

LA RUPTURA DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN EN LOS INTROITOS DE TORRES NAHARRO: EL PASTOR AUTOCONSCIENTE¹

Alejandro Hernández Pérez

A Pilar, mi personaje autoconsciente favorito

La Literatura Española, por centrarme en un ámbito puramente nacional, guarda en su interior a múltiples autores que albergan una gran importancia en la configuración de nuestro teatro. Sin embargo, a nadie se le escapa que el mundo dramático siempre ha sido el gran olvidado y, pese a que figuras de gran relieve como Lope de Vega han elevado la categoría dramática a otro nivel, no es menos cierto que para que puedan existir grandes estrellas en el firmamento literario es necesario que concurren otras a su lado para que estas puedan ser comparadas .

Así, a mi modo de ver, los llamados «escritores menores» guardan una importancia esencial en la configuración de la Literatura, no porque sea necesaria su existencia para ser comparados con tal o cual autor, sino porque gracias a esas «pequeñas figuras» la Literatura en general y el teatro en particular han alcanzado ciertas cotas de excelencia y de

novedad que no hubiesen sido posibles sin ellas. Tal es el caso de Bartolomé de Torres Naharro, quizá una figura desconocida para muchos, pero un autor que debe ser conocido y cuya importancia dramática es notable. Fue soldado y escritor con un espíritu renacentista, algo que le permitió «dar una hechura concreta a la incipiente forma dramática [en la] que iba a convertirse [...] la comedia de la España de los Siglos de Oro, una forma cuyas raíces son medievales, cuyo tronco pertenece al Renacimiento y cuya floración corresponde al Barroco» (GILLET, 1980: 553).

Torres Naharro escribió un total de nueve obras distintas, todas ellas divididas en cinco actos a la manera clásica —excepto el *Diálogo del Nacimiento*— y todas ellas, también, precedidas de un introito y un argumento: partes que eran representadas y que se utilizaban para atraer la atención del auditorio y explicar la trama de la comedia. En este caso, lo que vamos a hacer es centrarnos en los introitos de toda la obra del dramaturgo para determinar si es posible o no hablar de la ruptura de los límites existentes entre la realidad

1.-1.- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*, ed. de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013. Citaré siempre por esta edición.

y la ficción y, en segundo lugar, establecer si es posible hablar en los mismos del personaje autoconsciente. En este sentido consideramos que son fundamentales las palabras del estudio realizado por Julio Vélez-Sainz sobre Naharro, quien considera que:

el teatro de Torres es un ejemplo exquisito de la praxis dramática renacentista[y uno] de [sus] aportes fundamentales [...] al teatro de su tiempo consistió en el desarrollo de un sofisticado aparato introductorio previo a las cinco jornadas de la comedia en sí. [...] Todas las obras dramáticas de Torres, incluso el *Diálogo* que, en realidad, pertenece al modelo teatral de Enzina y Fernández, comienzan con un «introito» en el que un pastor rústico atrae la atención del público al que sigue un «argumento» en el que el mismo pastor nos explica y prepara la obra, [funciones que] quedarán posteriormente unificadas en el prólogo del teatro del XVII. (VÉLEZ-SAINZ, 2013)

Evidentemente, estamos ante un teatro primitivo que no se desarrolla en un gran escenario acometido por centenares de personas que han pagado una entrada para verlo: cualquier lugar era perfecto para representar la escenificación, desde un dormitorio hasta una cocina. Y, en este sentido, es preciso advertir que no existía una diferencia espacial —algo fundamental— entre el actor y el público, una escenografía que diferenciase la realidad de la ficción. Sin embargo, sí es verdad que el horizonte de expectativas moderno permite al espectador imaginarse a un público frente a unos actores, lado a lado, por lo que en cierta forma sí podría decirse que existía un espacio —invisible— que separaba ambas *realidades*.

Ahora bien, teniendo en cuentas estos aspectos, ¿se podría determinar que los pastores que aparecen en los introitos rompen la barrera entre la realidad y la ficción? Es más, ¿podría decirse que, en algunas de estas piezas, los personajes muestran ciertos atis-

bos de autoconsciencia? No es ajeno a nadie que esta técnica literaria es desarrollada por Miguel de Cervantes: Don Quijote y Sancho Panza se saben a sí mismos tinta de un demiurgo superior y, de esa forma, rompen la barrera entre la ficción y la realidad, aunque no es menos cierto que quizá no fuesen ellos los pioneros en esta técnica. Y es que en Torres Naharro podemos ver ciertos atisbos de esta ruptura y de esta autoconsciencia, ya que, a nuestro juicio, esta técnica literaria se puede hacer palpable en las nueve comedias del dramaturgo.

Tal y como pretendemos mostrar aquí, en los introitos, el personaje siempre sabe que está ante un público al que debe presentar y narrar el argumento de la obra: ¿qué se deduce de esto? En primer lugar que el pastor de la comedia es consciente de ser un personaje que está representando un papel *para alguien*, es decir, que hay una diferencia entre *yo* en tanto que actor y *ellos* en tanto que público que asisten a *verme*; pero es que, además, nos atreveríamos a afirmar que en varias ocasiones el personaje, en cierta forma, se sabe a sí mismo *tinta* de un ente superior, algo que hemos apreciado hasta en tres ocasiones diferentes en su obra.

Centrándonos, en primer lugar, en la ruptura de la ficción y de la realidad en sí misma, podemos afirmar que hay una característica común a todas las comedias de Torres Naharro sin excepción: en ellas hemos encontrado partículas de las que se sobrentiende que el personaje sabe que está ante un público sobre el que quiere llamar la atención. Sirvan de ejemplo los versos de la *Comedia Himenea*, una de las obras más estudiadas del dramaturgo:

Y aunque vergüenza traía
de meter mis sucios pies
en tan limpio lugar,
soprico a la compañía
perdone, pues que así es,
lo que se puede enmendar. [...]
Mas porque, según yo veo,

querréis saber la verdad
de todo mi pensamiento,
acá m'arroja el deseo,
mándame la voluntad,
guíame el conocimiento,
tráeme *vuestro* valer,
dame voces *vuestra* fama. (vv. 133-152)

El fragmento anterior muestra a un pastor sin nombre que rompe las barreras de la ficción y de la realidad, dirigiéndose directamente al público que asiste a la representación para disculparse por estar narrando los aferes eróticos y amorosos que ha mantenido con las zagalas del pueblo ante gente tan gentil y bienhallada. Algo similar a lo que sucede en la *Comedia Jacinta*, cuyo pastor, de nuevo, pone en duda los cimientos que separan la representación teatral de la vida en sí misma:

Mas empero, por no errar,
nantes que salga del tiendo,
quiero's, *señores*, contar
a qué vengo, si no miento.

A la mi fe *yo's* presento
una breve comedieta,
de la cual es bien *os meta*
un pedazo de argumento. (vv. 77-84)

En este caso será el vocativo «señores» el que nos muestre esa ruptura a la que nos referimos, ya que consigue que el *escenario* no solo se limite al entorno de los actores sino que se amplíe hasta donde está el público asistente: hasta la realidad en sí misma. En el resto de las comedias, como ya hemos dicho en varias ocasiones, sucede exactamente lo mismo: sobran los ejemplos tanto en la

Soldadesca como en la *Tinelaria*, la *Comedia Trofea* o, incluso, en el *Diálogo del Nacimiento y la Adición*, en los que los pastores se dirigen directamente al público para explicar tal o cual aspecto o para llamar su atención. Pero, como ya dijimos, también hay otro asunto interesantísimo que puede ser apreciado en las obras de Naharro, un asunto que quizás, y *a priori*, pueda ser «rechazado», pero que se hace evidente si se atiende a los textos naharrescos: el personaje autoconsciente.

En concreto nos vamos a basar en las tres comedias restantes del dramaturgo, ya que considero que en ellas se puede apreciar, sin género de dudas, esta técnica: la *Comedia Calamita*, la *Comedia Jacinta* y la *Comedia Aquilana*. La primera obra destaca, en relación al tema aquí presentado, porque el pastor que sale a escena a enfrentarse al público (y al que, en efecto, se dirige), reconoce que varias personas le han enviado para narrar la historia que va a ser representada posteriormente, por lo que, en cierta forma, podemos ver ciertos atisbos de autoconsciencia:

y que han sabido escoger
los que *acá m'han* embiado.
Lo que *m'han encomendado*
es, señores,
que os ficiese sabidores
d'un diablo de bebedla...

mas cro que no, son comedia,
d'allá de ciertos amotes.
Quiero contar sus tanores,
si queréis,
y aun, porque mejor notéis,
se parte en cinco jornadas; (vv. 87-98)

Remojos Pascual, el único pastor con nombre de todos los introitos, va, a lo largo del mismo, relatando la facilidad que tiene para los juegos rurales, para cantar o bailar, y de ahí que sea admirado por muchas bellas pastoras. Esta es la razón por la que —y esto es lo que vemos en el fragmento que hemos seleccionado— cree haber sido escogido para

presentar una comedia de amor. En efecto, lo que más llama la atención en sus palabras son los versos «Los que *acá m'han embiado*. / Lo que *m'han encomendado*» (vv. 88-89): ¿quién lo ha enviado? Si bien es verdad que podríamos pensar que se trata de un ente propio de la ficción, ¿por qué no considerar que Remojos Pascual está pensando en Torres Naharro cuando señala a esas personas que lo han enviado para presentar esta pieza introductoria? No podemos afirmar categóricamente que este pastor sea un Don Quijote —siguiendo una terminología aristotélica— en acto, pero no es menos cierto que nadie nos impide hacer lo contrario teniendo en cuenta estos versos: Remojos Pascual es un Don Quijote autoconsciente en potencia.

Algo muy parecido sucede en la *Comedia Serafina*, en la que un pastor sin nombre sale a escena a presentar el introito y el argumento de la obra y reconoce que está ahí por obligación, que *alguien* que quiere servir al público le ha mandado a hacer su trabajo. Es en este momento en el que nos planteamos: ¿no es acaso Bartolomé de Torres Naharro quien desea hacer lo propio? ¿No es, pues, el autor de la comedia el que crea la obra para que esta sea representada? ¿No podemos, por tanto, pensar que el pastor se está refiriendo a su autor y que es consciente de ser un personaje que ha sido escrito por alguien? Véase y júzguese el fragmento según se proceda:

Yo vengo por mandamiento
de quien serviros desea,
que por hombre de ralea
m'esxojeron entre ciento,

y os pernuncio, si no miento,
la comedia *qu'esperáis*,
de la cual, si *m'escucháis*,
es aqueste el argumento. (vv. 137-144)

Y, por si aún quedase alguna duda de la posible —para nosotros evidente— autoconsciencia en los personajes de Torres Naha-

rro, hemos decidido reservar para el final la prueba más «irrefutable» que presentan los introitos a sus comedias, en concreto el que pertenece a la tercera y última de las obras antes señaladas. Es en esta *Comedia Aquilana* donde el pastor se muestra como un ejemplo perfecto del vértigo de la autoconsciencia, aunque su psicología, por razones evidentes, no esté desarrollada hasta el punto de que se presente confundido y aturdido por saberse a sí mismo tinta de un demiurgo superior; aun así no es menos cierto que uno de sus versos nos permite hacer dicha afirmación y determinar que en las comedias de Torres Naharro se pueden ver ciertos atisbos de autoconsciencia precervatina:

N' es nadeta,
son que os traen de cacheta
una co... ¡oh, mal vocabro!,
una comer... o cometa...
comedia, doila al diablo;

que'll autor
no halló otro embajador
que arrojase más porradas;
y porque notéis mejor,
se parte en cinco jornadas. (vv. 170-179)

No se le puede escapar al lector de estos versos la referencia que el pastor hace al «autor»: la autoconsciencia es más que palpable es este momento, ya que es el propio personaje de la pieza el que alude al creador de la comedia, quien, dice, no encontró a una figura mejor para presentarla. La autoconsciencia es, en efecto, real, porque ahora él no se sabe a sí mismo como un personaje enviado por *alguien*, como en el caso de la *Comedia Calamita*, donde se podría afirmar que existe cierta ambigüedad ante nuestra propuesta, al igual que en la *Comedia Serafina*, sino que esta vez el personaje se sabe a sí mismo «creado» por el «autor» de su obra. Es decir: *sabe* que hay un ente superior que lo ha escrito, que manda sobre él. Efectivamente, está haciendo referencia al dramaturgo y escritor

Bartolomé de Torres Naharro, el autor de la historia que él está (re)presentando en este momento.

Se puede deducir, por tanto, de todo lo dicho, que Torres Naharro perfila los inicios de una técnica literaria que será elaborada y llevada hasta cotas de excelencia por Cervantes en el *Quijote*. Evidentemente, no pretendemos decir con esto que Naharro siente las bases de esta técnica, sino que, en cierta forma, estaríamos hablando de una «autoconsciencia primitiva», despegada y, valga la paradoja, inconsciente, pero que demuestra, de alguna manera, la pericia literaria del dramaturgo.

Fuera como fuese, lo que es más que evidente es que Naharro no es un autor más carente de importancia: todas sus obras, tal y como aquí hemos intentado demostrar, albergan ciertos atisbos de modernidad embrionaria que rompen las barreras entre la realidad y la ficción e, incluso, en algunos casos, hacen palpable esa autoconsciencia primitiva a la que ya nos hemos referido. Es ahí donde radica la importancia de estas «estrellas menores» y de sus obras, en esa luz que, pese a no ser la que con más fuerza irradia el firmamento, sí que sirve para alimentar la luz de esos otros astros que brillan a su lado.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BORGES, Jorge Luis, «Magias parciales del *Quijote*», en George Haley, *El Quijote*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 106-109.

CASTELLS, Isabel, *Cervantes y la novela española contemporánea*, La Laguna, Universidad de La Laguna, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, 1998.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg.

GILLET, Joseph, «Torres Naharro y la tradición teatral», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, vol. 2, tomo 1, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 553-558.

VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *Teatro completo*, Madrid: Cátedra, 2013.