



# Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

## De la comedia a fantasía a la comedia palatina: Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático

Jéssica Castro Rivas

To cite this article: Jéssica Castro Rivas (2017) De la comedia a fantasía a la comedia palatina: Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático, Bulletin of Spanish Studies, 94:4, 595-613, DOI: [10.1080/14753820.2017.1370180](https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1370180)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820.2017.1370180>



Published online: 11 Sep 2017.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 62



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

# De la comedia *a fantasía* a la comedia palatina: *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático\*

JÉSSICA CASTRO RIVAS

*Universidad de Chile*

El teatro de Bartolomé de Torres Naharro se vincula fuertemente a la tradición clásica, sobre todo a los comentarios realizados por Badio Ascencio a su edición de las comedias de Terencio, los *Praenotamenta*.<sup>1</sup> A partir de dichos comentarios es posible comprender el nacimiento de la teoría de la comedia del siglo XVI, el que hasta ese momento se creía deudor exclusivo de la *Poética* de Aristóteles.<sup>2</sup>

Naharro, primer preceptista teatral español del Renacimiento, no solo define la comedia como ‘un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado’,<sup>3</sup> sino que además establece las características esenciales del género, siguiendo lo postulado por Badio Ascencio. Así que en cuanto a sus partes y los distintos tipos de comedia, indica la división interna en cinco actos, poniendo especial énfasis

---

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación FONDECYT de Iniciación N° 11150435, ‘La comedia palatina del Siglo de Oro: trayectorias dramáticas y transformaciones genéricas en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca’, financiado por CONICYT del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

1 Badius Ascensius, Jodocus, ‘Praenotamenta in Comoedias Terentii’, en *P. Terentii Aphri Comitorum Elegantissimi Comedie. A Guidone Juvenale Viro perquam Litterato Familiariter Explanate. Et ab Jodoco Badio Ascensio Una cum Explanacionibus Rursus Annotate atque Recognite* (Lyon: François Fradin, 1502).

2 Ver María José Vega, ‘Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI’, *Epos. Revista de Filología*, 11 (1995), 237–59.

3 Bartolomé de Torres Naharro, ‘Prohemio’, en su *Obra completa*, edición & prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego, Biblioteca Castro (Madrid: Turner, 1994), 7–9 (p. 8). Todas las citas de las obras de Torres Naharro provienen de esta edición. En adelante señalaré solo los números de página y, en el caso de las citas de textos dramáticos, indicaré los correspondientes actos y números de versos.

en el término *jornada*. La división de la comedia en *jornadas* presenta ecos horacianos, además de elementos ascensianos y donatianos. Torres Naharro segmenta sus obras en cinco jornadas ‘eliminando cuanto no puede representarse en un arte, que es, ante todo, un arte de selección, y consiguiendo así dar la impresión de duración, de la disposición del tiempo, una disposición adecuada para introducir mayor claridad en la conducta del relato dramático’.<sup>4</sup> Dispone el número mínimo y máximo de personajes (entre seis y doce); delimita el concepto de *decoro*; y se pronuncia acerca de las partes que debe contener toda comedia, a saber, *introito* y *argumento*.

La definición del género comedia por parte de Naharro subraya la artificiosidad y el alegre fin de los sucesos que comporta; es así como a pesar de basarse en presupuestos clásicos, Torres no enfrenta lo cómico a lo trágico, sino que se centra en aquellos ‘alegres acontecimientos’. Así lo afirma en su ‘Prohemio’:

Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que devo daros cuenta de lo que cerca dellas me parece, no con presunción de maestro, mas solamente para serviros con mi parecer, tanto que venga otro mejor. Comedia según los antiguos, es *cevilis privateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a differentia de tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*. Y, según Tullio, comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis* [...] De dónde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión.

(‘Prohemio’, 8–9)<sup>5</sup>

Šabec, por su parte, valora la posición de Torres Naharro frente a lo cómico:

aunque la concepción de la comedia de Naharro en su fondo corresponde a criterios clásicos, es obvio que toda su atención se centra en la manera, en la presentación divertida de los acontecimientos, dejando de lado las ‘cosas bajas y pequeñas’ y el ‘bajo y homilde estilo’. Merece especial interés el sentido positivo de los adjetivos ‘ingenioso’ y ‘notables’: Naharro ya no contrapone la comedia a la tragedia, sino que se dedica exclusivamente a ella para valorarla independientemente.<sup>6</sup>

---

4 Ver Eugenia Fosalba, ‘La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes’, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45 (1995–1996), 409–37 (p. 421).

5 Una detallada revisión de la obra completa de Naharro se puede ver en ‘*Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, ed., with an intro. & notes, by Joseph E. Gillet, 4 vols [Vol. IV, transcribed, edited & completed by Otis H. Green] (Bryn Mawr: George Banta Publishing Company/Univ. of Pennsylvania Press, 1943–1961).

6 Maja Šabec, ‘Bartolomé de Torres Naharro entre la preceptiva y la producción dramáticas’, *Verba Hispanica. Anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 10 (2002), 71–88 (p. 76).

De este modo, la materia cómica cobra especial relieve al ser entendida según el criterio clásico como ‘enteramente inventada, y la libre invención es la más bella y más elevada característica del quehacer poético, la que lo distingue esencialmente de otra actividad’.<sup>7</sup> Esta apreciación de la materia cómica permite comprender en mayor medida la preceptiva propuesta por el autor, al establecer dos tipos de comedia, esto es, comedia *a noticia* y comedia *a fantasía*, en donde ‘a noticia s’entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymeneá*, etc.’ (‘Prohemio’, 9).

A partir de la renovación impuesta por la preceptiva naharresca contenida en la *Propalladia*, surgirán una serie de seguidores que no solo incorporarán en sus creaciones los postulados del extremeño, sino también ciertas fórmulas dramáticas de la comedia romana o la comedia clásica latina, la comedia humanística, la comedia erudita, entre otras.<sup>8</sup> Ya en el año 1521 se publica en Valencia una temprana imitación del teatro de Torres, la *Ypólita*, que junto a las comedias humanísticas *Thebayda* y *Serafina* constituyen una de ‘las primeras imitaciones celestinescas con estructura dramática y versificación a lo Torres Naharro’.<sup>9</sup> Asimismo, autores como Jaime Huete y su comedia *Vidriana* y *Tesorina*; Agustín Ortiz y su *Comedia Radiana*; Juan Uceda de Sepúlveda y la *Comedia Grassandora*; Martín de Santander y la *Comedia Rosabella*; Francisco de Avendaño y su *Comedia Florisea*; y Luis de Miranda y su *Comedia Pródiga*, siguieron muy de cerca la preceptiva dramática de Torres Naharro, introduciendo en sus obras las coplas de pie quebrado; la división de la comedia en cinco *jornadas*; el *introito* a cargo de un personaje rústico que presenta su intervención dividida en cuatro partes: presentación, parodia burlesca, argumento y despedida; la inclusión de personajes bajos (criados); e incluso la adaptación de la división entre comedia *a noticia* y *a fantasía*, entre otras características. Serán los postulados de Naharro los que servirán de base para la evolución del teatro español del Renacimiento en lo que Canet ha denominado *comedia urbana*, caracterizada por

una estructura que enlaza, al menos temáticamente, con la tradición escolar y universitaria (muchas de ellas fueron escritas por estudiantes).

---

7 Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, trad. Amadeo Solé-Leris (London: Tamesis Books, 1974 [1ª ed. alemana, 1959]), 63.

8 Las huellas de la *Propalladia* en los dramaturgos inmediatamente posteriores a Torres Naharro fueron profusamente estudiadas por Marcelino Menéndez Pelayo, *Bartolomé de Torres Naharro y su ‘Propaladia’*. *Estudio crítico* (Madrid: Librería de los Bibliófilos Fernando Fé, 1900).

9 José Luis Canet, ‘La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559’, *Criticón*, 51 (1991), 21–42 (p. 26).

Estructuralmente, el espacio donde se desarrolla la acción es en su mayoría el terenciano, representando la imagen de una ciudad; los personajes principales son eminentemente ciudadanos: rufianes o bravucones, negros/as, vizcaínos, criados e incluso los jóvenes amantes. Además, la mayoría de los espectáculos teatrales (es decir la comedia representada) se da en las grandes ciudades.<sup>10</sup>

De la misma manera, se ha visto en la comedia urbana un prelude de la *comedia de capa y espada* que se desarrollará posteriormente en el teatro del siglo XVII.<sup>11</sup> La influencia de esta *comedia urbana* de la primera mitad del Quinientos tuvo como raíz: 'la temática amorosa procedente de la comedia humanística y renacentista; la técnica dramática a lo Torres Naharro; y la incorporación de ciertos elementos del teatro pastoril cortesano y del popular religioso (escenas episódicas con negras, vizcaínos, pastores, frailes, etc.).'<sup>12</sup> La disposición y evolución de este tipo de obras ha permitido reconocer algunos rasgos de la comedia barroca posterior: elementos tales como la introducción del tema del honor, el papel del ingenio y del enredo, la noción de decoro, la conformación paulatina de los personajes tipo, entre otros, configurarán el entramado estructural básico del teatro del XVII, sobre todo en lo que a comedia cómica se refiere.

En este sentido, el teatro de Torres Naharro conformará uno de los pilares sobre los que se cimentará la Comedia nueva, principalmente su división de la comedia entre *a noticia* y *a fantasía*. Esta última posee especial relieve en la medida en que bebe de una serie de fuentes conocidas y aprehendidas por Naharro, entre las que se encuentran la comedia humanística y con ella *La Celestina*, el rescate de la comedia latina y las recientes comedias italianas. Así lo confirma Joan Oleza:

[la comedia *a fantasía*,] si literariamente debe mucho a la tradición hispánica (fundamentalmente a *La Celestina*), e ideológicamente tiende a confluir con las preocupaciones y planteamientos del humanismo más crítico y avanzado de la época, tanto en su parodia de la cultura

---

10 Ver Canet, 'La evolución de la *comedia urbana*', 25–26.

11 Estudios fundamentales acerca de este subgénero de comedia pueden verse en los trabajos siguientes de Ignacio Arellano: 'Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada', en *La comedia de capa y espada, Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), 27–49; 'La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada', *Criticón*, 60 (1994), 103–28; *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1999); *El arte de hacer comedias: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011). Ver también Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición & notas de Duncan W. Moir (London: Tamesis, 1970), en 'Prólogo', xv–cii (pp. xlvi, lx, lxxxix–xc), y texto, 30–33; y Joan Oleza, 'La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo', *Edad de Oro*, 16 (1997), 235–51.

12 Canet, 'La evolución de la *comedia urbana*', 36.

cortesano-caballeresca (*Aquilana*), como en su sátira religiosa (*Seraphina*), o como en su propuesta de una nueva ética del amor (*Ymeneá*, *Calamita*), desde el punto de vista escénico resulta inexplicable si no se contempla bajo una perspectiva de recuperación de la comedia latina y de formulación de la nueva comedia ‘burguesa’, novelesca, urbana, regular, y hasta ‘erudita’, italiana, con cuyas obras pioneras son estrictamente coetáneas las del extremeño, hasta el punto de desempeñar un papel fundacional en el teatro italiano, si es que esto es posible hacerlo en lengua extranjera.<sup>13</sup>

De este modo, el influjo de la comedia latina e italiana en Torres Naharro se pone de manifiesto, entre otros aspectos, en el preponderante papel al que el ingenio somete a la intriga, la cual no se ve sometida a los imperativos de la razón, sino que utiliza todas las posibilidades que le brinda la imaginación. Todo ello se conecta de manera directa con la definición de la comedia *a fantasía* y la libre invención que rige su estructura dramática, ese ‘color de verdad aunque no lo sea’ (‘Prohemio’, 9), constituida por ciertos elementos inventados o fingidos que tendrán, a su vez, una correspondencia con la fantasía que predominará en gran parte del teatro barroco posterior. Tal es el caso de la distinción realizada a fines del siglo XVII por Bances Candamo en su obra *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, en la que separa a las comedias en *historiales* y *amatorias*, en donde estas últimas se caracterizan por ser ‘pura invención o idea sin fundamento en la verdad’.<sup>14</sup> Asimismo, las comedias *amatorias* se dividen en comedias *de capa y espada* y comedias *de fábrica*, denominación que sirve para comprender ampliamente el género, ya que con ello se alude a ‘idea fantástica’ (*Diccionario de Autoridades*), cuyo tema principal, según comenta Eva Galar, es el amoroso, donde la ficción se convierte en uno de sus rasgos constitutivos y que escapan a la tragedia.<sup>15</sup> Las comedias *de fábrica*, según afirma Bances,

son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos

---

13 Joan Oleza, ‘La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana’, *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), 13–30 (p. 27).

14 Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, texto, 33.

15 Eva Galar Irurre, ‘La comedia palatina’, en Tirso de Molina, ‘*El pretendiente al revés*’ y ‘*Del enemigo, el primer consejo*’ (dos comedias palatinas), edición crítica, estudio & notas de Eva Galar Irurre (Pamplona: Univ. de Navarra/Madrid: Revista *Estudios*, 2005), 13–31 (p. 16).

extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros.<sup>16</sup>

Por su parte, las comedias de capa y espada, según Bances Candamo, son aquellas cuyos personajes son caballeros particulares, en donde los lances se reducen a celos, 'a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo'.<sup>17</sup> Este subgénero se caracteriza por desarrollarse en un ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares, basado en el ingenio y en la recapitulación de sucesos. En cuanto a la inserción en la coetaneidad y la cercanía con el público, la comedia de capa y espada manifiesta tres registros: geográfico, ya que se sitúan en ciudades españolas, especialmente castellanas; cronológico, ya que el tiempo de desarrollo de la trama es contemporáneo al del espectador; y onomástico, pues este código coincide con el comportamiento social vigente en ese momento.

Dicha separación entre comedias *de capa y espada* y comedias *de fábrica* aporta las primeras luces acerca de la constitución de la comedia palatina cómica desarrollada durante la época barroca. Los primeros aportes críticos acerca de la materia palatina fueron realizados por Frida Weber de Kurlat, quien a propósito de la comedia lopesca estableció las principales características palatinas: la localización espacial fuera del ámbito español y la imprecisión temporal. Ambos elementos ponían en jaque al público espectador, pues lo situaban frente a posibilidades y mundos diferentes, opuestos a su propia realidad. El ilusionismo del teatro barroco y las convenciones de lo palatino posibilitaban secuencias, situaciones y fuerzas arbitrales que enfrentaban al público con matices éticos y soluciones que corresponderían, o podían corresponder a un mundo diferente del que encontraba al volver a su realidad cotidiana.<sup>18</sup>

El primer teatro palatino de Lope fue el encargado de aportar una serie de atributos que paulatinamente fueron tomando nueva forma hasta llegar, en algunos casos, a constituirse de manera definitiva o, en algunos otros, a desaparecer en las composiciones de Tirso y Calderón. El argumento de la comedia palatina del primer Lope se basa en acciones más cercanas a la fantasía que a la realidad; sus personajes pertenecen a clases elevadas (grandes señores, nobles) o a estratos sociales bajos, 'tendiendo a la difuminación de las desigualdades sociales'; presentan algún episodio de

---

16 Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, texto, 33.

17 Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Moir, texto, 33. Puede encontrarse una amplia bibliografía acerca de la comedia de capa y espada en, por ejemplo, los trabajos de Ignacio Arellano citados anteriormente.

18 Frida Weber de Kurlat, 'El perro del hortelano, comedia palatina', *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24:2 (1975), 339–63 (p. 363).

ocultación (voluntaria o involuntaria) de identidad, ‘que tiene por origen la desestabilización del orden justo (social, amoroso, moral...) y por punto final el restablecimiento, con la identidad, del orden’.<sup>19</sup>

Por su parte, el análisis del subgénero palatino que desarrollaron Tirso de Molina y Calderón ha permitido observar los elementos distintivos de este tipo de teatro. En el caso de las obras palatinas de Tirso, cobran gran protagonismo los asuntos amorosos, el ambiente palaciego, los escenarios exóticos y la imprecisión temporal, con el fin de producir cierto efecto de extrañamiento en los espectadores; sus piezas están protagonizadas por ‘personajes nobles y subalternos, con una tonalidad cómica, pero también con un trasfondo serio que viene dado tanto por algunas referencias históricas como por plantearse el amor entre desiguales’.<sup>20</sup>

Tal como afirma Galar, la introducción de referencias históricas puede confundir las comedias palatinas con las históricas; por ello realiza dos precisiones en torno a este hecho: la primera se relaciona con la utilización de nombres o datos biográficos que remiten a la alta nobleza, con el fin de ubicar las acciones de las comedias en tiempos y países remotos; la segunda precisión afecta a la división hecha por Bances entre comedias *historiales* y *de fábrica*, que no tiene carácter taxativo ya que los datos o personajes históricos presentes en el primer tipo de comedia pueden ser modificados de acuerdo con las necesidades intrínsecas de cada texto. Así, tanto las comedias históricas como las palatinas pueden utilizar la fantasía y la historia para construir sus argumentos; sin embargo, ‘el “modelo” de las palatinas parece propiciar la ahistoricidad o el sustancial predominio de la fantasía del autor’.<sup>21</sup>

En la comedia palatina calderoniana, asimismo, el uso de tramas cercanas a la fantasía y la imprecisión espacio-temporal son fundamentales para su caracterización,<sup>22</sup> ya que ambos aspectos permiten la necesaria libertad que solo es posible, según Weber de Kurlat, ‘por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte decretadas por

---

19 Ver Oleza, ‘La comedia y la tragedia palatinas’, 236.

20 Francisco Florit, ‘*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género’, en *Varia lección de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano & Blanca Oteiza (Pamplona: Instituto de Estudios Tirsiánicos, 2000), 65–83 (p. 83).

21 Eva Galar, ‘El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*’, en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4–6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar & Blanca Oteiza (Pamplona: GRISO, Univ. de Navarra, 2003), 35–52 (p. 45).

22 Para una revisión de las principales características de la comedia palatina calderoniana, ver Jéssica Castro, ‘La comedia palatina de Calderón. Una aproximación’, en Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, edición & estudio preliminar de Jéssica Castro (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2016), 32–49.



un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc.<sup>23</sup>

Es así como la comedia palatina de Tirso de Molina y Calderón no solo actualizó las características propuestas por Lope, sino que también introdujo otras nuevas. A la lejanía espacio-temporal y al rango socio-dramático alto de los personajes se suma la introducción de figuras y acontecimientos históricos o pseudohistóricos, la pérdida de identidad original por parte del personaje principal, la fortuna mudable de los protagonistas, la temática central predominantemente amorosa, la incorporación de la fantasía y el enredo y el general tono cómico. Tales elementos, junto con algunos otros temas o motivos de menor relevancia, conforman el subgénero palatino que tuvo su gran desarrollo en España durante el siglo XVII.

Sin embargo, la génesis de la comedia palatina ya se encuentra en la comedia renacentista española, en donde la *Comedia Aquilana* (1520) de Torres Naharro es su mejor ejemplo. En ella se observan las principales características de este subgénero, las que permiten analizar en qué manera la obra del dramaturgo extremeño actúa como posible modelo del posterior teatro cómico barroco.

El argumento de la comedia es sencillo: Aquilano, simple escudero, requiere en amores a Felicina, hija del rey Bermudo de España. Una noche de cortejo en el jardín, Aquilano cae de un árbol, enfermando gravemente, hecho que genera grandes temores en el rey pues siente profunda estima por el escudero. Manda, entonces, a traer a los principales médicos del reino con el fin de encontrar la cura para su enfermedad, sorprendiéndose vivamente al enterarse de que sufre de mal de amores por su hija Felicina. Frente a esto, Bermudo decide dar muerte a Aquilano, en tanto que Felicina decide suicidarse; es en ese momento en donde se vuelve indispensable la intervención del criado de Aquilano, Faceto, quien se encarga de revelar la verdadera identidad de su amo: no es un simple escudero sino el príncipe de Hungría, antiguo pretendiente de Felicina que habría llegado a España con la firme voluntad de conquistar el corazón de la princesa por su valor personal y no por imposiciones externas. La feliz noticia llega justo a tiempo para que se celebren las correspondientes bodas y se produzca el deseado final feliz.

A partir de esta síntesis, es posible examinar cómo actúan y qué alcance presentan los rasgos palatinos anunciados anteriormente. En primer lugar, la lejanía espacio-temporal se manifiesta en *Aquilana* mediante la introducción de dos referencias espaciales: por un lado, las alusiones al

---

23 Frida Weber de Kurlat, 'Hacia una sistematización de los tipos de comedias de Lope de Vega', en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, coord. Maxime Chevalier et al., 2 vols (Bordeaux: Univ. de Bordeaux III, 1977), II, 867-71 (p. 871).

reino de España, lugar en el que se desarrollan los hechos, y, por otro, las menciones a Hungría, cuna del príncipe Aquilano. En el caso del reino de España, se aprecia una significativa indeterminación territorial que causa la extrañeza y el alejamiento del espectador que no relaciona dicho reino con ningún lugar ni ciudad particular reconocible o conocida en la geografía peninsular. Hungría, en tanto, se constituye como un entorno lejano y remoto que también aporta un distanciamiento con respecto al espectador, lo cual trae como consecuencia la sublimación y exaltación de la realidad, acompañada de un claro componente exótico. El distanciamiento espacio-temporal característico de la comedia palatina se opone de manera directa con los aspectos definitorios generales de la comedia de capa y espada, en donde la acción se sitúa en ciudades españolas, ubicadas la mayoría de las veces en Castilla, aspecto que permite tanto una inserción en la coetaneidad como la cercanía con el público.

La acción de la comedia palatina, asimismo, se ubica en las cortes de príncipes y duques: palacios y dependencias afines como jardines, torres, salones, prisiones, quintas, terreros, etc., es decir, en espacios acordes a su naturaleza palaciega. La acción de la *Comedia Aquilana* participa de dicha característica al situarse en la corte del rey Bermudo, en donde se desarrollan la mayoría de los acontecimientos (el cortejo de Aquilano a Felicina; las sucesivas reuniones del galán con su criado Faceto y de la dama con Dileta; la enfermedad de Aquilano; la visita de los médicos, etc.); en el jardín de los hortelanos, Galterio y Dandario, lugar en el que encuentran al accidentado Aquilano;<sup>24</sup> en la torre en la que Felicina busca ocultarse e intenta suicidarse; y en los salones en los que Bermudo da la mano de su hija al futuro rey de Hungría y, por lo tanto, en donde se produce el encuentro final.

La caracterización de estos espacios sirve para delimitar el tipo de personaje que participa de la acción de estas comedias, representantes, en su mayoría, de una alta alcurnia que se refleja en sus títulos nobiliarios, a

---

24 Los jardines cobran especial relevancia en la comedia de tipo palatino, ya que se convierten en lugares de encuentro de los amantes, siguiendo con la tradición del amor cortés, y como espacios propicios para la generación del enredo. Ver Emilio Orozco Díaz, 'Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco', en su *Temas del Barroco: de poesía y pintura* (Granada: Univ. de Granada, 1947), 119–76; y José Lara Garrido, 'Construcción temática, códigos de género y escenografía (el jardín en la comedia de Lope de Vega a Agustín Moreto)', en su libro *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)* (Madrid: Universidad Europea/CEES Ediciones, 1997), 515–90. Asimismo, Julio Vélez-Sainz estudia el espacio del jardín en *Aquilana* como un elemento más que sirve para parodizar los tópicos del amor cortés. Ver Julio Vélez-Sainz, 'De la noche al lenocinio: usos amorosos y prostibularios de la noche en la *Comedia Serafina* y la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro', *eHumanista*, 22 (2012), 375–90, <[http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/8%20Velez\\_Sainz.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/8%20Velez_Sainz.pdf)> (último acceso 27 de abril de 2017).

saber, príncipes, condes, duques, barones, reyes o emperadores, acompañados o enfrentados a personajes de menor rango, tales como distinguidos caballeros y damas asistidos de criados y graciosos. *Aquilana* pone en escena no solo a estos altos personajes representados por el rey Bermudo, su hija Felicina y Aquilano sino también los criados representados por Faceto, Dileta, Galterio y Dandario.

La temática de este tipo de textos es esencialmente amorosa, definida principalmente por variados obstáculos que impiden la consecución del amor; el motor de la acción lo constituyen los celos, los cuales, en ciertas ocasiones, impulsan el enfrentamiento entre personajes que luchan por el amor de una misma dama o galán y, en otras, propician el enredo propio del subgénero. Florit señala al respecto:

el amor es el móvil de la acción dramática. No hay, por consiguiente, que buscar ese móvil en los temas políticos ni históricos, aunque se alejen del *hic et nunc* para localizar sus piezas en lugares un tanto remotos (Bohemia, Grecia, Polonia) o más cercanos (Francia, Italia, Portugal) transitados a veces por personajes de la Historia; la clave de arco de las comedias palatinas, insisto, son los sucesos amorosos.<sup>25</sup>

Esta misma línea temática es la que se observa en *Aquilana*, en donde el conflicto central se basa en el secreto amor que se profesan Aquilano y Felicina. Ambos personajes exhiben en varias ocasiones sus sentimientos, plagados de referencias al código del amor cortés. Para Stanislav Zimic la *Comedia Aquilana* no solo presenta una crítica de los vicios, de las debilidades y de las costumbres de la sociedad desde un punto de vista moral, sino también una sátira del amor cortés, pero ‘ya no se trata solo de esporádicos rasgos satíricos, sino de parodia sostenida, casi omnipresente en los episodios amorosos’.<sup>26</sup> Oleza, en consonancia con lo planteado por Zimic, concluye que *Aquilana* plantea la teorización del comportamiento amoroso de Aquilano y Felicina, con el fin de ‘mostrar las razones del amor cortés si se quiere demostrar su incongruencia con la vida, lo absurdo y lo peligroso de sus razones’.<sup>27</sup> De esta manera lo manifiesta Aquilano en la primera jornada:

---

25 Florit, ‘*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género’, 73.

26 Stanislav Zimic, ‘El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro’, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 52 (1976), 21–100; 53 (1977), 61–306; 54 (1978), 3–279; ver 54 (1978), 236.

27 Ver Oleza, ‘La comedia a fantasía’, 24. Hugo Laitenberger señala que la parodia del amor cortés se presentaría en un doble nivel: en el de los criados y en el de los señores. Ver Hugo Laitenberger, ‘Bartolomé Torres Naharro: poeta y dramaturgo del amor cortés’, en *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem & María Luisa Lobato (Kassel: Reichenberger, 1990), 321–45.

AQUILANO     ¿Qué más quiero?  
 ¿Qué más ay? ¿A cuánto spero?  
 Quiero andarme, que ya es hora;  
 mas non cale, que me muero  
 por mano de mi señora.  
 Felicina,  
 ven, señora, pues, aína,  
 haz tus manos carniçeras,  
 y desta carne mezquina  
 cortarás por donde quieras.  
 Si querrás,  
 mi coraçón sacarás  
 con las uñas de tus manos,  
 con mi sangre regarás  
 esos pechos tan hufanos,  
 Ven, traidora,  
 haz de mí justicia agora,  
 no me niegues tu sentencia,  
 pues tantas vezes, señora,  
 me negaste la clemencia. (I, vv. 544–63)

De esta forma, el galán exhorta a su dama, a quien llama ‘señora’ y ‘traidora’, y le recrimina duramente el no ser correspondido, culpándola del mal de amores que lo aqueja y que lo llevará a la muerte: ‘Y a mi ver, / a tu pesar o tu plazer, / moriré en esta conquista / porque me mata el querer / con las armas de tu vista’ (I, vv. 569–73). Al mismo tiempo afirma que sostiene una lucha interior con el ‘fuego terrible’ de amor, pues los sentimientos hacia Felicina lo mantienen atrapado en un laberinto del que solo puede salir de dos maneras: esto es, al conseguir el amor de su dama o morir por ella. El mal de amores que sufre Aquilano queda de manifiesto en un largo parlamento ubicado entre los versos 1732 y 1791 de la jornada tercera, luego del accidente sufrido al caer de un árbol. En ese momento se lamenta de su aciaga suerte a la que define como ‘flaca y fuerte’, detallando una serie de contrastes que sirven para exponer el estado de excitación en el que se encuentra. Expresiones como ‘plazer sin alegría’, ‘una preciosa fatiga’, ‘una bendita congoxa’, ‘una fiebre que no sana’, ‘un tormento / con el qual peno contento’, entre otros, constituyen verdaderos oxímoros que revelan el sufrimiento amoroso y remiten a los tópicos del amor cortesano que inundan la obra. Aquilano ha quedado prendado por la visión de Felicina, aojado por la bella mirada de la dama, mezcla de dulce y de agraz, prisión de la que no puede ni quiere escapar:

AQUILANO      Es mi mal  
 una herida mortal  
 que yo mesmo me la di,  
 y una ponçoña real  
 que por los ojos beví,  
 y una pena  
 que la tengo por tan buena  
 como el mal del paraíso,  
 y un morir que Dios me ordena,  
 qual mi ventura lo quiso;  
 y una llaga  
 que me dio Amor con su daga,  
 siendo los braços conmigo,  
 y un fuego que no se apaga  
 y una pasión sin abrigo;  
 y una hiel  
 tan dulce como la miel  
 sacada de los panales. (III, vv. 1732–49)

La trama amorosa, igualmente, se nutre de una serie de otros ingredientes que posibilitan la consecución del amor; uno de estos elementos es el necesario secreto que encubre los sentimientos de los jóvenes protagonistas. El secreto en *Aquilana* funciona como un motor básico y generador de enredo, debido a la necesidad que tienen los amantes de contar con un confidente que los ayude a mantener en pie la relación. Tanto Faceto como Dileta participan activamente en la trama amorosa de la obra como confidentes de sus amos, introduciendo altas cotas de comicidad en momentos que, a primera vista, parecieran pertenecer al ámbito serio. Una muestra de ello es el diálogo que se produce entre amo y criado luego de uno de los encuentros entre los amantes:

AQUILANO      ¡O Faceto,  
 si me tuviesse secreto,  
 qué nuevas te contaré!

FACETO          Ten a tu fama respecto,  
 que el resto todo lo sé.

AQUILANO      ¿Por qué vía?

FACETO          Porque ya, señor, oía  
 casi todo desde aquí.

AQUILANO      Bien me plazze, mas querría  
 que me lo oyesses a mí. (I, vv. 774–83)

Es así como estos confidentes, Faceto en el caso de Aquilano, y Dileta en el de Felicina, actúan como vehículo de comunicación, ya sea llevando la correspondencia, concertando los encuentros nocturnos o dando a conocer la resolución del conflicto en las escenas finales de la comedia.

El conflicto amoroso presente en *Aquilana* se ve enlazado constantemente con el cuestionamiento del honor, hecho que explicaría que Aquilano llegue a España encubierto con una falsa identidad, ya que de esa manera podrá acercarse a Felicina y conseguir su amor por su propio valor y no por elementos externos a él; y, a pesar de que al comienzo la infanta parece no corresponderle, no tarda en reconocer las virtudes del galán. Así lo señala:

[FELICINA]     ¡Cuán hermoso,  
                   Cuán gentil y cuán gracioso,  
                   Cuán cortés, cuán bien hablado,  
                   Cuán honesto y virtuoso, qué bien acondicionado;  
                   Cuán varón,  
                   Cuán de cuánta perfición  
                   qu'el Señor dotarlo quiso!' (III, vv. 1417–24)

Al mismo tiempo, Faceto, criado de Aquilano, discute el honor de su amo en la medida en que lo insta a frenar sus impulsos y salvaguardar su fama, recordándole su verdadero origen:

FACETO           No consiento  
                   que con esse pensamiento  
                   pongas tu vida al tablero  
                   y a tu honra en detrimento,  
                   y en peligro al compañero:  
                   Si quisieres,  
                   mira bien, señor, quién eres  
                   y acuérdate de tu padre;  
                   cata por locos plazerres  
                   no quieras salir de madre. (I, vv. 334–43)

Aquilano comprende y respeta estas razones; no obstante, su dilema radica en la pugna entre amor y honor, entre el respeto que le debe a sus raíces y al rey Bermudo y la pasión que siente por Felicina. De esta forma, se ve constantemente atacado por la dama, quien lo acusa de no respetar su honra y la de su padre:

[FELICINA] Pues, traidor,  
 si tú no tienes amor  
 a mi honra, que es la tuya,  
 tuviésseslo a tu señor  
 en honrar la hija suya.  
 Pues que sabes  
 en cuánta gracia le cabes  
 y en cuánto favor estás,  
 y dubdo que no te alabes  
 si tan ruin paga le das. (I, vv. 674–83)

El tratamiento que se le da a este elemento revela la profunda tonalidad cómica de la comedia, en donde el honor actúa como un ingrediente más en la configuración festiva y lúdica de la obra de Naharro.<sup>28</sup>

Bermudo, por su parte, al enterarse que la enfermedad de Aquilano se debe al amor que siente por su hija, se siente profundamente traicionado por aquel al que consideraba un hijo:

[BERMUDO] Di, Aquilano,  
 recibiste por mi mano  
 más que osaste demandarme,  
 ¿y agora, como villano,  
 me pagas en disfamarme?  
 Sin dubdar,  
 oy las mercedes sin par,  
 el amor y la virtud,  
 ya no se suelen pagar  
 sino con ingratitud. (IV, vv. 2426–35)

Dicha traición lo lleva a decidir matar al joven, haciendo caso omiso de las sentidas palabras de Aquilano, palabras que dan cuenta de la pugna entre el amor y la lealtad sufrida por el galán, además de la inocencia de unos sentimientos honestos que en modo alguno han deshonrado al rey:

[AQUILANO] Del mirar,  
 que nadie puede escusar,  
 procedió mi fin temprano;  
 suspiros, pasión y amar,  
 nada desto fue en mi mano.

---

28 Lo mismo sucederá en la comedia cómica barroca posterior, en donde el honor opera de acuerdo a diversos objetivos técnicos relacionados con el enredo y ligado a una visión predominantemente cómica y, a veces, paródica. Ver Ignacio Arellano, 'El honor calderoniano en las comedias de capa y espada', *Romanische Forschungen*, 125:3 (2013), 331–52.

Deste hecho  
 no me vino otro provecho  
 desde que el amor me venció,  
 sino que dentro de mi pecho  
 guerra mortal no faltó.  
 Combatía  
 lealtad que te debía  
 contra el amor que en mí estava,  
 la razón los departía  
 pero amor la desechava. (IV, vv. 2451–65)

La decisión del rey Bermudo de acabar con la vida de Aquilano permitirá que la intervención de los criados Faceto y Dileta tome mayor protagonismo. Estas figuras bajas, los criados o siervos, son usuales en el teatro de Naharro, cuya función radica en ser comparsa de sus señores, además de servirles de apoyo en las más variadas situaciones amorosas, de honor, de enredo, de ocultamiento, entre otras, además de actuar como ayudantes y confidentes. Estos personajes prefiguran el importante papel que desempeñarán los criados de la comedia barroca, encargados, en gran medida, de otorgar comicidad al género. Pero no solo ellos generan ese efecto cómico, pues tanto los personajes altos como los bajos son capaces de propiciarla; a esto Arellano lo denomina ‘generalización del agente cómico’, y así lo explica:

Quando se ha señalado que en Calderón el humor está disociado de los personajes nobles, y restringido a los graciosos, y que además estos graciosos calderonianos se definen por su bajeza y grosería, se está operando con el concepto de comicidad antiguo (el de lo cómico como *turpitude et deformitas*) que solo muy parcialmente es válido para la Comedia nueva. [...] [D]entro de los medios cómicos totales habría unos ingeniosos, aptos tanto para caballeros como para graciosos [...]; y otros ridículos, aptos solo para las figuras del donaire plebeyas.<sup>29</sup>

La participación de los criados no se reduce a las hilarantes escenas finales de la obra, en las que será Faceto quien dé a conocer la verdadera identidad de Aquilano como príncipe de Hungría y legítimo heredero al trono, hecho que le posibilita mantenerse con vida, contraer matrimonio con la dama y corresponder a la fidelidad y amor que el rey Bermudo le había manifestado desde su llegada a la corte; o en la que ocurre la intervención de Dileta, quien al encontrar a Felicina le da cuenta de las buenas nuevas sobre su enamorado, no sin antes cobrar un alto precio por sus revelaciones, al invertir los roles entre dama y criada.<sup>30</sup> En este sentido, Faceto y Dileta

---

29 Ver Ignacio Arellano, ‘La comicidad escénica en Calderón’, *Bulletin Hispanique*, 88:1 (1986), 47–92 (p. 89).



cobran protagonismo al actuar como la contrapartida de la relación cortesano-amorosa de la pareja dama-galán, determinada por una impropia elevación de los sentimientos de los criados, los que al advertir el amor que existe entre los jóvenes, deciden imitarlos. Esta elevación impropia de sus sentimientos ocurre también en la *Comedia Himenea* con Boreas y Doresta, y en la *Comedia Serafina* con Lenicio y Dorosía, ambas piezas de Torres Naharro. En estos tres casos se expresa un propósito compositivo por parte del autor que cumple una doble función: por una parte, convierte a estos personajes en vehículos de comicidad y, por otra, diferencia las figuras altas de las bajas. Miguel Romera-Navarro señala al respecto:

en vez de buscar el efecto cómico en las simplezas del bobo, en las fanfarronerías del soldado cobardón o del rufián, o en la caricatura de vicios y flaquezas, en el lenguaje o en la situación por sí sola, lo busca [Torres] en el contraste con la acción principal, lo que además de producir el efecto cómico deseado contribuye, con mayor significación, valor y enlace, a realzar la elevación e idealismo de los protagonistas de la comedia.<sup>31</sup>

Una muestra de ello es el diálogo que se produce entre los criados al final de la segunda jornada (vv. 1168–317), en donde tanto Dileta como Faceto imitan los requiebros amorosos de sus amos:

DILETA	[...] ¡O gratioso! Nunca te vi tan donoso ni en tus hablas tan galán
FACETO	[...] Guay de mí, pues del día en que te vi que contra mí te encaravas, en aquel punto creí que de verdad me tiravas.
DILETA	¡Ay, Faceto, cómo te hazes discreto con enforrados denuedos! Pues de mí yo prometo

---

30 La escena en la que Dileta le solicita a su ama que le pida perdón de rodillas, le bese la mano y se convierta en criada por un momento, ha sido analizada a la luz de las llamadas 'saturnalias' por Joan Oleza, 'La comedia a fantasía'.

31 Miguel Romera-Navarro, 'Estudio de la *Comedia Himenea* de Torres Naharro', *Romanic Review*, XII (1921), 50–72 (p. 70).

que no me mamo los dedos;  
 ni ay razón,  
 sin salir yo de un rincón,  
 que a nadie cause fatiga,  
 mas tú tras cada cantón  
 debes tener una amiga.  
 Non curéis,  
 que en los hombres, como veis,  
 dos mil maldades se encierran,  
 morisos por quantas veis  
 y maldito aquél que entierran.

(II, vv. 1228–30; 1243–62)

Todo ello entremezclado de una serie de alusiones eróticas que invitan al disfrute del placer, reproches en torno a la debilidad de la mujer y la condición infiel de los hombres, entre otras; así el amor cortés se ve invertido por la exhibición de las bajas pasiones de los criados y por la inclusión de imágenes que transportan el ideal amoroso—identificado con el amor de Aquilano y Felicina—a una realización solamente carnal.

Otras actitudes referidas a los criados se relacionan con la charlatanería, la indiscreción, la codicia y con acciones tales como echarse a dormir o realizar actos disparatados que contribuyen a la significación cómica de la obra. Eso es lo que ocurre con Galterio, el hortelano, que decide dormir al no entender las palabras del moribundo Aquilano (en la jornada tercera); o con la absurda lectura que hace Faceto de la carta que Felicina ha enviado a Aquilano (en la jornada primera), despojándola de sentido y convirtiéndola en una simple burla hacia su amo a la vez que pone de manifiesto el tono lúdico que dominará durante toda la comedia. Una pequeña muestra del tono cómico y lúdico que se desprende de la lectura de la carta, se encuentra en sus primeros versos:

FACETO	‘Aquilano, porque no es más en mi mano, yo t’escuro burramente’ [...]
AQUILANO	Mira que dize, villano, ‘yo te scrivo brevemente’. (I, vv. 394–98)

Los equívocos del criado, poco a poco, van desesperando al amo, quien corrige insistentemente los errores de Faceto, sin darse cuenta de que es víctima de la socarronería del gracioso, así lo señala el propio Faceto: ‘yo me estoy burlando dél / y él no siente el aguijón’ (I, vv. 463–64).<sup>32</sup> Otros ejemplos lo constituyen

---

32 La lectura de la carta revelaría, según apunta Hugo Laitenberger, la parodia del amor

los chistecillos que intercambian Galterio y Dileto en la segunda jornada y el conjuro pronunciado por el mismo Galterio para espantar a la supuesta alma en pena, que no es más que Aquilano que se lamenta luego de caer de un árbol en el jardín (jornada tercera).

Por su parte, los altos personajes—Aquilano, Felicina y Bermudo—también le otorgan a la obra ciertos elementos que aportan la tonalidad cómica de la comedia. El mayor ejemplo se encuentra en el fallido suicidio de Felicina que, en primer lugar, trata de colgarse de una rama, pero no sabe hacer el nudo de la cuerda; en segundo lugar, intenta lanzarse de una torre; y por último pretende matarse con un cuchillo que no consigue. Oleza otorga una explicación trágica de estos hechos, aseverando que el teatro de Naharro se construye sobre una posible tragedia, ‘sombras de tragedia’, que se resuelve en comedia.<sup>33</sup> Pero la comicidad presente en esta escena no deja lugar a dudas acerca de la significación total de la obra, la que se aleja por completo de cualquier interpretación de corte trágico. La solicitud de un cuchillo por parte de Felicina y las sucesivas respuestas de Galterio, quien le ofrece un cuchillo ‘mangorrero’; luego, un ‘navajón’ y, finalmente, un ‘cañivete chiquito de escribanía’, dan cuenta de lo absurdo y burlesco de la situación—que ofrece incluso un guiño en clave irónica al personaje de Melibea en *La Celestina*—,<sup>34</sup> relacionando nuevamente a la obra de Naharro con la comedia palatina barroca, en donde la inverosimilitud posee un papel fundamental a la hora de propiciar el efecto cómico. En *Aquilana* estos hechos toman un carácter inverosímil, ingenioso y sorprendente y, por cierto, gracioso, provocando con ello cierta admiración en el público y propiciando el enredo necesario a la trama de la obra. En el caso de la comedia cómica barroca (de capa y espada y palatina), la admiración que esta inverosimilitud produce en el receptor se encuentra ‘estrechamente unid[a] al [papel] de la suspensión, que se conseguirá por el mantenimiento de la intriga. De ahí que a la vez que los personajes ponderan la agudeza de sus ingenios se resisten a contar antes de tiempo los enredos que preparan’.<sup>35</sup>

En conclusión, la comedia *a fantasía* cultivada por Torres Naharro, en primera instancia, sirve como base de la comedia urbana y, posteriormente, de la comedia palatina barroca. La comedia urbana fue cultivada por un gran número de dramaturgos del siglo XVI, los que siguieron la estructura

cortés presente en el nivel de los criados, pues exteriorizaría el desprecio de Faceto por ese tipo de amor (Laitenberg, ‘Bartolomé Torres Naharro: poeta y dramaturgo del amor cortés’).

33 Así lo señala: ‘Torres Naharro inaugura una tragicomedia inversa, que en verdad no es sino una comedia con elementos trágicos’ (Oleza, ‘La comedia a fantasía’, 21).

34 Zimic sostiene que Torres satiriza el intento de suicidio de Felicina y lo concibe como ‘una pose melodramática, sugerida por la literatura del amor cortesano, y no como una intención seria que la dama quiera de veras llevar a cabo’ (Zimic, ‘El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro’, 263).

35 Arellano, *El arte de hacer comedias*, 176.

planteada por Naharro en el 'Prohemio' de su *Propalladia*, a la vez que introdujeron elementos de otras tradiciones (la comedia romana, la comedia clásica latina, la comedia humanística y la comedia erudita). La palatina, por su parte, comparte con la comedia naharresca rasgos tales como la lejanía espacio-temporal; la alta alcurnia de sus personajes, acompañados de otras figuras bajas, los siervos o criados; la temática amorosa, acompañada de la problemática en torno al honor; la mudable fortuna de sus protagonistas; la inclusión de la fantasía y el enredo; y la comicidad como rasgo estructurante básico.

La fantasía inherente a la obra se pone de manifiesto en el argumento, el cual ha causado las más diversas reacciones en la crítica; Moratín, por ejemplo, sostuvo que 'faltó el autor al 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'.<sup>36</sup> Sin embargo, nada más lejos de la fantasía propuesta por Naharro que las fidelidades históricas, en donde la inverosimilitud tiene una importancia capital a la hora de conseguir un efecto que aporte rasgos ingeniosos, sorprendentes y graciosos.

Del mismo modo, tanto la intervención de los personajes altos (amos) como de los bajos (criados) contribuyen de igual forma en la consecución del efecto cómico que domina toda la obra. Dicho fenómeno es el prelude de lo que en el barroco se conocerá como la 'generalización del agente cómico', en donde tanto las figuras altas como las bajas actúan como vehículos de comicidad. Sin embargo, la gran novedad del teatro de Torres Naharro consiste en la importancia que les otorga a estos graciosos renacentistas, los que en más de una ocasión no solo son artífices de las acciones de sus amos, sino también los encargados de impulsar la fuerza cómica de la obra.

En suma, la *Comedia Aquilana* y, en general, el teatro *a fantasía* de Naharro pueden ser considerados como la base de la comedia barroca, en donde, según opina Gillet, se realiza una reivindicación del derecho al libre ejercicio de la imaginación, como un desafío y proclamación de la libertad creadora. La obra de Naharro, entonces, será, en palabras de Otis Green, el 'gran modelo dramático que presagia con sus maravillosas intuiciones el florecimiento del drama español para fines del siglo; y que en todo caso vio la luz decenios antes de que en el resto de Europa se produjese nada que pudiera comparársele'.<sup>37</sup>

---

36 Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (Paris: Librería Europea de Baudry, 1838), 69.

37 Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, 4 vols (Madrid: Gredos, 1969), IV, 316.

\* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.