



Ana Cecilia Prenz, *Contigüidades culturales en las “Composiciones Romanas” de Bartolomé de Torres Naharro, La Plata: Edulp, 2008, 195 pp.*

María Cecilia Pavón
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
IDIHCS - CONICET
Universidad Nacional de la Plata

Cecilia Prenz propone en este trabajo un análisis detallado de las comedias de Bartolomé de Torres Naharro, por lo cual centrará su atención en las “composiciones romanas”, es decir, aquellas que transcurren en Roma o tienen como tema personajes romanos, principalmente *Soldadesca* y *Tinellaria*.

En primer lugar, la autora replantea el lugar que se ha otorgado a la dramaturgia de Torres Naharro desde una perspectiva teleológica que considera el teatro de Lope de Vega como el punto de mayor esplendor y auténtica inauguración del teatro español. Desde esta perspectiva, las formas teatrales medievales son consideradas mera fase de transición de la literatura dramática, producto incompleto e inacabado en proceso de gestación. Así mismo, se aleja de la postura que analiza la obra de Torres Naharro a la luz de la tradición anterior al dramaturgo. Propone en cambio una vía alternativa de lectura que tenga en cuenta los cimientos de la cultura renacentista, el rol desempeñado por los espectáculos teatrales y el tipo de figuras del poder que validan o censuran este tipo de manifestaciones culturales. Para ello, el concepto de “cultura popular” se transforma en una herramienta teórica que marca el recorrido analítico del libro. En este sentido, los aportes de Prenz resultan de insoslayable valor, ya que reactualiza los problemas de definición en torno al térmi-

Olivar N° 13 (2009), 223-228.

no “cultura popular” y localiza el problema en que la misma, concebida como una “otra cultura”, ha llevado a definirla mediante del inmovilismo y la homogeneidad. En consecuencia, estamos ante una definición “por exclusión”, es decir, se la considera oral, anónima y primitiva “por oposición” a cultura escrita, de autor, evolucionada. En cambio Prenz, retomando las ideas del teórico ruso Mijail Bajtín, nos propone una definición de “cultura popular” como proceso que posee su propia dinámica y que, por lo tanto, ha tenido épocas de florecimiento y decadencia que no necesariamente deben corresponderse con las de la cultura letrada.

Se trata de encontrar la herramienta más adecuada para el análisis, por lo cual entre la multiplicidad de conceptos que intentan dar cuenta de los cruces culturales y las relaciones intertextuales como “contaminación”, hibridación”, “sincretismo”, la autora elige el de “contigüidad”. Porque si bien los primeros tienen el acierto de dar idea de mezcla o conciliación, pesa sobre ellos cierta connotación negativa que el término “contigüidad” logra evitar, al mismo tiempo que dar cuenta de la fusión de elementos clásicos y cristianos, de la cultura letrada y la cultura popular que suponen las obras artísticas del Renacimiento, concebido como un periodo de búsqueda de lenguajes de expresión.

Por otra parte, Prenz identifica en las “composiciones romanas” de Torres Naharro las “siete series” o temáticas centrales que Bajtín señala como propias de la estética del “realismo grotesco”: 1) El cuerpo humano desde el punto de vista anatómico y fisiológico, 2) el vestir, 3) el comer, 4) el beber, 5) el sexo, 6) la muerte, 7) la escatología. Esta vía de análisis le permitirá indagar en el complejo entrecruzamiento de prácticas y lenguajes que suponen el teatro, la mediación cultural que tiene lugar en la realización de la cultura popular y, finalmente, indagar en el posible contexto espacio-cultural de representación de las obras mencionadas.

La primera parte del libro abarca toda la serie de consideraciones teórico-críticas en torno al tema de análisis. El capítulo I, “Torres Naharro a la luz de la crítica”, se ocupa en primer término de precisar cuál ha sido el posicionamiento de la crítica ante el concepto de “lo popular” en la obra del autor. En general este aspecto ha sido considerado de manera aislada en algunos elementos como la figura del rústico en los Introitos o se ha observado el lenguaje del *realismo grotesco* presente en algunas comedias, por lo cual Prenz tratará en lo que sigue de realizar una lectura que tenga en cuenta todos los aspectos relacionados con dicho lenguaje.

Para ello será imprescindible la reconstrucción del contexto cultural en el que las obras eran producidas y representadas, ya que en su interior se conjugan elementos del teatro clásico y de diferentes manifestaciones teatrales “primitivas”, “callejeras” o “rústicas”, que remiten a la idea de *realismo grotesco* e incluso de “esperpentización”.

En el Capítulo II, “Torres Naharro y la teoría dramática”, además de consignar los aportes más significativos de diferentes investigadores, puntualiza algunos aspectos relacionados con la biografía de Torres Naharro que resultan significativos para delinear el ambiente cortesano en el que tiene lugar su trabajo y ante qué clase de público se representaba. Así como también de la heterogeneidad de elementos y factores que configuran el producto literario. En este capítulo la autora se detiene en el Proemio a *Propalladia*, el documento más antiguo sobre preceptos dramáticos en lengua castellana, donde Torres Naharro reflexiona sobre cuestiones prácticas y teóricas relacionadas con el arte dramático. Aquí, como muestra de las contigüidades culturales planteadas por Prenz, Naharro retoma las preceptivas clásicas sobre el teatro adaptándolas a sus propias concepciones artísticas y redefine las características de la comedia como género: propone la clasificación “comedias a noticia” y “comedias a fantasía”, innova en las partes que constituyen una comedia y propone un Introito, el Argumento y cinco jornadas y eleva el número de personajes, contra el precepto horaciano que no admitía más de cuatro, a 20. Siempre dentro de las normas del “decoro”, entran en escena personajes de los estratos sociales más bajos, pero es la idea de un *metteur en scène* que dirige la entrada y salida de los personajes desde el Introito, una de las más productivas para su poética del grotesco.

En el capítulo III, “Bajtín, la cultura cómica popular y el teatro”, Prenz se aleja de las posturas ortodoxas que afirman que, al no existir documentos escritos entre el Saqueo de Roma, con Alarico en el 410 d.C. y la reforma de los monasterios benedictinos y el advenimiento del drama religioso cristiano a finales del S. X, el teatro es una práctica inexistente en ese periodo. Las mascaradas, los torneos, las fiestas ligadas a la fertilidad y a las cosechas continuaron desarrollándose bajo la tolerancia de la Iglesia Católica e incluso incorporadas para fines pedagógicos. La risa, la fiesta y el carnaval son los elementos constitutivos de la cultura cómico-popular que Bajtín plantea en su análisis de la obra de Rabelais y Prenz, al igual que el crítico ruso, estructurará su estudio siguiendo

un doble eje, sincrónico y diacrónico, que une la lectura de la obra de Torres Naharro al amplio fenómeno de la cultura popular. Por ello, en lo que sigue del capítulo analizará los elementos más relevantes del lenguaje del realismo grotesco presentes en las “composiciones romanas” en el vocabulario de la plaza pública del Renacimiento (elogios, injurias, grito o pregón y juramentos) y aquellas imágenes del banquete donde lo corporal, bajo y material se manifiestan.

El capítulo IV, “Fabrizio Cruciani y el concepto de “teatro” en el Renacimiento”, retoma la idea del capítulo anterior acerca de la fiesta como concepto fundamental alrededor del cual se crea la idea de teatro, al mismo tiempo que producto complejo de la cultura en el que se pueden rastrear las articulaciones y funciones del teatro. En aquella sociedad, a comienzos del S. XVI, Roma contaba con una gran diversidad y número de fiestas populares relacionadas al teatro: caza de toros, carreras, juegos, etc., y también cortesanas, ámbito alrededor del cual gravitan la vida social y cultural de la ciudad.

Dos figuras importantes en lo que concierne a Torres Naharro son León X, ante quien *Tinellaria* fue representada y el mismo pontífice le concede al autor el privilegio de publicar dicha obra, y Bernardino Carvajal, ante quien es muy probable que se haya escenificado *Soldadesca*. Esto se da en el marco del proyecto cultural hegemónico de hacer de Roma la gran ciudad “antigua y cristiana” planteado por Julio II y continuado por León X que hace florecer infinidad de manifestaciones teatrales oficiales o privadas, en la corte o en las calles.

La segunda parte del libro se aboca a la lectura crítica de cada “composición romana”, abarcando en cada caso el Introito, el Argumento y cada una de las jornadas que integran cada pieza. En el capítulo V, “Lectura de *Soldadesca*”, Prenz excede los análisis que rescatan de esta pieza su realismo en la descripción de personajes y situaciones y las posibles críticas a la política belicista del papa Julio II. Las apreciaciones que consideran que esta pieza carece de un plan dramático por cierta falta de armonía son rebatidas mediante la explicación del elemento tragicómico que opera en *Soldadesca* que, como característica fundamental, tiene la oscilación entre lo cómico y lo trágico sin considerar nunca una posición definitiva.

El capítulo VI, “Lectura de *Tinellaria*”, ubica el hambre como tema fundamental, aunque la envidia, la lujuria, la pereza y la traición también

ocupan un lugar destacado. El argumento de la pieza gira en torno a la preparación de un banquete para un cardenal romano y el núcleo de la narración es la glotonería y el buen beber de los sirvientes en presencia de la corte. Mediante una pintura detallada y carnavalesca de los instintos humanos más bajos y groseros Naharro alude a la corrupción de la curia.

Unos de los elementos más llamativos de esta pieza es que el autor abandona la figura del “rústico” como presentador y se propone a sí mismo. Este dato, junto a la expresión “recitada esta comedia Tinellaria”, que aparece en el fragmento a la dedicatoria al cardenal Bernardino Carvajal, nos dan la pauta de que efectivamente la pieza fue representada, e incluso pudo haber sido el mismo Naharro su *metteur en scène*.

En el capítulo VII, “La especificidad de la comedia Jacinta”, Prenz se detiene en la lectura parcial de esta comedia por la particular fuerza con la que se impone en el Introito la figura del rústico y porque mediante sus personajes se introduce la crítica a la corrupción dominante en las cortes romanas, tema del que se ocupará en lo que resta del libro.

El argumento de la comedia cuenta la historia de una dama llamada Divina que, acodada en su ventana, exhorta a los transeúntes a detenerse y contarle sus desventuras. Algunos críticos han creído reconocer en la figura de Divina la de Isabella d’Este, marquesa cuya visita a Roma estuvo caracterizada por la fastuosidad y en cuyo honor es factible que se haya compuesto la comedia. Otros, ven en la figura de Divina la de Roma acogiendo a todo tipo de refugiados. Sin embargo, a pesar de la rusticidad de la lengua en la que se expresan sus personajes, mucho más marcada que en el Introito a *Soldadesca*, y la negatividad de los comentarios sobre Roma en clave de sátira, la sátira aguda de Torres Naharro puede verse en los apartados que siguen.

En el VIII y último capítulo del libro, “Escritos satíricos”, Prenz se dedicará a tres textos que pueden considerarse complementarios de las comedias por tener como tema fundamental a Roma y la corrupción de la corte pontificia y sus costumbres: *Sátira, Capítulo III* y *Concilio de los Galanes y cortesanas de Roma, invocado por Cupido*. El primero ofrece una visión de Roma desde una perspectiva amplia y general, mientras que el segundo asume un cariz personal en la primera persona del narrador. El tercero, sólo se refiere a Roma de manera tangencial.

En *Sátira*, un elemento interesante es la contraposición de valores con la que trabaja Torres Naharro, que sugiere una inversión carnavalesca ya que el papa, el máximo pontífice, afecta con la inmoralidad de su conducta hasta el último habitante y rincón de la ciudad. *Capítulo III* es en donde la crítica anticlerical se hace más fuerte y directa y se actualizan con claridad los principios erasmistas de renovación radical de la conciencia cristiana mediante el retorno a una religiosidad interior más allá del clero y sus instituciones. El *Concilio de los Galanes y cortesanas de Roma, invocado por Cupido* es también un poema satírico, probablemente compuesto en ocasión de la visita de León X a Boloña, que continúa con la idea de que la corrupción de la corte papal lo transforma todo en donde esté.

En el apartado “Un excursus necesario: el *Diálogo del nacimiento*” Prenz se detiene en esta pieza dramática, de contenido religioso, aunque se relacione sólo tangencialmente del tema de Roma, porque hay en ella elementos generadores que son determinantes para la comprensión de las “composiciones romanas”. Se refiere a la presencia de la sátira antiromana y a la figura del rústico como elemento vital en el desarrollo principal de la acción.

De esta manera, la obra de Ana Cecilia Prenz nos revela una visión orgánica de la obra de Torres Naharro y del contexto socioplítico que define las contigüidades culturales. Estas contigüidades se refieren tanto aspectos sincrónicos como diacrónicos de recepción de una obra y abren el camino a nuevos análisis sobre el teatro y la cultura del Renacimiento.