

LA DEUDA DE YMENEA, COMEDIA RENACENTISTA, AL TEATRO MEDIEVAL

Ester Abreu Vieira de Oliveira
UFES, CESV

RESUMO: Neste trabalho, seguindo as orientações da semiologia do teatro e dos estudos comparatistas, objetiva-se assinalar de *Ymenea*, obra do teatro renascentista espanhol, sua dependência com a Idade Média e as inovações que traz.

PALAVRAS-CHAVE: *Ymenea*; teatro clásico espanhol; conexões.

En los tiempos de la modernidad hay obras que tienden al clasicismo como, por ejemplo, la “poesía pura” por lo que tiene de reflexiva e intelectual. Hay obras que se apoyan en estilos clásicos, como las del Modernismo hispánico o las del neobarroco, característico de las contemporáneas novelas latinoamericanas.

¿Qué es clásico? Resumidamente, se considera clásico lo que esté encuadrado dentro de una época y que es consagrado e indiscutible.

El estudio de los clásicos permite conocer a fondo la lengua y la época en que se engendra una obra, pues el estudio sincrónico de una lengua adquiere solidez apoyándose en el diacrónico, ya que el estilo de un escritor se perfila en su época y, por eso, los signos del sistema de hoy cobran sentido a la luz del proceso que llevó al idioma a aceptar unos y rechazar otros. También nos pone delante de una nueva visión del pasado y del propio presente para sentir hasta qué punto él ha afectado a las visiones ya existentes, para verificar si ha restablecido el equilibrio roto sobre líneas similares a las anteriores. Por esas y otras razones, como la cuestión de gusto a lo olvidado, pensamos revivir los clásicos de época cercana, como los de la época medieval y renacentista, para intentar señalar que los hombres de ese último periodo que se consideraban modernos, adelantados, comparándose con la anterior época, aún estaban presos al pasado inmediato y, en su propuesta, se adelantaban a su época. Para ello retomamos una obra de la comedia española, *Ymenea*, de Torres Naharro, escritor de la primera mitad del siglo XVI, en que se encuentran elementos medievales. Sin embargo, el dramaturgo propone innovaciones que ponen esta comedia, a pesar de que sea, indudablemente, un rudo progreso, entre las obras renacentistas, al mismo

tiempo en que la proyecta para el futuro. Luego, sin dejar de estar conectada con la tradición del teatro medieval, esa obra de Torres Naharro responde al ambiente cultural renacentista. Ejemplo de ello es la alusión satírica del tipo clerical y la alegre solución que se da al conflicto.

Ymenea se encuentra entre las ocho comedias reunidas por Naharro en *Propalladia* (Nápoles 1517), cuyo prólogo contiene la primera teoría dramática que registra la historia literaria española.

Basándose en Horacio, en la visión optimista de la vida, obediente a las normas dictadas por el teatro clásico, en la observancia a las unidades de tiempo, acción y espacio, estableció Torres Naharro algunas reglas para el teatro. Entre ellas la que la obra ha de tener un desenlace feliz; la que debe constar de cinco “jornadas”; la que debe estar dividida en dos grupos “a noticia”, tomada de la realidad, y “a fantasía”, creada por la imaginación.

Ymenea, por su trama, está entre las obras de la segunda división en el concepto de Torres Naharro.

Su intriga novelesca es sencilla: Ymeneo pretende a Phebea. El hermano de ésta, ultrajado en su honor, porque piensa que Ymeneo pretende tan solo gozar a su hermana, intenta matarle. Pero al fin todo se soluciona, terminando la obra con las bodas de aquéllos. Y lo que parecería una tragedia de honor se vuelve una farsa.

Los personajes de *Ymenea* son, quizás, dos, designados por la función de “cantores”, mas siete, nominalmente designados, a saber: Ymeneo, Pheba, Marqués, Eliso, Boreas, Doresta y Turpedio. Ymeneo, el más importante, es un caballero que ama a Phebea. Sus siervos son dos: Eliso, joven, leal, aún desconocedor de las mañas del oficio, y Boreas que aleccionó a Eliso, enamorado de Doresta, sierva de Phebea. El Marqués, hermano de Phebea, el guardador del honor familiar, tiene como paje a Turpedio, que también pretende a Doresta.

El título “*Ymenea*”, posiblemente nominativo femenino de “himenaeus himeno, o sea de quien o de que se habla, femenino de himeneo (casamiento), cuya palabra recibe como nombre el personaje principal. Sin duda es un juego que el escritor hace para designar cosa grandiosa, que le proporciona el morfema *a* del femenino español, o algo burlesco, humorístico, que le ofrece el nombre propio masculino con este morfema (cf. en la *Celestina* de Fernando Rojas, obra del siglo XV el habla de Calixto “Melibeo soy y a Melibeo adoro”, en la cual se juega con el masculino para indicar la dependencia amorosa de Calixto a Melibea, propia del amor cortés, lo que el autor parece querer burlar). Por consiguiente, desde

el título ya se observa la dirección que el autor va a seguir en la obra: la de divertir.

La comedia está dividida en *Introito* y *Argumento*, contiene cinco actos, a que el dramaturgo llama “jornada”, y está en versos octosílabos y asonánticos, con alternancia de algunos más cortos de pie quebrado, con predominancia de versos tetrasílabos. Como ejemplo de esto citamos los versos 11, 23, 35, 47, 59, 71, 83, 95, 107, 119, 131, 143, 155, 167, 191, 203, 215, y 227 de la introducción.

La primera parte, *Introito* y *Argumento*, es recitada por Turpedio que habla sobre el objetivo y acción de la comedia a su auditorio, con mucho respeto. Emplea formas respetuosas de tratamiento (vosotros, os). Ejemplo: (v. 2); “tráheme vuestro valer” (v. 151-5) «vos hago dél un presente“ (v. 165), “os dezir” (v. 180), “alcançaréis vuestra parte“ (v. 228)”. Se pone en ridículo, elevando así a su auditorio, puesto que éste no se identifica con un rufián, sino con personajes más nobles como Ymeneo y Phebea y siente placer con las bodas de ellos.

Esa parte no deja de ser un prólogo igual a los que suele haber en el teatro griego. Es en donde se prepara a los oyentes y se les pide la atención. En el teatro contemporáneo podemos ver ese recurso, por ejemplo en Lorca, que pone prólogos en algunas de sus obras menores, quizás teniendo como modelo a este clásico dramaturgo español o a otro gran dramaturgo del pasado. Ahí, en esa introducción, Turpedio se dirige al auditorio primero con la convencional reverencia (v.1 a 6), luego con la exhortación a todos para divertirse, pues, según él, “el placer más engorda quel comer” (v. 7 a 12). Esa parte tiene mucho de la juglaría medieval sea en la petición del servicio (v. 155-169) sea en el la petición del pago del servicio (v. 6) o en el tono burlesco de la anécdota en la cual el autor se hace el protagonista.

Después de ese preámbulo, Turpedio narra su conquista amorosa con gracia y rudeza para provocar la risa. Los signos verbales indican el tipo social de este personaje: palabras semánticamente soeces o con dobles significados; palabras de sentido burlón, lascivo, anticaballeresco; palabras en que se acentúa la pronunciación de un determinado fonema [r] (v. 199 y v. 55), o en que se pone un sufijo del diminutivo, de una manera peyorativa como en “hijito” (v. 209), “carita duna mona” (v. 58) y “enamoradilla” (v. 246), o del aumentativo para hacer gracia, ej.: “papiorda, rabiseca”(v. 57).

La ruda descripción que hace Turpedio de la mujer, poniéndose en una desastrosa narrativa en 1ª persona, nos hace acordar al Arcipreste

de Hita, cuando describe a sus serranas, principalmente la fea Aldara (cf. v 55 a 119 de *Ymeneo* con el v. 950 a 1021 del *Libro del Buen Amor*). Pero Turpedio, fanfarrón, heredero de Centurio, el rufián de *La Celestina*, cuando se ufana de que su mujer le dio hijo con cara del Abad y que ahora desea hacer un hijo Arcipreste (v 30-34), hace una alusión satírica clerical y se coloca en una de las características, renacentista, la de la picaresca, que se puede observar más tarde en el *Lazarillo* o en el Guzmán de Alfarache.

Después de esta introducción graciosa, Turpedio se pone más serio para hablar de la obra que se representa, producto de un trabajo intelectual (v. 173), principalmente el de la comedia (v. 177). Presenta la estructura de la obra, indicándonos su división en cinco jornadas (v. 175-6), y su argumento (v. 180-288): historia de los amores de Ymeneo y Phebea que, diferentemente de los de Calisto y Melibea en la tragicomedia *La Celestina*, terminados en tragedia, terminan en bodas.

Acudir a otras obras con repeticiones y cambios fue un artificio que siempre hubo en la historia de la literatura universal. Por ejemplo, Azorín, en “Las nubes” de su obra *Castilla*, recurre a los famosos amores de Calisto y Melibea, modificándoles la historia, poniendo a los amantes juntos en unas felices bodas y dándoles la esperanza de continuidad con las bodas de su hija, Elisa. Claro que Torres Naharro, por sus ideas sobre la comedia, y por ser un hombre renacentista, adepto de la filosofía del *Carpe diem*, no podría concebir la vida bajo forma de tragedia. Así el happyend de la historia de Naharro lo anticipa a los de “capa y espada” de Lope y Calderón.

La actuación celosa del hermano de Phebea, el Marqués, también anticipa esta obra a las de los supracitados dramaturgos del siglo XVII.

Los recursos de organizar la obra dentro de la unidad de tiempo, o sea, la duración de una acción sobria y sencilla que se realiza durante las 24 horas de dos días, o mejor, de dos noches y un día, y dentro de un espacio preciso, cerrado, una plaza e interior de la residencia de Phebea, hacen de esta obra una anticipación de la neoclásica *El sí de las niñas* de F. Monratín, que obedece a estas unidades.

En esta comedia no hay acotaciones, siquiera indicaciones de entradas y salidas de personajes. Es ella totalmente impersonal como suelen ser las obras clásicas medievales y renacentistas. No obstante, los signos lingüísticos de las distintas hablas de los personajes indican las varias situaciones para las escenificaciones.

Así, por el habla de los personajes, en el desarrollo del diálogo, se puede saber cuándo es la entrada o salida de uno de ellos. Son ejemplos algunos versos de las jornadas primera y segunda: v. 451-2 al 457 - salida de Boreas y Eliso y entrada de Turpedio y el Marqués; v. 532-543 - salida de éstos y entrada de los primeros más Ymeneo; v. 615-623 - entrada de Turpedio y el Marqués y v. 786-867 - salida de éstos.

Son también los signos lingüísticos que indican lo social, el escenario, el tiempo y las características de los personajes y respectivas indumentarias. Como ejemplo de ello tenemos:

1. Los personajes de más rango social.

Todos los signos lingüísticos nos dirigen hacia Ymeneo como el más importante socialmente. Tiene él más siervos, su lenguaje es gentil, caballeresco (v. 229-240); sus costumbres son palaciegas (v. 478), tañe la vihuela (la guitarra), es celoso de su honra, queriendo “mujer sólo por él”, sin la ayuda de alcahueta (v. 1605-9). En ello se diferencia de Calixto, que usa de la tercería, y también del Arcipreste de Hita que, utilizándose de este procedimiento, recurrió al mensajero Fernán García y vio sus intentos malogrados. De los versos 1590 a 1596, Ymeneo afirma su valor social, o sea, la importancia de su linaje. Ese personaje representa, por lo tanto, lo caballeresco y refinado de un cortesano y, luego, es el típico héroe de la tragedia.

2. El personaje guardador de la honra familiar.

El Marqués, hermano de Phebea, se muestra muy celoso por su linaje. (Se puede encontrar en los versos 1346 a 1355). Representa la figura del padre, personaje-tipo de las novelas de honor del siglo XVI y XVII.

3. La mujer, socialmente resguardada.

Encerrada en su hogar, hablando con el enamorado a través de celosías, está Phebea (v. 615, 1348). Es en la mujer que peligra el honor de la familia, por esto debe ser Phebea resguardada.

4. Las clases de escudero y criado.

Son los signos verbales que indican la clase de servidores. Por el habla de los personajes podemos conocer la indumentaria de los criados (el uso de armas y de capas) y su oficio será comprobado a través del lenguaje libre, del tema del diálogo, del modo de hablar, imitativo del lenguaje caballeresco (parodiando la caballería) (v.1000-1050) y la dependencia financiera, cuando se preocupa con la riqueza del amo (v. 815-804). (Esta dependencia financiera, propia de esta época, hacía de los ricos protectores de los menesterosos y los presentaba siempre rodeados de muchos criados. Esto se puede observar posteriormente, más que en el *Lazarillo*, en las obras barrocas: *El Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*).

5. El escenario.

En las obras modernas, el escenario aparece indicado en las didascalías. Es un signo en el teatro. Como no hay didascalías en el teatro clásico y el dramaturgo se preocupa con la verdad del espacio, éste es indicado, también, por signos verbales. Así es en el habla de los personajes que se va delineando el escenario: una plaza (v. 242); interior de la casa de *Phebea* (v. 1175); una esquina (v. 369); noche de luna (v. 363); muro (v. 435) y un río (v. 1273).

6. El tiempo.

Los días de la acción serán indicados con los siguientes signos verbales: el almuerzo (v. 454, 606); salida de la casa de *Phebea* para la de *Ymeneo* por la madrugada (v. 1690-1); altas horas de la noche (v. 273) y la mañanita (o sea, la casi mañana) (v. 503).

7. La característica de los personajes.

A pesar de haber más importancia en la acción que en la psicología de los personajes, podemos inferir, por los signos verbales el carácter de ellos. Ejemplificamos lo afirmado con los criados de *Ymeneo*: Boreas y Eliso.

Boreas - derivación del teatro de Glauto y Terencio, corresponde a Sempronio, criado de Calixto, en la *Celestina*. Es cobarde, egoísta (v. 125 y 1215); insensible al dolor de amor de su amo (v. 234, 741-46); imitador de su amo en la técnica de la conquista amorosa (v. 1000 y 1005) en la conquista a Doresta. Mal consejero, rebaja los humos de honradez de Eliso, le alecciona en el arte de servir. En esto, como podemos comprobar en la jornada tercera, se asemeja a Sempronio de la *Celestina*, en su actitud de arrastrar a *Pármeneo* hacia la vileza.

Eliso es leal (v. 234-753-58) y sugestionable. Será aleccionado también por *Boreas* en el arte de conquistar, además del de mal servir.

En la comedia clásica se suele usar la música como adorno y Navarra sigue esa costumbre poniendo, en la jornada segunda, una canción y un villancico cuyo tema es del amor y del sufrir de amor y, en el desenlace, un villancico cuyo tema es el amor triunfante.

En mi juicio, Torres Naharro tuvo como modelo la obra *La Celestina*, o mejor, *Los amores de Calixto y Melibea* de Fernando Rojas, además de seguir los preceptos de los clásicos griegos. Aunque, aclarando, sin lugar a duda, *Ymenea* no es una reproducción paródica de *La Celestina*. Lo que pasa es que el autor acoge a ella en algunos motivos, a lo mejor, populares en su época, pero le pone su carga de autenticidad y originalidad, incluso en la agregación del término feliz, propio de la época renacentista, alejándola del fin trágico moralizador medieval que trae *Celestina*.

Además de hallar en el argumento de *Ymenea* puntos de contacto con el de la *Celestina*, y los personajes *Boreas* y *Turpedio* remeternos a esa obra por su manera de actuar, podemos agregar, como remisión a esta obra, aún, el diálogo que *Ymeneo* mantiene con *Boreas* sobre su dolor de amor (v. 735-784) y los regalos que da a sus creados, en el momento de intensa felicidad. Esa actuación de *Ymeneo* nos acuerda el diálogo entre *Calixto* y *Sempronio* y el actuar de aquél con la *Celestina*, llenándola de regalos.

Se nota que la comedia *Ymenea* se apartó del tono doctrinal de *La Celestina*, el de señalar los peligros del amor mundano, y, también, omite la presencia de las alcahuetas, para adquirir, desde su prólogo, su misión de deleite y pasatiempo. Ese gozo inmediato es muy propio de la filosofía renacentista.

Si comparamos el aspecto formal de *La Celestina* y de *Ymenea*, observaremos que se diferencian por:

1. contener *Ymenea* una introducción subdividida en introito y argumento y *La Celestina*, no contener;

2. estar *Ymenea* en versos y *La Celestina* en prosa;
3. recibir, en *Ymenea*, el nombre de jornada las divisiones internas y en *La Celestina*, acto;
4. contener *Ymenea* cinco jornadas y *La Celestina* veintiún actos.¹
5. haber en *Ymenea* un argumento en el introito (prólogo) y *La Celestina*, uno antes de cada acto;
6. no llevar *Ymenea* una conclusión a parte, sino presentar un desenlace alegre en la última jornada, introduciendo un villancico que agitará el ambiente por loar la victoria del amor, mientras que en la *Celestina*, después de la trágica muerte de los amantes, hay unos versos, con algunas lecciones morales, en una conclusión a parte sobre los peligros del amor carnal.

Si cotejamos el fondo de esas obras, observamos que, también, en él hay semejanzas y alejamientos, pues se muestra distinto en sendas filosofías, porque, en *Ymenea* hay una preocupación teórica y metateatral, que no hay en *La Celestina*, mientras se acerca en el tratamiento que esas obras dan al tema erótico, con la entrada del pretendiente, ocultamente, durante la noche, en la casa de la amada.

Sin duda, Naharro recurrió a *La Celestina* en la organización de la pareja amorosa, de *Ymenea*, dando una solución feliz a sus amores, siendo con esto coherente con su concepción de la comedia como un medio de divertirse, además de señalar con esto la filosofía propia del Renacimiento la del *Carpe diem*. No obstante, aunque la conecta con la tradición del teatro medieval, responde al ambiente cultural del Renacimiento y se dirige hacia el futuro, por el tratamiento que da al ambiente novelesco, haciéndose con eso precedente del teatro español del siglo XVII.

Bibliografía

- AZORÍN. *Las nubes. Castilla*. 8. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967. p. 111-19.
- MORATÍN. *El sí de las niñas*. 7 ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1961. p. 83-143. p. 84-143.
- NOGUEIRA GUIRAO, Dolores. La representación por el texto en la comedia clásica española. In: —. *Revista de filología románica*. Madrid: p. 113-21.

- ROJAS, Fernando. *La Celestina*. Madrid: Espasa – Calpe, 1958. 2 v.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita) *El libro del buen amor*. Buenos Aires: M. Alfredo Angulo, 1939.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé. Comedia, Ymenea. In —. *Propalladia*. p. 4-91.
- VALBUENA Prat, Ángel. *La novela picaresca española*. 7. ed. Madrid: Aguilar, 1986. 2. V.

Nota

¹ Aquí no se trata de discutir la historia del número exacto de *La Celestina*, según sus ediciones, sino presentar los que aparecen en la obra que se conoce actualmente.