores del «gracioso» de la comedia barroca posterior. En estas comedias pierde fuerza el criado astuto y sagaz, pero leal, en favor de los criados celestinescos, reproduciendo las clásicas situaciones de avaricia y cobardía que les habían definido. Las situaciones sarcásticas e irónicas van desluciendo poco a poco y se dará más primacía a los planteamientos amorosos y a las escenas cómicas semi-independientes de la acción principal.

Se está dando en nuestro país un planteamiento similar al de la comedia italiana de la primera mitad del Quinientos. Por ejemplo G. Parabosco, epígono de la comedia erudita: «..si compiace in tutti i suoi lavori drammatici di moltiplicare e avviluppare le azioni, accumulando avventure sopra avventure e ravvivando spesso, ma anche talora intorbidando, la favola *con l'eccessiva sovrabbondanza délie scène episodiche*»<sup>9</sup>. En Venecia a partir de A. Calmo, se da también esta proliferación de escenas episódicas y la fijación de los tipos teatrales fácilmente identificables y risibles<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> I. SANESI, *La Commedia*, vol. I, Milano 1911, p. 256. Vid también G. DAVICO BONINO, «Introduzione» a *Il Teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, 1.1, Torino (Gli Struzzi, 113), 1977, p. LXXIV.

<sup>10</sup> V. PANDOLFI, *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Roma 1969, p. 94.

