

**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**

Julio Vélez-Sainz  
Universidad Complutense de Madrid

La noche aparece repetidamente como recurso dramático en la praxis teatral de Bartolomé de Torres Naharro (1486-1520), uno de los más importantes escritores del Renacimiento español. En este ensayo planteamos un análisis de dos de las comedias “a fantasía” del dramaturgo pacense, las comedias *Serafina* y *Aquilana*, a partir de las nociones del momento sobre el influjo de la noche en los amantes, el desarrollo de un aparato dramático-escénico que hizo posible la utilización de la noche como recurso dramático, las parodias de los agentes cómicos de las comedias de estas mismas situaciones y los usos metafóricos de la nocturnidad como método de referenciar el submundo prostibulario de los agentes cómicos.

Del corpus general del dramaturgo pacense, cuatro son las llamadas comedias “a fantasía”,<sup>1</sup> por orden de composición, las *Comedia Serafina* y *Comedia Himenea* recogidas en la edición *princeps* de su magna recopilación de obras y dos que tienen una amplia fortuna como comedias sueltas: la *Comedia Calamita* y la *Comedia Aquilana* y que se recogen en ediciones posteriores: *Pro Palladia* (Nápoles, Pasquet, 1524) para la *Comedia Aquilana* y *Propaladia* (Sevilla, Cromberger, 1526 y 1533) para la *Comedia Calamita*. Si tenemos en cuenta las múltiples ediciones de las comedias sueltas de la *Aquilana* y de otras comedias del dramaturgo, vemos que es este seguramente el autor más influyente del teatro del momento, por lo menos, antes de su inclusión en el índice de Valdés de 1559 (Canet Vallés “Evolución” 21-42; Oleza “Orígenes” 153-77). Escogemos, pues, dos obras del mismo subgénero dramático según la concepción del autor y que, además, al estar situadas al principio y al final de su producción teatral abarcan la obra completa del autor de modo que se puede analizar los usos simbólicos de lo nocturno en la praxis dramática del autor.

---

<sup>1</sup> En su *Prohemio* a la edición *princeps* de la *Propalladia* (Nápoles, Pasqueto de Sallo, 1517), el pacense divide su obra en dos taxonomías importantes. “comedia a noticia” y “comedia a fantasía”. Las comedias “a noticia” son verosímiles, se acercan a la historia y describen cosas vistas y oídas (“notas”) en realidad. De este modo, podemos entender que Torres vio y vivió el contexto de las comedias *Soldadesca* y *Tinellaria*. Si el modelo de las comedias “a noticia” se fundamenta en la *experientia*, la comedia “a fantasía” depende de la *auctoritas*, es decir, del desarrollo de modelos anteriores que sean verosímiles o cómo diría el pacense “de cosa fantástica o fingida que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son, *Serafina*, *Ymeneia* etc”. Recordemos, una vez más, los *Prenotamenta*, donde, a raíz de una discusión sobre la adecuación del contenido se observa que, para ésta: “es necesario que todo lo que se dice sea verosímil, factible, esté adaptado a los personajes y sea congruente con el género del poema” (cap. XXI). Estas son ideas, por otro lado, altamente convencionales. Nótese, asimismo, la oscilación entre los títulos de la recopilación, *Propalladia* (1517), *Pro Palladia* (1524) y *Propaladia* (1526, 1533), presente en los impresos del momento y que respetamos.

### Usos amorosos de la noche: la *Comedia Aquilana*

Una de las situaciones teatrales más reconocibles de la comedia áurea es la de los amantes que se encuentran en un estado de semi-invisibilidad debido a la protección de la noche. Ejemplos memorables tenemos, entre otros muchos, en *La dama boba*, *La viuda valenciana*, *La francesilla*, *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina o *La dama duende* de Calderón. Este mismo motivo, analizado magistralmente por Frederick de Armas (*Invisible*) aparece en la *Comedia Aquilana*, a su vez, el uso de la noche como recurso dramático en Torres Naharro se relaciona con la tradición erótica del medievo.<sup>2</sup> En la Jornada I vemos cómo Aquilano, quien en realidad es un príncipe húngaro, aparece vestido como un escudero de noche en España, a éste acompaña un criado, Faceto, a quien Aquilano le pide que lea la carta de su amada Felicina, lo que hace de manera cómica. En la carta Felicina le pide una cita nocturna. Imitando a su amo, Faceto se anima a cortejar a una muchacha, Dileta. Bajo la ventana de ésta, Aquilano le declara su amor, casi enfermizo, a Felicina, quien le pide que vuelva al día siguiente. La *Comedia Aquilana* se articula escénicamente a partir de dos espacios dramáticos unidos por una ventana: la sala interior del rey Bermudo y el jardín exterior donde tienen lugar los requiebros amorosos al igual que en comedias palatinas posteriores como *El perro del hortelano* de Lope de Vega, en las que el jardín se presenta como el espacio de los requiebros más directos entre Diana y XXXX. No en vano el jardín puede ser el lugar ideal para que en una fiesta de teatro en el crepúsculo, hacia la noche, se articulen sensaciones de vista, oído, olfato, en una perfecta simbiosis. Lógicamente, encontramos varias representaciones de teatro cortesano como *La gloria de Niquea*, de Villamediana, en el Jardín de la Isla, o la de *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, en el Jardín de los Negros, representadas el mismo día en unos jardines, en este caso los de Aranjuez.<sup>3</sup>

Pero, ¿qué utilizaría Torres para la representación de esta escena nocturna ajardinada? En el capítulo sobre los elementos escénicos y el proscenio de los *Prenotamenta* a Terencio que escribiera Badio Ascensio, de tan profunda influencia en la praxis escénica de Torres, se puede ver que el impresor y humanista belga conocía de sobra las nociones sobre la escena que vierte Vitruvio en *De architectura* (5, 6, 9.):

Vitruvio, en su libro *La arquitectura*, clasifica la escena, que puede ser de tres tipos, para la tragedia, la comedia, o la sátira, de tal modo que

<sup>2</sup> Sobre la *Aquilana* hay bastantes estudios. Oleza analiza la obra a partir de su contextualización cortesana (1997, 153-77); Malinak a partir de la creatividad de su trama (1991, 140-48); Laitenberger disecciona los elementos que tiene de parodia del amor cortés al estilo de *Celestina* (1990, 321-45); Lihani estudia las instancias de enfrentamiento social presente en la obra (1984); Pérez Priego la sitúa junto a la *Himeneo*, la *Seraphina*, la *Jacinta*, la *Tragicomedia de Amadís de Gaula* y la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente con respecto al sustrato caballeresco que todas comparten (2006, 17-29); La obra fue editada en las dos antologías de López Morales.

<sup>3</sup> En ocasiones incluso con la posibilidad de utilización escénica del río Tajo (hay otros testimonios de teatro de jardín y teatro en las riberas de ríos).

establece que la escena de la tragedia debe estar adornada con columnas y frontones e insignias reales especialmente, porque delante de ella se representaban las hazañas de reyes; la de la comedia, por su parte, se debe hacer a semejanza de las casas particulares, por ejemplo las de los ciudadanos y demás personas comunes; la escena de la sátira antigua, en cuyo proscenio actuaban los sátiros, debe adornarse con grutas, montes y árboles, especialmente porque los sátiros que salían de allí eran dioses campestres y habitaban en zonas de este tipo. (cap. IX)<sup>4</sup>

Según el modelo vitruviano encontraríamos, pues, una división tripartita del proscenio que dependería del género a representar y de cómo cada uno de estos géneros está dispuesto para un tipo social. El esquema de Vitruvio tuvo algunas alteraciones a lo largo del Renacimiento y un amplio calado posterior. Como indica Eduard Flechsig (1894) y, a partir de éste, William H. Shoemaker (1934, 303-18), en la Italia que visitó y conoció Torres Naharro tuvo lugar el cambio de perspectiva de las tablas múltiples que aparecen en las *sacre rappresentazioni* a la elaborada perspectiva escénica única que describe Serlio, precisamente en representaciones en palacios privados, donde hay constancia que se representaron comedias de Torres. Lo más probable es que Torres conociera estos tipos escénicos y los utilizara en sus obras. Torres Naharro no haría uso de máquinas, como tampoco haría Lope de Rueda, ya que, por un lado, actúa con escenario fijo, y, por otro, sus salas carecen de la versatilidad que tendrán los corrales, momento en que la escenotecnia dará un paso decisivo. De este modo, lo más probable es que nos encontremos con un uso particular de un único tapiz dibujado que indique una escena de interior preparada para la comedia (“a semejanza de las casas particulares”). Si el espacio escénico está marcado por la presentación del género cómico, el espacio dramático, el jardín, seguramente queda enmarcado por la descripción de los personajes a modo de parergon clásico (o kantiano, o derrideano).<sup>5</sup> La descripción contaría con la colaboración activa de los espectadores quienes tendrían un conocimiento previo del lugar común desarrollado anteriormente en la literatura celestinesca e, incluso, en la lírica medieval. El alba, momento mágico para los amantes, tiene en nuestra lírica popular tres posibles significados, como en su día apuntó Antonio Sánchez Romeralo: el momento elegido por el amigo para cantar a la amada, la hora de la cita de amor, y la hora pesarosa de la despedida, tema popular proveniente de las albas tradicionales y representado entre otros por la canción “Mañanitas floridas / del mes de mayo / despertad a mi niña / no duerma tanto” (1962<sup>a</sup>

<sup>4</sup> Citamos de la magnífica traducción de José Manuel Ruiz Vila que sirve de apéndice a mi edición crítica del teatro completo del pacense. Las citas de las obras de Torres pertenecen a esta misma edición, en prensa en el momento de enviar el presente artículo.

<sup>5</sup> Tomamos el término del magnífico estudio de Rogelio Miñana sobre la interrelación entre los márgenes en prosa de la obra y el texto dramático en *La gloria de Niquea* y establece una relación dialéctica entre el centro y los márgenes por medio de la distinción kantiana de *ergon* y *parergon* (76-77).

429N) o el “Ya viene el alba, la niña, / ya viene el día”, que leemos en el *Auto de los hierros de Adán*. Con respecto al referente más directo, *Celestina*, éste se ve en el famoso fragmento del auto decimonono en el que Melibea se duele de su amor arropada por la noche:

Dulces árboles sombreros,  
humilláos cuando veáis  
aquellos ojos graciosos  
del que tanto deseáis.  
Estrellas que relumbráis,  
norte y lucero del día,  
¿por qué no le despertáis,  
si duerme mi alegría? (319)

Para acabar, una vez que llega Calisto, con una celebración:

Todo se goza este huerto con tu venida. Mira la luna cuán clara se nos muestra, mira las nubes cómo huyen. Oye la corriente agua de esta fontecica, ¡cuánto más suave murmullo su río lleva por entre las frescas hierbas! Escucha los altos cipreses, ¡cómo se dan paz unos ramos con otros por intercesión de un templadico viento que los menea! Mira sus quietas sombras, ¡cuán oscuras están y aparejadas para encubrir nuestro deleite! (320)

A su vez el motivo del jardín florido nocturno en la *Aquilana*, adquiere tintes convencionales de carácter arcádico:

¿sientes tú d'este vergel  
ningún árbol menear?  
Cuantas yerbas hay en él  
todas están a'scuchar,  
pues las fuentes  
detuvieron sus corrientes  
porque pudiesen oírme,  
las aves que son presentes  
no cantan por no empedirme,  
pues el cielo  
todo está que es un consuelo,  
todas las gentes reposan,  
las aves no hacen vuelo,  
los canes ladrar no osan. (vv. 605-18)

Ernst Robert Curtius indica que los clásicos mantenían una serie de elementos fundamentales en sus descripciones de los lugares de la perfección: plantas, aire suave, animales, una fuente, flores y aves cantando (195-97). En la descripción de Aquilano del vergel encontramos todos los elementos que menciona Curtius: las plantas (yerbas), un aire suave (los árboles que no se menean), animales (canes que no ladran), una fuente (que, en este caso, detienen las fuentes), flores (vergel), y aves cantando (que, en este caso, no cantan por no impedirle el llanto a Aquilano).<sup>6</sup> Nos encontramos ante una naturaleza nocturnal activa que escucha los llantos de Aquilano en un remedo folclórico del mito de Orfeo.<sup>7</sup> De hecho, es éste un motivo común en Torres Naharro, en la Jornada V de la *Comedia Jacinta* aparece Divina describiendo la escena como un *locus amoenus*.<sup>8</sup>

Tan convencional es el uso del lugar común de los jardines nocturnos como punto de encuentro de los amantes que los personajes secundarios de la obra utilizan las referencias al jardín con fines paródicos. En la carta que leen Faceto y Aquilano de su amada Felicina se indica que le esperan en el huerto de la casa: «te esperamos / por el huerto so las parras» (vv. 447-48), la cita convencional y arcádica se convierte en la boca del criado Faceto en una referencia obscena: «Yo y Dileta te espetamos / por el hueco sendas barras» (vv. 445-46). Espetar es “atravesar alguna cosa con otra que sea puntiaguda como se hace con la carne atravesándola con el asador o espeto” (*Autoridades* 1732, 601A). El hueco se refiere, claro, al ano. A la vez, Faceto referencia un refrán cifrado por Correas “por el huerco sendas barjas” (172). Si “huerco” no es un error por “hueco”, podemos sugerir el sentido de demonio, derivado del término latino *orcus*. Así aparece, entre otros muchos textos, en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*: “¡Dolores que vos maten, rrvavia que vos acabe, diablo, huerco, maldito! ¿Y piensa que tengo su fuerça? ¡Todos los huesos me ha quebrantado! ¡Todas las manos me a molidas!” (225). Barjas es una variación del Aragonés “barza” que, como explica Jerónimo Borao, tiene el significado de “zarza” (175). De este modo, el idealizado encuentro nocturno de los amantes en un huerto bajo unas parras pasa a convertirse en la boca del proto-gracioso Faceto en unas barras que se insertan en el cuerpo del protagonista masculino, quien, además, hace referencia a un demonio que se mueve entre las zarzas; es decir, cambia totalmente el aspecto de *locus amoenus* de la escena a la de un *locus horroris* cómico.

Los encuentros nocturnos en el jardín incitan una sensación de nocturnidad, trasgresión y furtividad presente en la relación entre los personajes principales Felicina

<sup>6</sup> Los pastores Dandario y Galterio tienen una divertida discusión sobre los distintos tipos de flores del jardín (azucena, jazmines, rosales, ciruelas) y de la huerta (berenjena, garbanzos, haval, coles, cebollas, higuera, prieta, vacallar, tocada, breveras, verdegas, alvar) para acabar con un refrán obsceno: “reguemos nuestros gaznates, / cáguese el Rey en su huerta”.

<sup>7</sup> Para un análisis completo de la escena, vid. Gillet IV. 264-75.

<sup>8</sup> La cita va como sigue: ¡Qué buena vista de prados, / qué yervas tan excelentes, / qué hermosura de fuentes, / qué belleza de ganados, / qué montañas, qué collados, / qué pastura, qué labranza, / qué barbechos, qué sembrados, / qué jardines, qué holganza! / ¡Cuán complida buenandanza / por aquí tenemos nos! / ¡Cuán obligada es a Dios / la que tanto bien alcanza! (vv. 985-96).

y Aquilano. Por ejemplo, justo antes de su encuentro con Aquilano, Dileta le indica a Felicina “¿dónde vas de noche a oscuras?”(v. 1363), a lo que la dama responde: “Calla, que tomo placer / en oírle sus locuras” (vv. 1364-65). El amor, dada la falta de luz, entra por los oídos en eco de uno de los motivos más comunes del discurso erótico del momento, cristalizado en, por ejemplo, el «Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?» de Garcilaso en su Égloga I. León Hebreo parte de Platón (“Se aman las cosas que nos hacen falta y que no poseemos” dice Agatón en *El Banquete* de Platón), para explicar que el amor funciona en? movimiento hacia lo que se desea, *in fieri* y no *de facto*, que parte de los sentidos: la vista (el “Escrito stá en mi alma vuestro gesto” del soneto I de Garcilaso, los *espíritus subtiles* de León Hebreo); la acción (gestos, galanteos, sonrisas), y, sobre todo, el oído (descripciones, bellas palabras escritas en un papel o pronunciadas ante la reja de la amada, serenatas.). La escena de la furtiva unión nocturna responde, asimismo, al cronotopo de la espera ansiosa del amanecer de la amada que espera a su amante y desarrolla los lugares comunes erotológicos del momento. En primer lugar, se menciona la separación de cuerpo y alma. Así Dileta indica: “que lo quieres tanto y más / que al alma qu'está contigo. (vv. 1368-71). En segundo lugar, Felicina desarrolla la convencional pérdida de los sentidos corporales (que hacen que el amor trascienda el mundo de los sentidos y vaya hacia el de la razón), como cuando dice:

así Dios mi alma ordene,  
muy poca pena me da;  
ni me place cuando viene,  
ni me duele cuando va. (vv.1373-76)

Finalmente, también aparece la representación dolorosa del mal de amores. Así, Felicina dice:

Porque después que me vi  
herida de aqueste mal,  
no reina placer en mí  
ni cosa de su metal.<sup>9</sup> (vv. 1324-26)

A lo largo de la Edad Media y Renacimiento, hay un amplio discurso crítico sobre el mal de amores, sus causas y su conceptualización. El amor *hereos* es la enfermedad del sufrimiento amoroso, una enfermedad que no difiere de cualquier otra en el

---

<sup>9</sup> En esto se insiste a lo largo de la obra: “¿Sabríasme tú decir / quien vive sin alegría / si puede mucho vivir? (vv. 1319-21); “con el pesar y su tema / la más preciosa vianda / se me convierte en postema” (vv. 1334-36); “se me hace tan fuerte / cualquier linaje de vida, / que si viniese la muerte / sería la bienvenida” (vv. 1338-41).

momento, por lo que tiene su diagnóstico, terapia y cura.<sup>10</sup> Como indica el doctor Villalobos en el *Sumario de la medicina*:

Amor hereos segun nuestros autores  
 es vna corrupta imaginación  
 por quien algun hombre se aquexa de amores  
 y en este ques hito de los trovadores  
 sin ser lisonjero dire mi razon  
 sabed por muy cierto entendimiento  
 jamas no se mescla en aquestas pependencias  
 la imaginativa y bestial pensamiento  
 como es gran potencia y padeçe el tormento  
 engaña consigo a las otras potencias. (38)

La noche también tiene una funcionalidad clara en el desarrollo del mal amoroso de la pareja protagonista. No en vano Aquilano, ve crecer su mal de amores por la noche:

Mi señor,  
 es tan grande mi dolor  
 que no me deja hablar,  
 y se me hace mayor  
 en causarte a ti pesar.  
 Hame dado  
 tan recio en este costado  
 desde ayer a medio día,  
 que de mí estoy espantado  
 cómo vivo todavía.  
 Sin sentido,  
 porque'l dolor ha crecido  
 y esta noche tanto, en fin,  
 que como loco perdido  
 me soy bajado al jardín. (vv. 1981-95)

El parlamento de Aquilano está en correlación con textos como el *Lilio de medicina* de Bernardo Gordonio, donde se describen los efectos nocturnos del amante *hereos* quien “pierde el sueño e el comer e beber e se enmagresce todo su cuerpo” (cit. en *Amadís* 706-7 n33). En el *De amore* se indica que el amante “poco duerme y come aquel a quien hace sufrir sueños de amor” (363). La criada Dileta parece darse perfecta cuenta

<sup>10</sup> La descripción de Aquilano de su passio, no deja dudas sobre la afiliación de su mal al amor *hereos*. “Es mi mal / una herida mortal / que yo mesmo me la di, / y una ponzoña real / que por los ojos bebí (vv. 1732-36); “un morir que Dios me ordena (v. 1740); “y una gana / de tomar muerte temprana” (vv. 1777-78), entre muchas otras.

de los males de su ama Felicina cuando menciona que “según siento tus vascas, / no coxqueas d’ese pie, / ni te come do te rascas” (vv. 1379-81). Covarrubias define las vascas como las “congoxas y alteraciones del pecho quando uno está muy apasionado, o de mal de corazón, o de otro accidente”. De modo que queda descrito el mal amoroso en términos folclóricos. Como vemos, en la *Aquilana* se produce un uso constante de la nocturnidad como elemento amplificador de la pasión amorosa. Lógicamente cuando se resuelve la trama se acentúan los aspectos lumínicos de la relación. En la *Comedia Aquilana* se observan los usos amorosos de la noche como momento de encuentro para los amantes, como oído acogedor de sus cuitas amorosas, que, a la vez, sirve para representar la evolución de la praxis teatral del Renacimiento.

Esta praxis continúa en varias obras del pacense, sin embargo, en la *Comedia Serafina* adquiere unos tintes específicos muy interesantes. Es de gran importancia la presencia nocturna en los lances amorosos tanto entre los amantes Floristán, Orfea y Serafina que conforman el triángulo amoroso principal, como entre Lenicio, Gomecio y Dorosía, que conforman un triángulo amoroso que, en cierto sentido, refleja el de los personajes principales de manera grotesca.<sup>11</sup> Sin embargo, el uso más importante de la “poética de la nocturnidad” que encontramos en la *Comedia Serafina* se refiere a un ambiente diametralmente opuesto, el de los ecos cómicos y, en este caso, burdelarios.

### Usos prostibularios de la nocturnidad: la *Comedia Serafina*

Son comunes los usos cómicos de la nocturnidad en el teatro Renacentista, podemos citar, entre otros, la *Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dizen de Antruejo* de Juan del Encina, o las menciones folclóricas de Dandario en la *Aquilana*: “Pues luego no es imposible / sono, que es la candelera / que va de noche invisible (vv. 1619-21) o en los dimes y diretes que se entrevén del ambiente hampesco de la *Tinelaria* que prefiguran los líos de las comedias de enredo nocturnal como *La francesilla* o *El perro del hortelano* de Lope de Vega o, en otro género, la actividad nocturnal de las ventas quijotescas. Como dice Barrabás “si una d’estas madrugadas / queremos ir do las tienen, / les demos mil bastonadas / que no sepan dó

<sup>11</sup> Quizá debido a la poliglosia presente en la obra, es una de las comedias sueltas a las que más artículos se le han dedicado últimamente. Por un lado, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga analiza la presencia de la Iglesia como institución y de la Antigüedad clásica y como elemento formativo del discurso (1991, 275-300); Albert M. Forcadas analiza las múltiples referencias de carácter erótico-burlesco que encontramos desperdigadas en la obra (1991, 38-57); Sara A. Taddeo le ha dedicado dos estudios a las mujeres en la obra: el primero sobre la “voz” (en el sentido de *agency*) de los personajes femeninos de la obra (1992, 594-98) y un segundo en que ha insistido en analizar los modos de expresión de los personajes femeninos nobles (Serafina, Orfea, etc.) (1994). Pérez Priego la analiza junto a la *Himenea* y la *Aquilana* y las tragicomedias de *Amadís de Gaula* y *Don Duardos* de Gil Vicente con respecto al sustrato caballeresco en el que se basan (2006, 17-29). No se debe confundir esta *Comedia Serafina* con la *Serafina* (1521) que se edita junto a las *Tebayda*, e *Hipólita*, impresas por Jorge Costilla y que, junto al *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (Juan Viñao, 1519) son, según Menéndez Pelayo, “los dos libros más deshonestos de la literatura española” (29).



les vienen. (vv. 479-82). De todas las instancias cómicas de la nocturnidad de la *Comedia Serafina* la más interesante es la escena en la que el escolar Gomecio, quien entiende que la noche va a propiciar el encuentro con su amada Dorosía en un remedo de los encuentros nocturnos de sus amos, es burlado cruelmente por el criado Lenicio, quien utiliza las referencias nocturnas para desarrollar una escena de hechicería burlesca con la que humilla al necio escolar.

Lenicio es el personaje que, de manera más insistente, se relaciona con lo nocturno pues es el personaje que más veces utiliza el manto de la noche para engañar al resto de los personajes. Como ocurre con otros criados del corpus naharrese (Pagano en la *Jacinta*, Faceto en la *Aquilana*, Torcazo en la *Calamita*, Eliso, Bóreas y Turpedio en la *Himenea*), la onomástica nos revela la esencia del personaje.<sup>12</sup> Por un lado, Lenicio se relaciona con “lenitivo” (que ablanda), de hecho, el término lenición se usaba en medicinas naturales. Así, se menciona la “lenición de vientre” para hablar de la diarrea en *Tratado nuevo* de Diego Álvarez Chanca (1506): “si tiene lenición de vientre de por sí, no será necesario; para ello se hará un clíster de la siguiente manera” (ed. Sánchez 201).<sup>13</sup> Por otro lado, en su sentido moral, el “ablandamiento” de la lenición se relaciona con una “relajación” de las costumbres. En un ingenioso calambur Torres Naharro enroca el nombre propio Lenicio con el sustantivo común Lenocinio que es “Lo mismo que alcahuetería. Es del Latino Lenocinium, que significa esto mismo” (*Autoridades*). De hecho, a lo largo de la Historia se muestra en Castilla una gran preocupación por la alcahuetería, no en vano, en su versión latina, el término lenocinium aparece ya en las *Glosas silenses* entre los castigos dispuestos para los proxenetas y las prostitutas:

Mulier que lenocinium [ena cemajacione meretrize] exercuerit [facet andat] idest que corpus suum alieno uendiderit, nec in finem acciperet debet communionem. Si mulier cum iumento [ibizone] fornicatur, .XU. annis peniteat. Quequumque femina usque ad mortem cum alienis uiris adulterat, nec in finem dandum est ei communionem; forsitan [alquieras cierto] si penitentiam legitimam [streita] habuerit, post .XIII. annos accipiat communionem. Si cum conscientia [uoluntate] mariti uxor fuerit

<sup>12</sup> En el Renacimiento, hay un interés en descifrar las resonancias simbólicas entre el personaje y su nombre en estudios que ora derivando del nominalismo (*nomem est consequentia rerum*) ora del realismo (*res sunt consequentia nominis*), mantienen que el nombre representa la esencia de sus personajes, lo que es especialmente prominente en los personajes de obras dramáticas, p.e., vid. el *Auto del repelón*, en que los dos pastores bobos se llaman *Johanparamás* y *Piernicurto*, o la *Égloga XII*, en que el trío de protagonistas se llaman *Cristino* –el que sufre la crisis religiosa–, su amigo *Justino* –que le aconseja seguir el justo medio– y la encantadora *Febea*, que pretende seducirle con los rayos de sus ojos. La apoteosis que señala el triunfo del amor sobre todas las cosas –*omnia vincit Amor*– se ve reforzada en la *Égloga XIV* por los nombres de la pareja amadora, *Plácida* y *Vitoriano*. Sería necesario un estudio onomasiológico de los personajes de Torres Naharro que pretendemos hacer en un futuro.

<sup>13</sup> Para André Nougé de lenitivo deriva Deleznarse. –« Lenitivo: 1605, D. Quijote ». Arévalo, Suma, p. 298 b: «otras veces con umores dulces lenitivos» (137).

mecata, nec in finem dandum est ei communionem; si uero eam malitiam reliquerit [laiscayet], post .X. annos accipiat communionem. (fol. 318r-v; págs. 20-21)

En las *Etimologías* isidorianas encontramos ya personalizado al personaje del alcahuete (leno): “Leno, conciliator stupri, eo quod mentes miserorum blandita et deliniendo seducat” [Leno (alcahuete): amañador de amancebamientos porque camela los espíritus de los infelices y los seduce con embelecocos (delinire)] (X.63.160; I.830). A medida que nos acercamos al momento de Torres vemos cómo el leno se transforma en un conocido personaje dramático del momento: el rufián o jaque. En el *Vocabulario español-latino* (1495) de Antonio de Nebrija aparece explicada la voz en dos ocasiones. En primer lugar, aparece relacionada con el grupo derivativo alcahuetear:

Alcauetear: lenocinor-aris.  
Alcaueteria: lenocinium-ij.  
Alcauete o alcauetador: leno-onis.  
Alcaueta o alcauetadora: lena-ae.

Y, en segundo, lugar con el grupo derivativo de los rufianes:

Rofian o alcauete: leno-onis.  
Rofian o alcaueta: lena-ae.  
Rofianería (arte destos): lenocinium-ij.  
Rofianear aquestos: lenocinor-aris

En este caso, el nombre de Lenicio refleja su esencia dramática, pues le propone un lenocinio (burlesco) de su mujer Dorosía al enamorado escolar. No es la única instancia de ambiente rufianesco en la obra de Torres, largos parlamentos de la *Soldadesca* se refieren a las casas de la mancebía, la *Tinelaria* también tiene un ambiente de lupanar, y el *Concilio de los galanes* tiene múltiples referencias venéreas. Así, Lenicio aparece relacionado con el submundo del hampa y de los alcahuetes y su caracterización dramática es la de un rufián que prefigura los jaques del género breve barroco.

El lenocinio tiene lugar en la Jornada IV al amparo, claro, de la noche. El escolar Gomecio muere de amores por Dorosía, criada de Serafina y casada con el rufián, quien lo va a engañar vilmente. Lenicio le ofrece al escolar un encuentro nocturno con su mujer: “Ya sabes, si me entendiste, / qu'esta noche has d'ir allá, / y está concertado ya / como tú me lo pediste” (vv. 1809-13.). A lo que Gomecio responde: “Domine, tu redemiste / corpum meum isto modo” (vv. 1814-15) en un remedo de Salmo 30:5: “In manus tuas commendo spiritum meum; redemisti me, Domine, Deus veritatis”. Pero, claro, Lenicio no tiene ningún interés en que su mujer se acueste con Gomecio por lo

que va a utilizar el aspecto nocturnal de la cita para engañarlo con alevosía (palabra que utiliza Dorosía<sup>14</sup>). Para ello, Lenicio hará uso de unos supuestos poderes mágicos en los que encantar a Gomecio para atarle de pies y manos. Es sabido que el mundo de los alcahuetes se acercaba al de la magia, no en vano la alcahueta más famosa de la literatura española “tenía seis oficios, conviene a saber, labrandería, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito de hechicera” (54). El delito de Lenocinio se recogía precisamente junto al de incesto y al del sortilegio y hechicería como causas mixtas o *Mixti-Fori* que ni por su naturaleza son canónicas, ni su conocimiento le está absolutamente reservado a la Iglesia y que se pueden tratar tanto en tribunales eclesiásticos como legos. Así, en las *Constituciones sinodales de Venezuela* redactadas por Diego de Baños y Sotomayor (1687) aparecen hermanados los delitos “del lenocinio o alcahuetería [...] de sortilegio o hechicería, adivinación y otras supersticiones, como no tengan pacto implícito con el demonio, que entonces toca privativamente al Tribunal de la Santa Inquisición” (396). De este modo, Lenicio cumple con las características que se asocian al lenocinio: el adulterio, el proxenetismo, la hechicería y la rufianería.

En primer lugar, en su *philocaptio* Lenicio mencionará “ciertas palabras caldeas / para que por ti se muera” y una serie de “signos magicanos” con los que lo escantará de “pies y manos” (vv. 1839-40) para que Dorosía se enamore del escolar. Comienza atándolo “dedo con dedo” para pasar a recitar una poción burlesca que no tiene desperdicio:

Siéntate ahora en el suelo,  
saca los pies por aquí,  
muestra acá, cuerpo de mí,  
que no te ayudas un pelo;  
buelve los ojos al cielo  
y calla, no digas nada.  
(¡O, gran bestia tengo atada,  
cuán paciente está mi duelo!)  
Certum bertum, calabazas,  
garavatos, garavitos,  
majagranzas, festes fritos  
y una mona con dos mazas.  
Perris caguis, malas razas,  
emulei baralitón,  
nicos micos, macarrón,  
bestia mala albarda pazas. (vv. 1850-65)

<sup>14</sup> Es uno de los primeros usos del término en valenciano: “Fes un poch de la enujada, / no li mostres gens d’amor; / après li parla sens por, / referent-li totes coses / y serem dos alevoses / que basten per un traidor” (vv. 899-904).

Lenicio efectúa un exorcismo burlesco en el que se mencionan distintos elementos típicos de las pociones del momento en un latín macarrónico.<sup>15</sup> Destacamos unos cuantos términos de la “poción” de Lenicio. Las “majagranzas” hacen referencia a las granzas o grancias, es decir, residuos de paja gruesa, nudos de caña, piedrecitas, espigas, granos sin descascarillar o todavía agarrados a la espiga (corzuelo) que quedan al término de la trilla, limpia y acibado del trigo y la cebada y que se dan de comer a los animales, especialmente a bueyes y caballos. Es voz lexicalizada en el momento, que Hernán Núñez el Comendador recoge el refrán: “más valen granças de mi hera que trigo de troxe agena” (*Refranes*). A su vez, en el *Diálogo de la lengua* Juan de Valdés recoge el refrán “maja esas granzas” (“Mientras descansad, maja esas granças”, 113) con el sentido de perder el tiempo. De este modo, el término majagranzas aplicado a una persona significaría algo así como “majadero” en alusión a Gomecio quien queda equiparado a los bueyes y caballos que comen las granzas. Con respecto a la enigmática mona con dos mazas, explica Sánchez de la Ballesta que “Vsamos desta manera de dezir, quando queremos significar alguna compañía no muy dichosa” (*Diccionario*, 348). Por otro lado, una maza es un “tronco u otra cosa pesada, en que se prende y asegura la cadena a los monos o a los micos para que no se huyan o un “palo, hueso u otra cosa que por diversión se solía poner en las carnestolendas atado a la cola de los perros” (*Autoridades*). El mono, claro, es un remedo burlesco que sirve para exagerar la necedad del escolar, quien queda al nivel de los simios, símbolos claros de la lujuria y de la estulticia, amén de tener numerosas connotaciones diabólicas. Como indica Augustin Redondo: “si el hombre es imagen de Dios, el mono es criatura diabólica, fabricada por el demonio” (366). La broma o diablura de Lenicio va a tener terribles consecuencias para Gomecio, pues Lenicio le va a dejar a su suerte en escena, hasta que su amo Teodoro, lo encuentre y le dé una paliza por animal.<sup>16</sup>

Como vemos, los usos de las imágenes de nocturnidad en la *Comedia serafina* se articulan alrededor de un ambiente hampesco, lupanar y mágico. El personaje de

<sup>15</sup> Encontramos diversas invocaciones burlescas en el corpus naharresco. Entre otras, destaca la de Pagano en la *Comedia Jacinta*: “Pues cuando quiera tomad / dos yerbas en la memoria: / son serpilo y lucitoria, / de muy gran autoridad; / sebo de toro buscad / y el del ciervo, si podéis, / y para mayor verdad / ojos de gatos habréis, / y un unguento vos haréis / con el cual habéis de untaros / cuando quiesdes hallaros / donde más ganas ternéis” (vv. 1153-64).

<sup>16</sup> El aspecto rufianesco de Lenicio aparece magnificado en el ambiente nocturno de las rondas de los amantes de la trama principal. Por ejemplo, en la Jornada I, cuando Floristán le requiere que espíe a su amada Serafina en sus escapadas nocturnas (“que cada noche me des / de todo muy larga cuenta” (vv. 595-96)), Lenicio le responde invocando su rufianería: “No pienses hacerme afrenta, / que delante de los ojos / te haré mil trampantojos / qu’el diablo no lo sienta” (vv. 597-600). Un Trampantojo es un “enredo o artificio para engañar o perjudicar a otros a ojos vistas, como quien dice, trampa ante los ojos” (*Autoridades* 1739). De este modo, el rufián avisa a su amo de que puede fácilmente utilizar la nocturnidad para ampliar sus propios poderes y amedrentar a su amo. El término trampantojo también se relaciona con el ambiente celestinesco. Así, en la *Segunda Celestina* aparece: “¡Déxame tomar mi manto, que, por los santos de Dios, a Felides me voy derecha, veamos qué trama es ésta y qué trampantojo; que, cierto, tú debes dezir verdad, y el paje se ha callado con los dineros o los ha jugado. Anda, anda allá, vamos a Felides” (560).

Lenicio hace uso de los usos lupanales de la noche, sin duda, enraizados con la tradición celestinesca de la alcahuetería. De este modo, Lenicio sirve como eslabón entre los personajes semimágicos del Renacimiento y los jaques del teatro aurisecular.

En resumen, Bartolomé de Torres Naharro presenta en estas dos obras “a fantasía” (de trama ficticia) usos contrapuestos de las “poéticas de la nocturnidad” presentes en el Renacimiento español. Ejemplifica, además, dos usos contrapuestos de las resonancias culturales con las que se relaciona la noche, la nocturnidad y el lenocinio. Las menciones nocturnales de la *Comedia Aquilana* provienen de la tradición lírica de las alboradas, presente en la *Celestina*, y, sin duda, conocidas por el público de sus obras; en la *Comedia Serafina* está presente un uso de la nocturnidad mucho más canalla, relacionado con los personajes de los bajos fondos. Los personajes principales de la *Comedia Aquilana* despliegan referencias a la noche como manto de los amantes, comunes en la tradición erotológica del momento (la noche como manto de los amantes, como naturaleza compasiva, como receptora de la queja del mal de amores); los personajes secundarios de la *Comedia Serafina* urden una cosmología nocturna que se refiere a la magia, a la prostitución, al lenocinio. En la *Comedia Aquilana* vemos, además, como el espacio escénico (una suerte de *ergon*) del lienzo que representa la comedia aparece rodeado de un espacio dramático (un *parergon*) conformado por los parlamentos de los personajes que hacen referencias de carácter convencional a las imágenes arcádicas del jardín de los amantes, de los *loca amoena*. El uso de la nocturnidad en la *Comedia Serafina* aparece enmarcado dentro de una tradición de crítica a los rufianes y al lenocinio. De la noche al lenocinio, Bartolomé de Torres Naharro presenta un ensayo de la “poética de la noche” que se enroca con tradiciones anteriores (albadas, celestinesca) a la vez que prefigura desarrollos dramáticos posteriores.

**Obras citadas**

- Álvarez Chanca, Diego. *Tratado nuevo no menos útil que necesario en que se declara de qué manera se ha de curar el mal, (1506)*. Ed. María Nieves Sánchez. Madrid: Arco Libros, 1993.
- Ascensio, Badio. *Anotaciones previas a Terencio*. Trad. José Manuel Ruiz Vila. Teatro completo por Bartolomé de Torres Naharro. Madrid: Cátedra, en prensa.
- Baños y Sotomayor, Diego de. *Constituciones sinodales de Venezuela (1687)*. Eds. Horacio Santiago-Otero y Antonio García y García. Madrid-Salamanca: CSIC-Universidad de Salamanca, 1986.
- Borao, Jerónimo. *Diccionario de voces aragonesas*. Zaragoza: Imprenta del Hospicio provincial, 1908.
- Canet Vallés, José Luis. "La evolución de la comedia urbana hasta el *Index Prohibitorum* de 1559." *Criticón* 51 (1991): 21-42.
- Cherchi, Paolo. "Don Quijote y su ansiosa espera en la noche (*Don Quijote*, II, 71)." *Anales Cervantinos* 24 (1986): 229-34.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Horta, 1943.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and Latin Middle Ages*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- De Armas, Frederick. *The Invisible Mistress: Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlottesville: Biblioteca del Siglo de Oro, 1976.
- Fernando de Rojas y Antiguo Auctor. *La Celestina*. Eds. Francisco. J. Lobera et al. Barcelona: Crítica, 2001.
- Flehsig, Eduard. *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von der Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts*. Dresden: Erster Teil, 1894.
- Forcadas, Alberto M. "El carácter subversivo del eroticismo y jocosidad de la 'inocua' *Comedia Seraphina* de Torres Naharro." *Monographic Review/Revista Monográfica* 7 (1991): 38-57.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1990.
- Glosas silenses*. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Hernando, 1929.
- Hebreo, León, *Diálogos de amor*. Trad. David Romano. Madrid: Austral, 1990.
- Herrero Ruiz de Loizaga, Francisco Javier. "Presencia de la Iglesia y de la Antigüedad clásica en la 'Comedia Seraphina'." *Boletín de la Real Academia Española* 71.253 (1991): 275-300.
- Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Eds. José Oroz Reta, Manuel-A. Marcos Casquero y Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.
- Laitenberger, Hugo. "Bartolomé de Torres Naharro: Poeta y dramaturgo del amor cortés." *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Eds.

- Víctor García de la Concha, Jean Canavaggio, Theo Berchem y María Luisa Lobato. Kassel: Reichenberger, 1990. 321-45.
- Lihani, John. "La contienda social en la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro." *Josep Maria Solá-Solé: Homage, homenaje, homenatge: Miscelánea de estudios de amigos y discípulos*. Eds. Antonio Torres-Alcalá, Victorio Agüera y Nathaniel B. Smith. Barcelona: Puvill Libros, 1984.
- López de Villalobos, Francisco. *Sumario de la medicina*. [Salamanca Impresor de la Gramática de Nebrija 1498]. *Electronic Texts and Concordances of the Madison Corpus of Early Spanish Manuscripts and Printings*. Ed. John O'Neill. Madison and New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1999.
- Malinak, Edward, E. "Torres Naharro's Innovative Dramaturgic Contributions to the Spanish Theater." *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Aníbal A. Biglieri*. Ed. Nicolás Toscano Liria. Nueva York: National Endowment for the Humanities, National Hispanic Foundation for the Humanities, 1991. 140-48.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera (Corbacho)*. Ed. Marcella Ciceri. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia. Estudio crítico*. Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1900.
- Miñana, Rogelio. "Los márgenes del poder, el poder de los márgenes: El marco narrativo en *La gloria de Niquea* de Villamediana." *Bulletin of the Comediantes* 52.1 (2000): 55-81.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino (1495)*. Ed. John O'Neill. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.
- Nougué, André. "Contribution aux recherches sur le vocabulaire hispanique." *Bulletin Hispanique* 66.1-2 (1964): 125-61.
- Núñez, Hernán. *Refranes o proverbios en castellano, por el orden alfabético*. 4 vols. Madrid: Imprenta de Mateo Repullés, 1804.
- Oleza, Joan. "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La *Comedia Aquilana* de Torres Naharro." *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*. Ed. K. Sabik Varsovia. Varsovia: Universidad de Varsovia, 1997. 153-77.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, "La materia caballeresca en los orígenes del teatro español." *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. 12, 13 y 14 de julio de 2005*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Almagro: Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2006. 17-29.
- Redondo, Augustin. *Otra manera de leer el Quijote: Historia, tradiciones culturales y literatura*. Madrid: Castalia, 1997.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. Ed. Juan Manuel Cacho Blecua. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1996.

- Sánchez de la Ballesta, Alfonso. *Diccionario de vocablos castellanos aplicados a la propiedad latina*. Madrid: Juan y Andres Renaut impresores, 1587.
- Sánchez Romeralo, Antonio. *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos, 1969.
- Shoemaker, William H. "Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century." *Hispanic Review* 2.4 (1934): 303-18.
- Silva, Feliciano de. *Segunda Celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid: Cátedra, 1988.
- Taddeo "'No callaria mai de dir lo que es rao': The Woman's Voice in the *Comedia seraphina*." *RLA: Romance Languages Annual* 4 (1992): 594-98.
- Taddeo, Sara A. "Bartolomé de Torres Naharro's *Comedia Seraphina*: The *comedia a fantasía* and *lengua (de la) cortesana*." Tesis doctoral. Filadelfia: Universidad de Pennsylvania, 1994.
- Torres Naharro, Bartolomé de. *Comedia Aquilana*, compuesta por Bartholome de Torres Naharro, ed. Hernando Merino, Nápoles, s.f., s.l., 24 fols. [Dennis Rhodes: Roma, Marcellus Silber, c. 1520].
- . *Comedia llamada Aquilana*, Sevilla, J. Cromberger, 1533, 40 págs.
- . *Comedia llamada Aquilana*. Agora nueuamente impressa, corregida y emendada. Hecha por Bartholomé de Torres Naharro. Fue impressa en Burgos, en casa de Juan de Junta, a deziseys dias del mes de Deziembre, mil y quinientos y cincuenta y dos años, 24 fols.
- . *Pro Palladia de Bartholome de Torres Naharro*. Dirigida al Illustrissimo Señor: el S. Don Fernando Daualos de Aquino Marques de Pescara. Conde de Lorito: gran Camarlengo del Reyno de Napoles, &. Estampada en Napoles por Ioam Pasqueto de Sallo. Iueves, XV de Febrero, MDXXIII. 118 fols.
- . *Propalladia de Bartholome de Torres Naharro*. Dirigida al Illustrissimo Señor: el S. Don Fernando Daualos de Aquino Marques de Pescara. Conde de Lorito: gran Camarlengo del Reyno de Napoles, &. Estampada en Napoles por Ioam Pasqueto de Sallo. Iueves, XVI de Março, MDXVII. 99 fols.
- . *Propalladia de Bartolome de Torres Naharro*. Ympressa en Seuilla por Jacobo Cromberger, alemán, y Juan de Cromberger, a III de octubre, mil y quinientos y veynte y seis años, 115 fols.
- . *Propalladia de Bartolome de Torres Naharro*. Ympressa en Seuilla en casa de Juan Cromberger, a X de septiembre de MDXXXIII años, 146 fols.
- . *Teatro completo*. Ed. Julio Vélez-Sainz. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas), en prensa.
- . *Teatro selecto de Torres Naharro: Comedia Soldadesca, Comedia Ymeneá, Comedia Jacinta, Comedia Calamita, Comedia Aquilana*. Ed. Humberto López Morales, Madrid, Escélicer, 1970.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la Lengua*. Ed. Cristina Barbolani. Madrid: Cátedra, 1998.