REVISTA

DE

ESTUDIOS EXTREMEÑOS

AÑO 2018 ~ TOMO LXXIV

NÚMERO EXTRAORDINARIO

BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO
en los orígenes del teatro español

CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS

DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

ESTUDIOS EXTREMEÑOS

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

(Fundada en 1927)

REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS

AÑO 2018 ~ TOMO LXXIV

NÚMERO EXTRAORDINARIO

CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS
DIPUTACIÓN DE BADAJOZ

DIRECTOR:

Fernando Cortés Cortés

DIRECTORA DEL CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS:

Lucía Castellano Barrios

CONSEJO DE REDACCIÓN:

José María Álvarez Martínez
Ángel Bernal Estévez
Juan M. Carrasco González
Moisés Cayetano Rosado
Feliciano Correa Gamero
Rafael España Fuentes
Rafael Rufino Félix Morillón
Román Hernández Nieves
M.ª José Hernández Ramos
Diego Peral Pacheco
Antonio Pérez Díaz
Ángeles Ramiro Gutiérrez
Fernando Rubio García
Antonio Salvador Plans
Francisco Vázquez Pardo
Manuel Simón Viola Morato

SECRETARIO:

José Sarmiento Pérez

REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS

(Fundada en 1927)

D. L.: BA-14-1958 - I.S.S.N.: 0210-2854

Redacción, administración, suscripciones, fotocomposiciones y maquetaciones:

CENTRO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS
Apartado de Correos 581
C/ Godofredo Ortega y Muñoz, 2
06011 - BADAJOZ
Tfnos.: (924) 245091 - 245722
Fax: (924) 235908

La *Revista de Estudios Extremeños* es cuatrimestral y el importe de su suscripción anual es de 9,02 euros

SUMARIO

Pág.

PRESENTACIÓN

Bartolomé de Torres Naharro. En los orígenes del Teatro Renacentista Español / FERNÁNDEZ VARA, GUILLERMO 9

ESTUDIOS 11

DE LOS REYES PEÑA, MERCEDES: El teatro español en la primera mitad del Quinientos. Historia, valoraciones y estado de la cuestión..... 13

ESCOBAR, FRANCISCO J.: La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética 37

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, LOLA: Preparando el camino hacia la Comedia Nueva. De Torres Naharro a Lope de Vega 93

GRANDE QUEJIGO, FRANCISCO JAVIER: Tradición e innovación en el Dialogo del Nascimiento 117

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL: Publicación y censura de la *Propalladia*..... 145

RODRÍGUEZ GRAJERA, ALFONSO: El tiempo y la tierra de Torres Naharro..... 161

ROSO DÍAZ, JOSÉ: El enredo en las comedias *a fantasía* de Torres Naharro 181

SALVADOR PLANS, ANTONIO: Aproximación a la noción de variación lingüística en Torres Naharro..... 215

SAN JOSÉ LERA, JAVIER: «Viendo todo el mundo en fiesta de comedias». Contextos de la *Propalladia*, 1517 237

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL Á.: Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes..... 275

VÉLEZ SAINZ, JULIO: Construcción escénica y público en la *comedia tinelaria* de Torres Naharro 293

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 444-444

Bartolomé de Torres Naharro En los orígenes del Teatro Renacentista Español

GUILLERMO FERNÁNDEZ VARA
Presidente de la Junta de Extremadura

El panorama cultural de una región dice mucho de ella, por eso desde la Junta de Extremadura procuramos estar pendientes de las necesidades que este sector manifiesta en sus diferentes áreas. Desde la Secretaría General de Cultura, el Centro de las Artes Escénicas y de la Música, la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, además de los diferentes centros vinculados y los planes incluidos en la Consejería Educación y Empleo, se trabaja con el objetivo de propiciar el acceso universal a la cultura, un compromiso firme desde el primer momento.

La sociedad actual nos lleva a establecer nuevos planteamientos, ya no solo en política, sino en todos los ámbitos, más aún en los científicos y en la investigación. Planteamientos que nos lleven a aportar, al emprendimiento conjunto, al conocimiento compartido, innovador. Y que todo ello pueda servir, dentro de los diversos foros de debate, para intercambios de experiencias que nos enriquezcan a todos.

Agradezco esta iniciativa por parte del Departamento de Filología Hispánica y Lingüística General de la Universidad de Extremadura para celebrar este Congreso conmemorando la vida y obra de uno de nuestros autores más destacados, el dramaturgo Bartolomé de Torres Naharro, con motivo del V centenario de la publicación en Nápoles de su *Propalladia*.

La importancia del teatro ibérico y su vinculación a Extremadura, allá por el siglo XVI, es un hecho que se ha resaltado poco en nuestra propia historia y que tiene un valor fundamental para la literatura universal. No estoy

hablando de un grupo consolidado de dramaturgos extremeños como tal, pero, sin duda, hay que reseñar figuras tan destacadas del momento, como Romero de Cepeda, Sánchez de Badajoz, Luis de Miranda, Tanco de Fregenal, junto a Torres Naharro, entre otros extremeños y otros coetáneos como Lucas Fernández, Gil Vicente o Juan del Encina, que, bajo la influencia humanística de las Universidades de Salamanca o Sevilla, o de nuestro país vecino, más el imprescindible apoyo del mecenazgo de la época, hicieron de este hecho la continuación de algo tan extraordinario como es la importancia de la representación teatral, que de una manera u otra tanto significa hoy.

Quizá la Casa de Feria, con tanta presencia en la época, rondaba con su mecenazgo sobre Torre de Miguel Sesmero, cuna de nuestro autor, y puede que su impuso fuera esencial para su viaje a Italia, primero a Roma y más tarde a Nápoles; ya en el siglo XVI, cultivándose, aprendiendo, abriendo fronteras y mentes. En 1517 con la publicación de su *Propalladia* da un giro al panorama teatral europeo en cuanto al tratamiento temático y en el planteamiento de personajes, anunciando ya lo que será la nueva comedia barroca, y asistimos, de la mano de nuestro paisano, a la presentación de la primera preceptiva dramática en lengua castellana.

Tras estos cinco siglos donde la presencia e influencia del dramaturgo pacense ha sido una constante, aunque sí es cierto que más en unos siglos que en otros, el hecho de la celebración de este congreso en torno a su obra, los estudios e investigaciones por profesores tan especializados, no hacen más que avalar la importancia del teatro extremeño del siglo XVI en general y la figura de Bartolomé de Torres Naharro en particular.

Desde la Junta de Extremadura estamos decididos a seguir apostando por la cultura y su difusión. Hoy en día la sociedad demanda cultura en diferentes formatos y por diferentes medios. De eso se trata, de innovar, como en su día hiciera Torres Naharro, pero sin olvidar nuestras fuentes, nuestro rico pasado está lleno de tesoros históricos y literarios que nos van conformando, que nos dicen más y más de nuestra propia identidad en este camino incesante de la investigación académica como reflejo de la propia vida.

Estudios

Revista de Estudios Extremeños, 2018, TOMO LXXIV, Nº Extraordinario, pp. 13-36

El teatro español en la primera mitad del Quinientos. Historia, valoraciones y estado de la cuestión

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

Presentaré el teatro español del Quinientos en sus diversas prácticas escénicas, priorizando su pimera mitad; su historia y las distintas valoraciones críticas que ha tenido a lo largo del tiempo, para acabar con un estado de la cuestión sobre la abundante bibliografía por él generada a partir de los años 80 del siglo XX y las líneas investigadoras abiertas en la actualidad, cuando, tras los esfuerzos de los estudiosos de los últimos años del siglo XIX y primera mitad del XX, se fue revalorizando y apreciando por sí MISMO *y no solo como antesala del teatro barroco.*

PALABRAS CLAVE: Teatro quinientista, prácticas escénicas, teatro y corte, valoraciones críticas, estado de la cuestión.

ABSTRACT:

The present paper studies 16th century Spanish theatre, focusing on it stage practice up to 1550; it takes into account its history, appraisal throughout the centuries, and present state of the art, examining the critical and scholarly literature produced as from the 1980s. It also explores current research approaches to a subject that only recently –from the late 19th century onwards– has received due attention, since it used to be regarded as a mere precursor of the great Spanish baroque drama, in the past.

KEY WORDS: Sixteenth-century, Spanish drama, stage practice, court theatre, critical appraisal, state of the art.

En primer lugar, conviene precisar que consideraré el teatro desde la perspectiva de la "práctica escénica", concepto formulado, en 1981, por Joan Oleza (Universidad de Valencia), como respuesta a las nuevas directrices que por esa década informaban –y continúan informando– la investigación teatral:

> una historia teatral –señalaba entonces el Prof. Oleza y sigue afirmando en una actualización del artículo de 2013– solo es posible a partir de la totalización del hecho teatral como tal en su especificidad de espectáculo no siempre literario, tal como se concreta en el concepto de práctica escénica. En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc… y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas. *En última instancia nuestra mirada debe hacerse más «teatral»*[1] (Oleza, 1984, p. 9).

Pues bien, con esta mirada "más teatral" y en gran parte de su mano nos acercaremos a lo que fue el teatro en España durante la primera mitad del Quinientos para contextualizar, como se me había solicitado por el Dr. D. Miguel Ángel Teijeiro (Universidad de Extremadura), la figura y la obra de Torres Naharro como dramaturgo.

Dada la importancia de la CORTE y el TEATRO en la primera mitad del Quinientos, comenzaré por abordar este binomio. En cuanto a su primer término, es necesario aludir a la influencia de las cortes reales y señoriales en la época. Unas cortes que habían alcanzado un gran desarrollo en el siglo anterior, cuando, disminuida la actividad guerrera de los cortesanos por el avance de la Reconquista, éstos tienen que llenar su ocio con actividades lúdicas y se entregan al refinamiento en el gusto, al cultivo intelectual, a la poesía y otros género literarios, a los espectáculos (fastos), al lujo…, afirmando a través de estas manifestaciones su conciencia de clase o estamento social privilegiado, hasta tal punto que el siglo XV es en Castilla el siglo de la "cortesanía". Esta herencia llega al siglo XVI, pues, aunque el poder real se hace mucho más firme desde el reinado de los Reyes Católicos, que someten a esta nobleza

[1] Oleza, Juan, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en Manuel V. Diago, coord., *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42, p. 9, reimpresión y puesta al día de un artículo anterior (1981), que ha sido revisado y completado en otro posterior (Oleza, 2013, pp. 65-82).

levantisca en lo político, las cortes señoriales (laicas y eclesiásticas) seguirán siendo centros de cultivo literario y artístico, vigorizadas por intelectuales que, integrados en ellas bajo el signo del mecenazgo, van a alabar a sus respectivos señores y a afirmar el régimen monárquico-señorial que, a diferencia de lo ocurrido en otros países de Europa por el pujante desarrollo de la burguesía, continúa imperando en Castilla.

Muchas de estas manifestaciones lúdicas de la vida cortesana, enraizadas en el ritual de la propia vida de la corte, tienen un componente espectacular muy destacado: así, banquetes, torneos, danzas, desfiles, mascaradas, procesiones… y su conjunto posee un inequívoco carácter teatral. Es verdad que, en el fasto, el texto literario juega un papel muy secundario, pero hay ciertos tipos de celebraciones cortesanas de espectáculo en los que el texto juega un papel fundamental, por ejemplo, desafíos de torneos y ciertos momos. Recordemos, por citar dos ejemplos, los momos de Gómez Manrique o el *Monólogo del vaquero* de Gil Vicente, su primera pieza dramática. Los fastos continúan celebrándose a lo largo del todo el siglo XVI y es aproximadamente a partir de 1550, como indica Juan Oleza, "cuando el texto-espectáculo empezó a dejar de necesitar el marco del fasto ['festivo'] para justificarse. Es el momento en que el drama adquiere por sí mismo la categoría de fiesta, y puede prescindir de circunstancias solemnes o de espectáculos paralelos que lo abriguen" (Oleza, 1984, p. 17).

Los primeros textos-espectáculo de carácter cortesano se originan en el interior de circunstancias muy ligadas al fasto: dramas de circunstancias políticas (batallas, idas a la guerra, victorias…) y celebrativos (nacimientos, bodas, entradas reales…) o muy ligados a las festividades religiosas: primeras églogas pastoriles, unidas a la Navidad, a la Pasión-Resurrección…, pero pronto se producirá una fusión entre ambas corrientes: las églogas pastoriles girarán hacia los temas profanos y las circunstancias del fasto (bodas, sobre todo), mientras que los dramas de circunstancias políticas se impregnarán de elementos pastoriles y costumbristas. En todo caso, ambas corrientes crean una tradición de dramas cortesanos que llenan toda la primera mitad del siglo XVI. En esta línea hay que situar la producción de dramaturgos como los salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández, el portugués Gil Vicente o el extremeño Torres Naharro, entre los más significativos, aunque cada uno posee sus peculiaridades propias y aporta sus propias conquistas teatrales.

¿Cómo eran estos **AUTORES**, cómo era el **PÚBLICO** al que se dirigían, **DÓNDE Y QUIÉNES PONÍAN EN ESCENA SUS OBRAS**, **QUIÉNES ORGANIZABAN EL ESPECTÁCULO**, **CÓMO ERA SU REPERTORIO**?, batería de preguntas que quizá estén en el aire y a

las que daremos respuesta, partiendo fundamentalmente de los autores citados y de su producción conservada.

En cuanto a los **AUTORES**, son todos intelectuales, con formación universitaria y eclesiástica –exceptuado Gil Vicente–, al servicio de la Iglesia y de las grandes familias, que actúan como mecenas:

– JUAN DEL ENCINA (prob. 1468-fines de 1529/principios de 1530, hijo de un zapatero), poeta, músico y dramaturgo, estudió en la Universidad de Salamanca y sirvió en la corte de los duques de Alba desde 1492 a 1498, a quienes ofrece su *Cancionero* de 1496 (ocho primeras églogas), viajando más tarde a Italia, donde entraría en la corte papal de Alejandro VI y gozaría también de la protección de otros pontífices. Se ordenó sacerdote, en Roma, a los 50 años y celebró su primera misa en Jerusalén, adonde peregrinó acompañando al marqués de Tarifa, don Fadrique Enriquez de Ribera[2].

– LUCAS FERNÁNDEZ (1474-1542), nacido en el seno de una familia donde se mezclan la tradición artesana y la clerecía intelectual. Se graduó de Bachiller en Artes y se preparó para ser ordenado sacerdote. Entre 1496 y 1498 sirvió en el palacio del duque de Alba, pudiendo formar parte de la comitiva ducal en su viaje a la corte real portuguesa, donde probablemente conoció a Gil Vicente. Parece haber tenido estrecha relación con la corte portuguesa y las primeras experiencias dramáticas de Gil Vicente. Más tarde, obtuvo un puesto de cantor en la catedral de Salamanca, en competencia con Juan del Encina, que también aspiraba a él, y, al morir el catedrático de música de la Universidad de Salamanca, en 1522, Lucas Fernández se presentó a la oposición y ganó la cátedra. Es decir, que palacio noble y corte real / catedral / y universidad son los tres ejes que marcan su vida: su primer momento de creación teatral / la de músico y hombre de teatro al servicio de la Iglesia / y la de músico y hombre de teatro al servicio de la Universidad, teniendo que dirigir las fiestas celebradas en la capilla universitaria. Conservamos su obra en un volumen publicado en Salamanca, en 1514[3].

---

[2] Un breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Humberto López Morales, 2003, pp. 160-195; y Miguel Ángel Pérez Priego, 2009, pp. 347-350.

[3] Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Humberto López Morales, 2003, pp. 160-195; y Juan Miguel Valero Moreno, 2009, pp. 365-373.

– De Gil Vicente se conocen pocos datos sobre su vida y formación. Algunos críticos piensan que fue orfebre, es decir, un hombre procedente de un gremio y no dedicado al teatro de forma profesional. Su contexto cultural está aún por aclarar. Hay críticos que sostienen que tuvo una cultura teológica y universitaria, mientras que otros se la niegan. Trabajó al servicio de la corte real portuguesa desde 1502 a 1536, en las cortes de Manuel I y Juan III, debiendo morir a finales de 1536 o principios de 1537. Fue músico, actor, dramaturgo y poeta lírico de palacio. Bodas, nacimientos y fiestas reales fueron acontecimientos circunstanciales para que Gil Vicente pudiera ejercer su dotes de escritor. La *Complilación* de toda su obra la imprimieron sus hijos Luis y Paula, en 1562, con obras en castellano, portugués y ambas lenguas[4].

– De Bartolomé de Torres Naharro (h. 1485-1520/1524), hay pocos datos bien documentados sobre su vida. Hombre de amplia cultura, es probable que cursara estudios de latinidad, tal vez en la Universidad de Salamanca y tuvo que ser ordenado sacerdote. En los primeros años del siglo XVI, luego de residir algún tiempo en Valencia, viajó a Italia, donde sentó plaza y dio a conocer sus obras cuando ocupaba el pontificado León X (1513-1521). Aquí pronto se introdujo en los ambientes de la curia romana. Representó sus comedias en palacios cardenalicios, como el de Giulio de Médicis, y sabemos que el Papa asistió a algunas de aquellas representaciones. Debió llevar una vida modesta sin oficio ni dedicación fija. Hacia 1517, abandonó Roma, tal vez cansado de esperar beneficios eclesiásticos que no llegaban. En Nápoles, busca la protección de la nobleza laica y allí, en 1517, publicó la *Propalladia*. En este momento parece producirse un cambio en su vida, pues, vuelto de Italia, es probable que residiera un tiempo en Sevilla, donde se imprimió la *Propalladia* en 1520 y 1526, con los añadidos de las comedias *Calamita* y *Aquilana*. En Italia, participó de las reflexiones sobre el arte dramático y, en el "Prohemio" de la *Propalladia,* nos deja la primera preceptiva dramática en español de la Europa renacentista. Aunque su producción teatral comienza siguiendo la tradición de Encina y Lucas Fernández, con pastores rústicos que hablan la lengua literaria denominada

[4] Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en María Luisa Tobar, 2003, pp. 317-348; y Juan Miguel Valero Moreno, 2009, pp. 365-373.

> sayagués, que después reserva solo para el "Introito" de las comedias, su producción dramática entronca con su experiencia italiana, siempre movido por un deseo de renovación[5].

¿Cómo era el **PÚBLICO** al que estos autores se dirigían? Un público minoritario formado por grandes –y menos grandes–, señores de la nobleza y del clero, y sus servidores, que habitaban en palacios o grandes casas, en cuya salas se ejecutaban las representaciones, sin que existiera separación entre personajes-actores y público-espectador, hasta tal punto que dichos señores (que presenciaban en actitud pasiva la representación) y sus circunstancias se introducían con su propia realidad en el mundo de ficción de la pieza, rompiendo el marco teatral y entrecuzándose ambos planos. Un claro ejemplo lo muestran estos encabezamientos de las dos primeras églogas de Encina, representadas la noche de Navidad, es decir, una puesta en escena motivada por la celebración de un acontecimiento religioso circunstancial, la conmemoración del nacimiento de Nuestro Señor:

> Égloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador, adonde se introduzen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo. Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el duque y duquesa estavan oyendo maytines y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora duquesa. Y el otro pastor, llamado Mateo, entró después desto, y en nombre de los detratores y maldizientes començóse a razonar con él […][6].

La *Égloga II* se representa la misma noche de Navidad que la primera, la cual le sirve de especie de prólogo. En ella,

> se introduzen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo. Y estando éstos en la sala adonde los maytines se dezían, entraron otros dos pastores, que Lucas y Marco se llamavan; y todos cuatro, en nombre de los cuatro evangelistas, de la Natividad de Cristo se començaron a razonar (p. 9).

De nuevo, acontecimiento celebrativo circunstancial, el mismo que en la égloga anterior –nacimiento de Cristo–, unido a la liturgía del día –después del rezo de maitines–, en una sala de palacio, para un público minoritario, formado por amos y servidores, y con una función catequética, dirigida a unos

---

[5] Breve estado de la cuestión sobre su vida y obra, en Stanislav Zimic, 2003, pp. 349-369; y Francisco Javier Escobar, 2009, pp. 935-944.

[6] Encina, Juan del, *Obras completas, IV. Teatro*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 227), 1983, p. 1. Todas las citas de Encina pertenecen a esta edición.

espectadores convencidos. Es decir, a un público "cerrado" o "cautivo" –como lo denomina Alfredo Hermenegildo (1994, pp. 17-18)–, que no paga su entrada para ver la representación, como lo hará el posterior de los corrales de comedias, donde el teatro es un negocio, con un público abierto y variado al que hay que complacer y atraer para su vuelta al día siguiente, en lo que ya será un espectáculo urbano y cotidiano.

Ese entrecruzamiento entre los planos de la ficción dramática y de la realidad histórico-literaria, al que hemos aludido y que se observa en la *Égloga I,* es muy evidente en la *Égloga VIII*, donde el pastor rústico Mingo, que entra en la sala donde los Duques estaban, acompañando a Gil (un escudero convertido en pastor por amor), "en nombre de Juan del Enzina, llegó a presentar al duque y duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trobar más, salvo lo que sus señorías le mandassen" (p. 70). Escuchemos las palabras de Mingo, que, ante sus amos, confiesa que se perturba y demuda y, animado por Gil, se dirige a los duques en los siguientes términos:

Mingo ¡Nuestramo, que os salve Dios
por muchos años y buenos!
¡Y a vos, nuestrama no menos,
y juntos ambos a dos!
¡Mía fe!, vengo, ¡juro a ños!
a traeros de buen grado
el esquilmo del ganado,
no tal qual merecéys vos.
Recebid la voluntad,
tan buena y tanta, que sobra.
¡Los defetos de mi obra
súplalos vuestra bondad!
Siempre, siempre me mandad,
que aquesto estoy desseando;
mi simpleza perdonad.
Y a Dios, a Dios os quedad
que me está Gil esperando (p. 73, vv. 81-97).

Las obras eran **puestas en escena** por los mismos dramaturgos que con frecuencia intervenían en las representaciones, junto al personal de palacio. Es decir, unos actores ocasionales, *amateurs*, lejos de la profesionalización

actoral, cuyo proceso empieza en los años 40 del siglo XVI y se va consolidando a lo largo de la centuria con la aparición de las compañías de comedias.

Las **OBRAS**, dado su carácter circunstancial y su reducido público, tenían un recorrido muy limitado, de aquí que muchas murieran de forma inmediata a su representación, al dejar de tener vigencia, excepto aquellas cuyos respectivos autores o sus sucesores se preocuparon por publicarlas en colección o sueltas, habiéndonos llegado algunas en manuscritos que han resistido el paso del tiempo. Esto trae como consecuencia la escasa producción conservada, cuando debió ser mucho mayor, como se sabe por noticias de obras y representaciones cuyos textos desgraciadamente no nos han llegado. Basta consultar el *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de las piezas conservadas, perdidas y representadas*, de Miguel M. García Bermejo Giner (1996)[7].

En relación con la **IDEOLOGÍA** que estas obras transmiten (la consolidación del régimen monárquico-señorial en el ámbito político y la defensa de la fe y doctrina católicas en el ámbito religioso), hay que considerar la continuada presencia de pastores rústicos, groseros, ignorantes y zafios con una lengua literaria convencional –el sayagués–, tan presentes en las ocho primeras églogas de Encina, en la *Égloga interlocutoria* a él atribuida, en las farsas de Lucas Fernández, en las primeras obras de Gil Vicente, donde sigue la tradición salmantina, en el *Diálogo del nascimiento* e "Introitos" de Torres Naharro o en la *Égloga intelocutoria* de Diego de Ávila, por citar algunos ejemplos pertenecientes todos al teatro cortesano de la primera mitad del Quinientos. Su utilización dramática no solo se debe a que, por contraste con el refinamiento cortesano, son un vehículo muy eficaz de hilaridad para ese público palaciego al que divierten sus burlas, sus amores, sus enfrentamientos con otros estamentos sociales, su lenguaje…, contemplados siempre desde la óptica del que se siente superior, sino también porque, debido a su ignorancia, estos pastores son aprovechados para el adoctrinamiento, siendo el pastor un personaje dócil que, consciente de su inferioridad y cautivado por la superioridad del estamento nobiliario, "se somete y pliega sin mayor resistencia a los imperativos del discurso dominante", como afirma

[7] Para completar este corpus consúltese, el "Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega", de Leandro Fernández de Moratín (1850, pp. 192-193); el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*…, de Bartolomé José Gallardo (1863-1889); a Manuel Cañete (1885, pp. 54-66); el *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente*…, de Emilio Cotarelo y Mori (1902); y, en fecha más reciente, *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir. (2003, pp. 1415-1424), entre otros.

Hermenegildo (1994, p. 25). Veamos algunos ejemplos, pertenecientes en este caso a la *Farsa o cuasi comedia de una doncella, un pastor y un caballero* de Lucas Fernández, donde queda muy clara la oposición pastor / caballero y aldea / mundo palaciego. En ella, una Doncella, de noble condición, busca, perdida y dolorida, por el campo al Caballero que la ha enamorado, cuando se encuentra con el rústico Pastor. Ya como punto de partida, cuando le pregunta el Pastor qué anda buscando y ella le responde si ha visto pasar a un caballero, el Pastor le espeta esta negativa respuesta:

Pastor ¿Y qué cosa es cauallero?
¿Es algún huerte alemaña,
o llobo rabaz muy fiero,
o vignadero,
o es quiçás musaraña?[8]

La respuesta de ella define al "caballero" como cúmulo de perfecciones espirituales y físicas:

Doncella Es vn hombre del palacio,
de linda sangre y fación
y condición (p. 110, vv. 24-26).

reservando a su condición noble el poder del amor y la capacidad para expresarlo. Por ello, se extraña del enamoramiento que el Pastor le manifiesta a ella:

Doncella ¿Y hasta acá el amor estiende
su poder entre pastores? (p. 117, vv. 208-209)

Y, cuando acepta ese sentimiento entre estas personas de baja condición, arguye:

Doncella Sí; mas, aunque padecéys,
cierto fáltaos lo mejor:
pues criança no tenéys,

[8] Fernández, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. M.ª Josefa Canellada, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 72), 1976, p. 110, vv. 19-23. Las citas de este autor se harán siempre por esta edición.

no podéys
bien mostrar vuestro dolor. (pp. 119-120, vv. 289-293).

El Pastor, que no entiende lo que significa "criança", le responde:

PASTOR Yo bien ancho y bien chapado
está, y relleno, y gordo,
bien milordo.
Asmo ño me hauéys mirado (p. 120, vv. 294-297).

Y la Doncella, en términos de amor cancioneril, le explica lo que es "tener criança":

DONCELLA No está en esso el bien criado.
PASTOR Pues ¿en qué?
DONCELLA En ser cortés,
y muy limpio y bien hablado
y requebrado.
PASTOR Requiebro ¿qué cosa es?
Requebrar y esperezar
todo deue de ser vno,
y de consuno
bocezar y sospirar.
DONCELLA Requiebro es vn sentimiento
que en el gesto se aparece
quando, estraño el pensamiento,
con tormento,
se transforma el que padesce;
y oluidado, sin sentido,
contemplando en su amiga,
su fatiga
representa con gemido.
Y assí puedes entender
qué cosa es el requebrar.
PASTOR Ya lo asbondo a conocer
y saber,
y el sospirar, sin dudar (p. 120, vv. 298-320).

Cuando entra en escena el Caballero, se dirige al Pastor, desde su posición de superioridad, con un lenguaje agresivo al que responde el rústico, produciéndose entre ambos un duro enfrentamiento verbal, que llega a las manos al darle el caballero "de espaldarazos al pastor", advirtiéndole que no ha llegado más lejos por no ensuciarse con su sangre villana:

Cauallero Si no por no ensuziar
en tu sangre vil mi mano,
yo te ouiera hecho callar
y aun chistar (p. 125, vv. 460-463).

El enfrentamiento acaba en un desenlace feliz, cuando el Caballero le confiesa que su amor por la Doncella era anterior al suyo y el Pastor se la cede sin resistencia. Recuérdese que decíamos que eran personajes dóciles, fáciles de convencer:

Pastor Ora digo, señor bueno,
que aunque peno,
que la lleuéys (e)nora buena (p. 127, vv. 511-513).

Más moderno, con una concepción renacentista del amor, aunque todavía atada a los lazos de la poesía cortés, si bien con una actitud renovadora y relativizadora, se muestra Gil Vicente en su lírica tragicomedia *Don Duardos*. Fue estrenada en un contexto social e ideológico –la corte portuguesa– donde estaba plenamente vigente el ideal caballeresco; y en un momento –1522, 1523 o 1525, según la crítica–, en que el género de los libros de caballerías tenía un extraordinario éxito en la Península Ibérica. Basada en el *Primaleón* y en terreno fronterizo entre la Edad Media y el Renacimiento, la obra afirma la igualdad del hombre ante el amor, a través de tres parejas: la princesa Flérida y el príncipe Don Duardos, nobles, bellos y refinados; Camilote, caballero salvaje, descomunal y descompuesto, y su amada Maimonda, dama feísima de 40 años; y Julián y Costanza, matrimonio de hortelanos de la huerta de Flérida, con los que se asienta Don Duardos como hijo para, disfrazado, enamorar a la princesa por su valer personal y no por su noble condición. Con estas dos últimas parejas, Gil Vicente neutraliza el carácter absoluto de la pasión amorosa de los protagonistas, Don Duardos y Flérida. Camilote y Maimonda muestran la subjetividad del amor: la dama no tiene que ser necesariamente bella y el caballero refinado y galán. Recordemos los versos que Camilote pronuncia, con su dama cogida por la mano y "sendo ela o cume de toda a fealdade" –como indica la acotación–, ante la corte de Constantinopla:

CAMILOTE ¡Oh, Maimonda, estrela mía!
¡Oh, Maimonda, frol del mundo!
¡Oh, rosa pura!
Vos sois claridad del día,
vos sois Apolo segundo
en hermosura.
Por vos cantó Salamón
el Cantar de los Cantares
namorados;
sus canciones vuessas son,
y vos le distes mil pares
de cuidados[9].

El amor también puede existir entre ellos, hasta el punto de que Camilote muere por defender la beldad de su dama, siendo realmente fea. Y la pareja de hortelanos, Julián y Costanza, muestra cómo se puede vivir un amor cotidiano, tierno y bello, liberado del cerrado código del amor cortesano. Su amor es tan bello como el de Don Duardos y Flérida:

JULIÃO Esperad y llamaré
la señora mi muger;
que, si es cosa de plazer,
solo no lo quiero ver,
porque no lo gozaré.
¡Costança Roiz, vení acá!
Que sin vos soy todo nada (p. 208, vv. 569-575).

Esos pastores rústicos, estos villanos, a los que aludíamos, con su frescura, comicidad, desvergüenzas, salidas de tono, gusto por los placeres carnales, el sexo, la comida y la bebida, el canto y el baile, no solo divertían a los estamentos nobles laicos sino también a los eclesiásticos, como pone de manifiesto su continua presencia en los "Introitos" de las comedias de Torres Naharro (exceptuada la *Tinellaria*). No me resisto a evocar las pícaras sonrisas que provocaría entre los altos dignatarios eclesiásticos de la corte romana el

[9] Vicente, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, con un estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26), 1996, p. 192, vv. 109-120, por donde citamos.

desenvuelto y procaz pastor del "Introito" de la *Comedia Himenea* –la que manifiesta una más acabada plasmación de la fórmula dramática de este escritor–, cuando contaba a su selecto y culto auditorio, tras la invitación a gozar de los placeres, su propia experiencia amorosa:

Yo, que más de dos arrovas
engordé los otros días,
mientras que en alcamonías
m'anduve enpreñando bovas,
más d'un año
hui garañón del rebaño.
Caséme dend'a poquito,
mi mujer lugo parió
naquellotra Navidad
un diabro de hijito
que dell ora que nasció
todo semeja all abad.
Harto, soncas, gano en ello,
que sabrá por maraviella
repicar la pistoliella
y antonar el davangello.
Tras d'aqueste
quiero her un arcipreste.
¿No sabés en quien quijera
hazer dos pares de hijos
que me lo da el coraçón?
En Juana la xabonera,
que me haz mil regozijos;
quando le meço el xabón,
pellízcame con antojo,
húrgame allá no sé dónde,
sale después que se asconde
y échame agraz en ell ojo.
Ni an le abonda,
son que cro que va cachonda.

Por la fe de Sant'Olalla,
que la quiero abarrancar,
si la cojo alguna vez.
Quiçá si el hombre la halla,
podrá sin mucho afanar
matalle la cachondez[10].

Tras describir a la moza de forma caricaturesca en tono descendente, el pastor detalla cuándo fue su querencia y cómo fue su encuentro en el campo, a lo largo de un relato que no tiene desperdicio. Después de contar sus procaces aventuras amorosas, el pastor loa a su selecto auditorio y narra el argumento de la comedia.

Estos pastores rústicos del llamado teatro primitivo "son –en palabras de Alfredo Hermenegildo– una manifestación de los caracteres que anidan en el loco, el bobo de la fiesta popular y carnavalesca […]. Y pasan, con buena parte de sus características, a construir el fondo tradicional sobre el que se apoyará el teatro barroco cuando tenga que construir sus graciosos y sus bobos" (1994, p. 25).

Pero no todos los pastores del teatro primitivo son de esta calaña. El mismo Juan del Encina, en sus tres últimas églogas (*Cristino y Febea*; *Fileno, Zambardo y Cardonio*; y *Plácida y Victoriano*), diseña un tipo de pastor con un perfil sicológico que le permite la introspección y la expresión de la elegancia y cultura propias del Renacimiento. El último teatro de Encina lleva ya una carga ideológica surgida del Renacimiento, en palabras también de Hermenegildo (1994, pp. 25-26).

La teatralidad de la primera mitad de siglo XVI, como señala en este caso Joan Oleza y hemos podido comprobar, "se despliega […] a través del fasto teatral y de una tradición dramática que abarca desde la égloga pastoril hasta las piezas costumbristas de Fernández de Heredia o Gil Vicente" (1984, p. 23). Sin embargo, mientras que el fasto (banquetes, desafíos, danzas, desfiles, momos, cercos de ciudades, batallas…, es decir, celebraciones de rituales de la vida cortesana) continuará a lo largo de toda la segunda mitad del Quinientos hasta enlazar con los grandes espectáculos teatrales de las cortes de Felipe III y Felipe IV[11], la tradición de los dramas cortesanos en teatros de sala, con

[10] Torres Naharro, Bartolomé de, *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994, pp. 413-414, vv. 19- 54.

[11] Basta con leer el Índice de la antología de espectáculos cortesanos publicada por Teresa Ferrer

obras de encargo, autocelebración, circunstancias políticas concretas y materia literaria de acuerdo con los gustos cortesanos (bucólica pastoril, ficción caballeresca, mitología pagana, gestas heroico-legendarias) y actores ocasionales y *amateurs*, pertenecientes a la propia nobleza o sus servidores, van a ir cediendo al empuje de una "nueva práctica escénica que se desarrolla fuera de los palacios y va a conllevar una convulsión de los gustos cortesanos y una redefinición de su propia práctica escénica"[12].

¿Cuál es esta nueva práctica escénica que, heredera de las actuaciones juglarescas medievales en plazas y mercados y de los dramas religiosos en iglesias y atrios con motivo de celebración de festividades religiosas, va a ir afirmándose a partir de 1540? Es la denominada por Oleza **"práctica escénica popular o populista",** que se afirma en torno a tres impulsos fundamentales:

a) La importancia que alcanzan las representaciones en la festividad del Corpus Christi, las cuales caerán pronto en manos municipales.

b) Su encargo a actores profesionales que, procedentes de los gremios artesanales, abandonan sus respectivos oficios para vivir de la profesión de actor.

c) La necesidad de atender a una demanda urbana, con un público variado al que hay que complacer para poder vivir de las ganancias que proporciona el teatro, que se convierte en negocio.

De aquí, la necesidad de crear lugares cerrados para la representación, donde se pueda controlar al público asistente, que debe de pagar su entrada para presenciar el espectáculo teatral. Estos lugares serán los corrales de comedias, los teatros comerciales del Siglo de Oro, que surgen en la Península Ibérica a partir de la década de 1580, aunque los hay anteriores. Es la práctica escénica de los "actores-autores", porque son profesionales que, además de actuar escriben sus propias obras, buceando en fuentes italianas para extender el repertorio y prestando mayor atención a la acción y los signos gestuales que al propio texto literario, el cual se aligera para huir de la densidad verbal, de los extensos parlamentos, con vistas a crear un teatro vivaz y movido, basado en la acción y el dinamismo más que en la palabra, y desprovisto del afán ideologizante del teatro cortesano, con el único propósito de divertir a los espectadores. Un caso paradigmático de esta práctica escénica es el

---

Valls, en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622),* 1993.

[12] Véase Oleza, 1984, p. 23, no siendo estrictamente literal esta última cita.

del batihoja sevillano Lope de Rueda (h. 1510-1565), al que podemos sumar, por citar otro ejemplo, el de Alonso de la Vega, que participó, en el *Corpus* hispalense de 1560 con siete danzas y dos carros, trasladándose después a Valencia, donde mostró lo mejor de su producción: sus *Tres famosíssimas comedias […]* (*Tholomea*, *Seraphina* y *La Duquesa de la Rosa*), publicadas, en 1566, en la ciudad del Turia por Joan Timoneda (antes de 1520-1583): autor, actor, impresor y librero, que podemos sumar a los dos ejemplos anteriores. Él se encargó también de la publicación de las obras de Rueda, en Valencia, 1567 (*Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* y *El Deleitoso*) y 1570 (*Registro de representantes*, con pasos de Lope de Rueda y otros autores). Se trata, por su parte, de una experimentación con la escritura en prosa, a mediados del Quinientos, a imitación de los modelos italianos, en ese deseo de hallar novedad. Son intentos de renovar el teatro en busca de un público más amplio que les permitiera liberarse del mecenazgo de la Iglesia o de la Nobleza, y poder, así, vivir de su actividad profesional.

La nobleza, atenta al progresivo desarrollo y éxito de esta práctica escénica populista procurará controlarla y aprovecharse de ella como vehículo para difundir su propia ideología y, desde mediados de siglo, invitará a sus salas, en representaciones privadas, a los nuevos actores profesionales para poner en escena representaciones encargadas en la línea de sus gustos y estilo, por ejemplo, pastoriles, o bien comedias como las solicitadas por el público urbano.

Para completar a grandes rasgos esta visión del teatro del siglo XVI, cuya primera mitad hemos priorizado, hay que dedicarle también unas palabras a otra práctica escénica que opera a lo largo del siglo: la denominada **"PRÁCTICA ESCÉNICA ERUDITA",** que evoluciona desde la comedia humanística y las lectura de los clásicos latinos, a través de la actividad teatral unversitaria (el Brocense, Hernán Pérez de Oliva, Juan de Mal Lara…) hasta el teatro de colegio, en particular, los pertenecientes a la Compañía de Jesús, o incluso hasta los intentos de una comedia erudita a la italiana como la *Comedia de Sepúlveda* o las *Tres comedias* de Joan Timoneda. Se trata de representaciones en ámbitos privados (universidades, colegios, casas particulares…), aunque en bastantes casos abiertos a un publico más amplio, conectadas a menudo con el sistema de enseñanza y un propósito didáctico o poético-preceptivo y adoctrinador, o moralizante e ideológico en el caso del teatro de colegio, y con representaciones a cargo de los propios escolares. "Esta práctica escénica –como indica Oleza– salta en las dos décadas finales del siglo a los espacios públicos, ofrece sus textos a los actores profesionales, y sus autores tratan de satisfacer la demanda del mercado con una propuesta de signo trágico (aunque no falten las comedias) y clasicista" (2013, p. 75). Las figuras más destacadas en esta línea

quizá sean las del sevillano Juan de la Cueva, el valenciano Cristóbal de Virués y el madrileño Cervantes en el caso de su *Numancia*. Sin embargo, esta propuesta clasicista se advierte pronto que estaba dispuesta a pactar con la práctica escénica populista y a buscar fórmulas intermedias.

De la lucha dialéctica de tres prácticas escénicas que se desarrollan a lo largo del siglo XVI y del entrecruzamiento de algunas de sus propuestas surgirá la comedia barroca, la "Comedia nueva", vigorizada por el apoyo que recibe a finales de siglo del genio indiscutible de Lope de Vega, sus aportaciones y su experiencia dramática, como bien señala de nuevo Joan Oleza, cuando, en sus dos artículos de 1984 y 2013 (que no se pueden obviar, de aquí la frecuencia de mis citas y alusiones a ellos), presenta con una clarividencia extraordinaria el teatro del siglo XVI como determinante de la génesis de la comedia barroca, a través del entrecruzamiento de estas tres prácticas escénicas: cortesana, populista y erudita.

Soy consciente de que he intentado ofrecer una breve visión de conjunto del teatro del Quinientos, centrándome, debido a la época que se me encargó tratar, en la **práctica escénica cortesana**, dados el ámbito en que escribieron y representaron los dramaturgos de su primera mitad y al que pertenecieron en su gran mayoría los espectadores a los que iba dirigido, como advertía al principio de mi intervención.

Por último y para completarla, respecto a la "**valoración crítica de este teatro**", tras los esfuerzos de los estudiosos de los últimos años del siglo XIX y primer tercio del siguiente, se ha ido revalorizando cada vez más: de forma progresiva, está siendo apreciado por sí mismo y no solo como antesala –que lo es– del teatro barroco. Así lo manifiestan la numerosa bibliografía generada a partir de los años 80 del siglo XX y las líneas investigadoras abiertas en la actualidad[13]. Baste como botón de muestra la denominación del Teatro del Quinientos como "Primer Teatro Clásico Español" en

[13] Véase Mercedes de los Reyes Peña, "El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión", *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 9-32, y "Bibliografía selecta del teatro español del siglo XVI", en pág. web TC12. Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación, colgada en red: 24/6/2014; Javier San José Lera, "Sobre el teatro español del XVI y el proyecto *TESAL 16*", en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, 2015, pp. 117-126; y Julio Vélez-Sainz, "Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español", *Criticón*, 126, 2016, pp. 5-14.

Proyectos I+D+I, formados por investigadores de Universidades como Salamanca y Complutense de Madrid, hasta tal punto, por citar algunos ejemplos, que dicho teatro, contemplado aquí en una breve visión de conjunto, ha sido objeto de dos volúmenes monográficos de la prestigiosa revista *Criticón*[14] y de dos recientes ediciones de las conocidas Jornadas de Teatro Clásico de Almagro: *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)* (XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016)[15] y *Drama y teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556)*[16], ambas dirigidas por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, que habían contado ya con un precedente anterior en las XVII Jornadas: *Los albores de teatro español* (Almagro, 1994), como ponen de manifiesto la mayoría de las intervenciones reflejadas en sus *Actas*[17].

Si el teatro quinientista goza de buena salud en el terreno investigador, pues a los volúmenes citados hay que añadir muchos otros dedicados monográficamente a autores y obras, como se observa en la bibliografía referida, este interés ha incidido también en su "PUESTA EN ESCENA". Ya a principios del siglo pasado, como indica Julio Vélez-Sainz (2016a, pp. 5-6),

> *La Barraca* y las *Misiones pedagógicas* representaban, junto a Lope o Calderón, piezas del XVI como la *Égloga de Plácida y Vitoriano* o los pasos de Lope de Rueda. El Teatro Independiente de los sesenta y setenta, en busca de lenguajes escénicos nuevos cercanos a la farsa y al teatro popular, rescató también piezas breves del XVI […]. Actualmente, varias compañías señeras en el ámbito profesional se interesan por este tipo de arte escénico. *Nao d*

---

[14] *Teatro religioso en la España del siglo XVI,* Mercedes de los Reyes Peña y Marc Vitse, eds., *Criticón*, 94-95, 2005; *Teatro profano del siglo XVI*, Julio Vélez-Sainz, coord., *Criticón*, 126, 2016b.

[15] *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y Elena E. Marcello, eds., [Cuenca], Universidd de Castilla-La Mancha, 2017.

[16] *Actas* en prensa.

[17] *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal eds., Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995. Para compilar y acercarse a las fichas técnicas y artísticas de las piezas de teatro del siglo XVI representadas en el "Festival de Teatro Clásico de Almagro", véanse: Manuel Lagos, 1997, pp. 141-262; y Carlos Pérez Sanabria, Héctor J. Cuesta Romero y Natalia Menéndez, coords., 2017, pp. 150-385. Para informaciones de distinto tipo (fotografías, vídeos, audios, dossieres…) sobre espectáculos de teatro quinientista, éntrese en el portal del Centro de Documentación Teatral (http://teatro.es/). Una colección importante de ediciones digitales e informaciones sobre este teatro la ofrecen los "Anexos Revista Lemir", alojados en http://parnaseo.uv.es/lemir.htm

> *'amores* o *Teatro Dran* […] y múltiples companías menores insisten en la frescura de un corpus teatral que no tiene la actual mística de la canonicidad [del] teatro del XVII y que, por lo tanto, no se ve tan constreñido por las costumbres decimonónicas de representación, ni por las expectativas del público del "teatro burgués". No obstante, hasta hace relativamente poco tiempo encontrábamos escasos proyectos académicos sobre la puesta en escena del teatro renacentista […]. En la actualidad, contamos con equipos y proyectos de investigación que le han prestado una gran atención al fenómeno.

De estas companías profesionales que actualmente se interesan por este tipo de arte escénico, hay que destacar la excelente labor realizada por *Nao d'amores*, por su casi exclusiva y continuada dedicación, su buen hacer y las numerosas obras de teatro prebarroco puestas en escena, desde su creación en 2001 hasta el momento presente. Como informan en su página web (http://www.naodamores.com), nació en 2001, constituida por un colectivo de profesionales procedentes del teatro clásico, los títeres y la música antigua, que bajo la dirección de Ana Zamora, desarrolla una labor de investigación y formación para la puesta en escena del teatro medieval y renacentista. El punto de partida surge de su interés por textos que no forman parte del repertorio habitual, pero que constituyen escalones básicos a la hora de comprender la evolución de nuestra historia dramática, y que permanecen al margen de la escena actual por el absurdo desajuste entre el campo de los estudios filológicos y el de la práctica teatral. Lejos de pretender una reconstrucción arqueológica, su manera de escenificación articula técnicas escénicas muy primitivas desde una óptica contemporánea (consulta realizada, el 5/11/2017).

Hasta el año 2016 han estrenado, según su propia nómina, nueve espectáculos sobre «teatro primitivo», como la compañía lo llama:

- *Comedia llamada Metamorfosea* de Joaquín Romero de Cepeda (2001);
- *Auto de la Sibila Casandra* (2003) y *Auto de los Cuatro Tiempos* (2004), de Gil Vicente;
- *Misterio del Cristo de los Gascones* (2007);
- *Auto de los Reyes Magos* (2008), en coproducción con el *Teatro de La Abadía*:
- *Dança da Morte / Dança de la Muerte* (2010), en coproducción con el *Teatro da Cornucópia* de Lisboa;
- *Farsas y Églogas de Lucas Fernández* (2012), en coproducción con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*;

– *Triunfo de Amor* (2015), a partir de textos de Juan del Enzina;

– *Tragicomedia llamada Nao d´amores* (2016), en coproducción con la *Compañía de Teatro de Almada* (Portugal).

Y, por último, en 2017, se hallan preparando la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Nararro, en coproducción con la *Compañía Nacional de Teatro Clásico,* que se estrenará en el Teatro de la Comedia (Madrid), en 2018.

Con estas esperanzadoras palabras que muestran cómo el teatro quinientista se encuentra en muy buenas manos, desde el ámbito de la investigación histórica y del espectáculo, *cierro mi intervención*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAÑETE, Manuel: *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico-literarios: Lucas Fernández, Micael de Carvajal, Jaime Ferruz, El Maestro Alonso de Torres y Francisco de las Cuebas*, Madrid, Impr. de M. Tello, 1885.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Catálogo de obras dramáticas impresas, pero no conocidas hasta el presente, con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902. Ed. digitalizada: Javier Espejo Surós (consulta, 21/6/2017), http://teatrocastellano.blogspot.fr/http://teatrocastellano.blogspot.fr/

ENCINA, Juan del: *Obras completas, IV. Teatro*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 227), 1983.

ESCOBAR, Francisco Javier: "Torres Naharro, Bartolomé de (Torre de Miguel Sesmero [Badajoz], ca. 1485 - Badajoz, h. 1520)", en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944.

FERNÁNDEZ, Lucas: *Farsas y églogas*, ed. M.ª Josefa Canellada, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 72), 1976.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: "Catálogo histórico y crítico de las piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega", en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín,* Madrid, Rivadeneira (BAE, t. II), 1850. Consulto la ed.: Madrid, Atlas, 1944, nueva edición, pp. 178-296.

FERRER VALLS, Teresa: *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

GALLARDO, BARTOLOMÉ José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1863-1889, 4 vols. Reprod. facs. Madrid, Gredos, 1968.

GARCÍA BERMEJO GINER, Miguel M.: *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de las piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

HERMENEGILDO, Alfredo: *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

HUERTA CALVO, Javier, dir.: *Historia del teatro español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003.

LAGOS, Manuel, "Fichas técnicas y artísticas de los espectáculos del Festival de Almagro de 1978 a 1997", en *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, 20 años:1878-1997*, Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez, eds., Toledo, Caja de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 141-262.

LÓPEZ MORALES, Humberto: "I.5. Juan del Encina y Lucas Fernández", en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 160-195.

OLEZA, Juan: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en Manuel V. Diago, coord., *Teatros y prácticas escénicas. I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42 (reimpr. y puesta al día de J. Oleza: "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", en J. Oleza, ed., *La génesis de la comedia barroca*, *Cuadernos de Filología*, III-1-2, 1981, pp. 9-44).

OLEZA SIMÓ, Joan: "De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo", en María del Valle Ojeda Calvo y Marco Presotto, eds., *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 65-82.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, y MARCELLO, Elena E., eds., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2017.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, eds., *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1995.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: "Encina, Juan del (Salamanca, 1469 - León, ca. 1529)", en *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 347-350.

PÉREZ SANABRIA, Carlos, CUESTA ROMERO, Héctor J. y MENÉNDEZ, Natalia, coords.: "Fichas técnicas y artísticas de los espectáculos del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro", en *1978 / 40 Ediciones Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro / 2017,* Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y Fundación Internacional de Teatro Clásico de Almagro, coordinación editorial, 2017, pp. 150-385.

REYES PEÑA, Mercedes de los: "El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión", *Criticón*, 94-95, 2005, pp. 9-32.

REYES PEÑA, Mercedes de los: "Bibliografía selecta del teatro español del siglo XVI", en pág. web TC12. Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación, colgada en red: 24/6/2014.

REYES PEÑA, Mercedes de los y VITSE, Marc, eds.: *Teatro religioso en la España del siglo XVI, Criticón*, 94-95, 2005.

SAN JOSÉ LERA, Javier: "Sobre el teatro español del XVI y el proyecto *TESAL 16*", en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso del TC/12. Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013*, Germán Vega, Héctor Urzáiz y Pedro Conde, eds., Valladolid-Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, 2015, pp. 117-126.

TOBAR, María Luisa: "I.11. Gil Vicente", en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 317-348.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994.

VALERO MORENO, Juan Miguel: "Fernández, Lucas (Cantalapiedra, 1474 - Salamanca, 17 de septiembre de 1542)", en *Diccionario Filológico de*

Literatura Española. Siglo XVI, Pablo Jauralde Pou, dir., y Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, coords., Madrid, Castalia, 2009, pp. 365-373.

VÉLEZ-SAINZ, Julio: "Introducción. El teatro profano del siglo XVI: Hacia un primer teatro clásico español", *Criticón*, 126, 2016a, pp. 5-14.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, coord.: *Teatro profano del siglo XVI*, *Criticón*, 126, 2016b.

VICENTE, Gil: *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, con un estudio preliminar de Stephen Reckert, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26), 1996.

ZIMIC, Stanislav: "I.12. Torres Naharro", en *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta Calvo, dir., Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, coords., Madrid, Gredos, 2003, pp. 349-369.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 37-92

La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética

Francisco J. Escobar
Universidad de Sevilla

A mis alumnos, por su enseñanza y magisterio en el aula

Resumen:

El presente trabajo ofrece un estudio de la naturaleza performativa de la poesía espiritual de Bartolomé de Torres Naharro, entre la literatura, las artes plásticas y la música. Las composiciones, que constituyen un ciclo en su conjunto, son susceptibles de un estudio de investigación interdisciplinar de notorio interés para su implementación didáctica en el aula tanto en el plano de la ciencia como en el propiamente artístico. De hecho, ofrecen notables posibilidades para el desarrollo de la investigación y la creatividad estética en el aula en el espacio educativo actual.

Palabras clave: Bartolomé de Torres Naharro – Poesía espiritual – *Propalladia* – Performance – Práctica escénica – Didáctica – Creatividad.

Abstract:

The present work offers a study of the performative nature of the spiritual poetry of Bartolomé de Torres Naharro, between literature, the plastic arts and music. The compositions, which constitute a cycle as a whole, are susceptible to an interdisciplinary research study of notorious interest for its didactic implementation in the classroom both at the level of science and in the artistic itself. In fact, they offer remarkable possibilities for the development of research and aesthetic creativity in the classroom in the current educational space.

Keywords: Bartolomé de Torres Naharro – Spiritual poetry – *Propalladia* – Performance – Scenic practice – Didactics – Creativity.

La poesía espiritual performativa del pacense Bartolomé de Torres Naharro no tiene sentido hoy en día si se interpreta como mera arqueología de un pasado remoto y alejado[1]. Me refiero, en efecto, al conjunto de poemas sacros en la estela de la *devotio moderna*[2] que, por sus constantes temáticas, vienen a compendiar un ciclo poético espiritual que considero de carácter y naturaleza performativa[3]. De hecho, en consonancia con su faceta de dramaturgo prelopesco y el camino hacia la comedia nueva[4], presentan indicios reconocibles que aluden a su planteamiento compositivo como práctica o "representación" *espectacular*[5] sustentada sobre la "recitación", "recitado"[6]

---

[1] Para este ciclo espiritual performativo, cuyas claves temáticas abordo en un trabajo en preparación, sigo la edición al cuidado de Miguel Ángel Pérez Priego (1994). Lo edito de manera integral a modo de Apéndice, junto a la Dedicatoria y el Prohemio de la *Propalladia*, para que el lector lo tenga como referencia textual en confrontación con el presente estudio. Con carácter general, para un acercamiento a la vida y producción estética de Torres Naharro, no exenta de problemas textuales: Gillet (1943-1962), Zimic (1977, 2003), McPheeters (1990), Fosalba (1995-1996), Stathatos (2004), Montero y Escobar (2005), Oleza (2006), Escobar (2009), Teijeiro (2010) y Vélez-Sainz (2013), este último en calidad de editor del teatro del pacense. Este investigador también ha llevado a cabo una selección de la obra poética y teatral (en prensa), al tiempo que ha coordinado un volumen misceláneo (2017).

[2] Para la categoría conceptual en tiempos de Torres Naharro hasta sus formulaciones actuales con la *devotio* posmoderna: Chico (1995), Caballero Escamilla (2007), García Macías (2013), así como Muñoz Carrasco (2013).

[3] De ahí las alusiones a la puesta en escena coreográfica o representación performativa tan presentes en general en su producción dramática, así por ejemplo en *Imenea* con sus cantores, en la búsqueda de nuevos lenguajes sígnicos y escénicos. Lo analizo en un trabajo en preparación dedicado al teatro universitario, con especial énfasis en la comedia humanística o erudita; véase también: Grande Quejigo (2015). En cuanto a la performatividad como categorización epistemológica entre la investigación teórica y los procesos de creatividad estética: Case (1990), Chartier (1995), Wechsler (1998), Jones y Stephenson (1999), Rokem (2000), Ted Solís (2004), Koopman (2009), Lamb (2009), Madrid (2009), Mazzucato (2010), Álvarez, Pérez y Pérez-Carreño (2010), Gräbner y Casas (2011), Piqué (2012), Retolaza (2013), Luengo y Saura (2014), Salomón (2014), Fletcher (2015), Rozas (2015), Pombo (2016), Fiorato y Drakakis (2016), así como Bogado (2017).

[4] Rodríguez-Moñino (1976), Gillet (1980), Teijeiro (1990, 2007), Canet (2001), Prior Barbarroja (2003), Vélez-Sainz (2011, 2012, 2012-2013, 2013, 2016) y González Martínez (2012). En cuanto a la presencia de modelos clásicos como Plauto y Terencio, de este último sus *Heautontimorumenos* y *Eunuchus*, en Torres Naharro: Lenz (1923), Riquelme Otálora (2010, 2014, 2015) y Santana Henríquez (2016). Para las huellas del teatro renacentista italiano: Giordano Gramegna (1988).

[5] Me refiero a la categoría conceptual de práctica escénica formulada por Oleza (1984, 2013); para el caso concreto de Torres Naharro, del mismo autor (1997).

[6] Según los términos técnicos empleados por Torres Naharro en su Prohemio (Apéndice 2): "Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los quales convino usar haviendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron"; y "La división della en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada.".

o declamación gestual y consiguiente puesta en escena, es decir como una verdadera *actio*.

En lo que concierne a la *dispositio* interna del ciclo, es decir los pospastos de la *Propalladia* (Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517), remozados de espiritualidad pero también de tradición clásica[7], salvo el último poema

---

[7] Sobre la pervivencia de la tradición clásica en los preliminares de la *Propalladia* cabe decir, en primer lugar, que Torres Naharro parte de Diomedes gramático con vistas a su definición de "tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*" (Prohemio, Apéndice 2). Asimismo, en el cierre del Prohemio puede leerse, con referencia al *Ars amandi*, *"Est deus in nobis, sunt et comercia coeli: / Sedibus aethereis spiritus ille venit."*, mientras que para las *Pónticas* (*"haec facit ut veniat pauper quoque gratus ad aras, / et placeat caeso non minus agna bove"*), en el mismo preliminar encontramos su correspondencia: "En todo caso converná, como humilmente os lo suplico, del baxo presente de mis primeras vigilias no hagáis caso y recibáis (como de los virtuosos s'espera) la tierna y pura voluntad, pues que: *Hec facit ut veniat pauper quoque gratus ad aram et placeat celo non minus agna bove*". Apunto los problemas que afectan a la transmisión de los textos en latín en el Apéndice 2.
En cuanto a la nave de aliento horaciano, esto es alegoría del atrevimiento por la experimentación literario-editorial asumida por el autor con el objeto de dar al lector nuevo pasto espiritual, puede leerse ya sendas variaciones del tema en el arranque de la Dedicatoria: "Parte la peregrina nao de los abrigados puertos de la occidental Hespaña, Illustrísimo Señor, y contra el solar occaso enderesça la desfrenada proa, encomendando el freno de su regimiento a la fidelíssima popa y, con hinchadas velas del próspero viento, arando las inquietas ondas con el húmil vientre […]"; y "Como verdad sea que todos los hombres naturalmente dessean saber, yo pues, como hijo obediente a la Maestra Natura, aunque con harto peligro, salí fuera del seguro puerto del silentio con la pobre navecilla de mi torpe ingenio, aventurándola en el golfo de mi inocentia […]" (Apéndice 1); con continuidad mediante nuevas variaciones, en calidad de *ostinato*, en el Prohemio: "Yo, pues, soy perdido en este mi temerario viaje, si vuestra cortesía piadosamente no adoba lo que mi ignorantia presuntuosamente gasta." (Apéndice 2). Igualmente, la huella horaciana del *Ars poetica* (189-190) a propósito de la comedia encuentra acomodo en "y como Oratio quiere, cinco actos;" (Prohemio, Apéndice 1). En lo que hace al Prólogo de Persio ("*ipse semipaganus / ad sacra uatum carmen adfero nostrum*"), se encuentra representado en el Prohemio de Torres Naharro: "toda mi vida siervo, ordinariamente pobre y, lo que es peor, *ipse semipaganus*, etc." (Apéndice 2), en tanto que la definición de comedia de Cicerón como imitación de la vida, espejo de costumbres y reflejo de la verdad tiene su paralelo en "Y, según Tullio, comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*" (Prohemio, Apéndice 2).
Finalmente, respecto al tema de la fortuna, tan notorio en el *Asno de oro* de Apuleyo: "La próspera y adversa fortuna igual rescebimiento hallan en vos." (Dedicatoria, Apéndice 1). De hecho, en consonancia con las deudas con la *Asinaria* de Plauto en la *Tinelaria* (vv. 90-94), apuntes como los del *Diálogo del nacimiento* (vv. 8-9, "y ansí, de su parte, vos digo y os ruego / que atéis vuestros asnos, o echadlos a cuestas") en alusión a la dimensión más primaria del ser, incluyendo la pasión sexual, entronca con el aparato preliminar como *accessus ad auctorem* de la edición de Apuleyo por Filippo Beroaldo impresa en Bolonia en 1500 con numerosas reediciones. Tanto es así que este mensaje del humanista italiano sería retomado por el inquisidor Diego López de Cortegana, coetáneo de Torres Naharro y con vínculos en Italia (Escobar, Díez y Rivero: 2013), en sus preliminares a la traducción al castellano del *Asno de Oro* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513)

("Coplas en loor de la Santísima Virgen") transmitido en una suelta, las composiciones se incardinan en la senda conceptual de la *Representación a la Passión y muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina y otras piezas similares del entorno salmantino como el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández[8]. Son las siguientes: "Contemplación al crucifixo"[9], a modo de afectos penitenciales, en la estela del himno pasionista *Vexilla regis* de Venanio Fortunato (siglo VI), e impregnados de notoria retórica visual al servicio del acto performativo[10]; "Exclamatión de nuestra Señora contra los judíos"[11], esto es epifonemas exclamativos en el parlamento fingido de la Virgen, con correspondencias relativas a la imaginería y aretalogía de la poesía mariana[12]; "Al hierro de la lança" y "A la Verónica"[13], poemas compuestos como escenas fragmentarias de la Pasión, con conexiones respecto a los romances-escenas y los misterios pasionistas[14] a partir de la veneración de reliquias que pudo haber contemplado con detenimiento Torres Naharro sobre todo en Roma; y

---

por el hecho de que todos llevamos a cuestas un asno y no precisamente de oro (Escobar: 2001, 2002, 2003, 2013a, 2013b). De esta obra estoy preparando el estudio y edición.

[8] Lo analizo en un trabajo en fase avanzada. Por lo demás, como se sabe, sentando cátedra de música en la Universidad salmantina el 31 de octubre de 1522, tras el fallecimiento de Diego de Fermoselle, Fernández había ganado a Encina en 1498 en la obtención de una plaza de cantor catedralicio en Salamanca por el óbito de Fernando Torrijos, con palmario *tono* de amargura visible en la Égloga de las grandes lluvias y apuntes bajo la ficcionalización a este hecho en diálogo polifónico entre Rodrigacho, Juan, Antón y Miguellejo (vv. 95 ss.; Pérez Priego 1991: 195 ss.).

[9] Apéndice 3 (cf. *Ed. cit.,* pp. 83-84).

[10] Tan habitual sea en su producción dramática, por ejemplo en la *Tinelaria* con estilemas relacionados con "ver" y "oír", como en los preliminares de la *Propalladia*, con manifestación explícita del sentido de la vista; así en la Dedicatoria: "desseoso de dar a sus ojos nueva noticia de estraños pueblos y de ennoblecer su ingenio, extimando más valer por más saber."; "con ánimo deliberado de salir a descobrir tierra y dar nuevo pasto a los golosos ojos. Viendo ansí mesmo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas, y como piadoso padre que, zelando la salud del amado hijo y en la loca fiesta […]"; "Y aun estoy por dezir qu'es la menor parte que en vos cabe: comoquiera que allegar linajes, esperando más gloria de la virtud propria que de la apellativa y más claridad de sus ojos que de los ajenos."; y "No gelo ofrezco para que dél en leerlo se sirva, pues no creo ay en él cosa digna de sus ojos;" (Apéndice 1); e igualmente en el Prohemio: "El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual el buen cómico siempre deve traer ante los ojos." (Apéndice 2).

[11] Apéndice 4 (cf. *Ed. cit.,* pp. 84-86).

[12] A partir del diálogo entre el *yo* de la enunciación poético-narrativa y *vosotros* (los judíos, pero también los lectores-espectadores).

[13] Apéndice 5 y 6 (cf. *Ed. cit.,* pp. 87-88 y 88-89).

[14] *Ed. cit.,* p. 85, vv. 31-61; p. 86, v. 62.

finalmente las "Coplas en loor de la Santísima Virgen"[15], en armonía con la Pasión de Cristo, una vez más de impronta mariana, visible ya en su jaculatoria retórica[16], en la que sobresale la alusión al parto de la Virgen[17], en paralelo para con el *De partu Virginis* del humanista napolitano Jacopo Sannazaro[18].

Resulta clara, en definitiva, la complejidad poliédrica del ciclo, de manera que, para el estudio que aquí presento, abogo por una pluralidad metodológica que atiende tanto al análisis filológico, comparatismo literario y enfoque interdisciplinar a partir de las relaciones entre literatura, artes plásticas y música, como a la historia cultural de las mentalidades, representaciones y de las *ideas*, entre ética y estética. Ello me permite adentrarme en su imaginería sacra y las escenas fragmentarias performativas a modo de *Pasos* o "jornadas", según la terminología de Torres Naharro[19]. Tampoco cabe desdeñar, en tales

---

[15] Apéndice 7 (cf. *Ed. cit.,* pp. 90-91).

[16] *Ed. cit.,* p. 90, v. 18; p. 91, vv. 31-36.

[17] *Ed. cit.,* p. 91, v. 55.

[18] Sobre este entorno humanístico con la *Propalladia* al fondo: Sánchez García (2013). Por otra parte, recuérdese la estancia de Torres Naharro en Nápoles y su interés por la poesía en latín, a veces macarrónico en la línea de Teófilo Folengo, como guiño humorístico e irónico. De esta manera, viene a entroncar con la pluralidad de lenguas marginales o minoritarias en la tradición española de los villancicos pastoriles de Encina y Fernández en virtud del decoro y la verosimilitud, aunque sin renunciar a estrategias discursivas como el equívoco identitario y *de personae* (*qui pro quo*), o la parodia litúrgica en la recreación de cuadros de costumbres performativos (Del Río: 2007). Ahora bien, sobre este particular, el pacense también pudo haber frecuentado el ambiente humanístico en torno a la Academia de Giovanni Pontano, con una especial inclinación a la conjugación de los temas bíblicos y el cultivo de la poesía espiritual, a partir de las virtudes morales, conforme al *temperamentum* y la *renouatio temporum*, y de la recuperación a su vez de la tradición clásica como legado de la Antigüedad grecolatina. De hecho cabría preguntarse si los versos 23-24 ("¡Maravillosa señal / do moría el inmortal") de "Al hierro de la lança", más allá del matiz ponderativo, no entroncaría con la tradición retórica pontaniana de la *admiratio* y *excellentia* conforme a los *mirabilia*, habituales en sus notas proemiales de poética metaliteraria. De ser así cobrarían sentido en los preliminares de la *Propalladia* variaciones a modo de *ostinato* como "y por maravilloso aviso de la indiana piedra y singular industria de la marinera carta […]"; "antes se le haze injuria a tan digno y excellente metal quando alguna cosa se le sobrepone, como haría a V. S. quien sobre la verdad de vuestra maravillosa fama quisiesse poner algunas comparationes o metáphoras de que poca nescessidad tiene vuestra limpieza, mayormente que tanto hazéis con vuestras manos que no dexáis qué dezir a nuestras lenguas."; y "No se puede en vosotros, señor, encobrir la maravillosa doctrina de la Señora Duquesa de Francavila, vuestra tía, so cuyas alas os criastes, y bien paresce todo obra de sus manos." (Dedicatoria, Apéndice 1).

[19] En composiciones de tema pasionista como "Contemplatión al crucifixo" (vv. 20-26): "Según por tantos antojos / te fue dada, / açotes, clavos, lançada / y espinas, y quanto apruevo, / mi alma contribulada, / pensando aquella jornada, / se crucifique de nuevo" (Apéndice 3). Asimismo, se trata de un tecnicismo que emplea igualmente Torres Naharro en el Prohemio de la *Propalladia*: "La división della en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque

planteamientos epistemológicos, aspectos que atañen a la sociabilidad estética, los sentimientos y las emociones[20] en virtud de los afectos penitenciales entre realidad y ficción en un contexto de tradición retórica visual, esto es como en un pliego suelto, mediante écfrasis, con efectos pictóricos tendiendo al claroscuro en medio de la "confusión" interior[21] y a modo de prefiguración de un desarrollo plástico que alcanzará, andando el tiempo, su *floruit* con el Tenebrismo y sus pinturas pasionistas[22].

Incluso dicho enfoque multimodal aplicado a este ciclo poético performativo resulta de interés con vistas a la epistemología de la creatividad estética y técnicas compositivas empleadas por Torres Naharro en dicha intersección de códigos, prisma multidisciplinar entre la ciencia y el arte que cobra cada vez más validez en los albores del siglo XXI[23]. De hecho, en lo que a nuestro objeto de estudio se refiere, cabe destacar de entrada la confluencia entre realidad

---

yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada" (Apéndice 2).

[20] Atiendo a los estudios de Antonio Damasio (1996, 2006, 2010a, 2010b); véase además: *Art and the new Biology of the Mind* (https://www.youtube.com/watch?v=B1hx0qwsFvE) y *The Brain-Creativity, Imagination and Innovation* (https://www.youtube.com/watch?v=HUZd66Lu4Y8). En las fronteras entre el texto literario performativo y la música, con implicaciones espirituales o desde el concepto de la religión del arte: Ramón Andrés (2012, 2013), Sel (2012) y Meyer (2013).

[21] Tanto es así que Torres Naharro se sirve de este claroscuro emocional, con apuntes de retórica visual mediante el contrapunto de "claridad" frente a "confusión", en la Dedicatoria de la *Propalladia*: "esperando […] más claridad de sus ojos que de los ajenos"; o "[…] se pone en la confusa y marítima vía, […] desseoso de dar a sus ojos nueva noticia de estraños pueblos" (Apéndice 1).

[22] Venturi (1965a, 1965b, 1966), Grassi (1971), Ravelli (1978), Leone de Castris (1988), Checa Cremades (1994), Fried (2010), así como Arquillo Torres y Arquillo Avilés (2011).

[23] Que ha interesado a especialistas como Ana Lucía Frega (1975, 1986, 2007, 2015), en colaboración con Maravillas Díaz (1998) y Cristina Bulacio (2008); Ken Robinson (2011, 2012), en investigación conjunta con Lou Aronica (2009, 2015); Tracey Tokuhama-Espinosa (2001, 2003, 2011, 2014, 2015); y Guerriero (2017), en un volumen misceláneo con revisión del estado de la cuestión y nuevas perspectivas críticas. Sea como fuere, un amplio muestrario metodológico y de implementación epistemológica por parte de estos investigadores puede consultarse también en los siguientes hipervínculos: Ana Lucía Frega (Página Web, http://www.analuciafrega.com.ar/index.php/publicaciones/libros); Ken Robinson (*The Element*, https://www.youtube.com/watch?v=8A087Y4DmL0; *Educating the Heart and Mind*, https://www.youtube.com/watch?v=I1A4OGiVK30; *Changing Paradigms*, https://www.youtube.com/watch?v=mCbdS4hSa0s); Tracey Tukuhama Espinosa (*Mind, Brain and Education Science*, https://www.youtube.com/watch?v=-emz2QM_Qk0; *How the Brain builds the Mind*, https://www.youtube.com/watch?v=CqCpUgmK2YU); y Sonia Guerriero, *From Neuroscience to Education: Implications for Teachers and Teacher Education* (https://www.youtube.com/watch?v=sipmJY78xos).

y ficción como categorías epistemológicas a fin de indagar sobre la creatividad del pacense en una mirada a su poética intersubjetiva[24] entre lo culto y lo popular[25], o en otras palabras, a partir de la dualidad *a fantasía – a noticia*[26], siguiendo en consecuencia el principio de verosimilitud[27].

No obstante, esta última categoría conceptual de la dicotomía, reforzada por la autorrepresentación o autorreferencialidad del autor *oculto* en su discurso literario[28], se traduce en su ciclo espiritual en pasajes y episodios pasionistas, además de hechos sobre Jesús, María y otras figuras presentes en los textos bíblicos y oraciones como discursos de uso repetido, si bien elevados a la categoría de verdad y dogma[29]; de ahí la presencia en dicho ciclo de temas bíblicos tan conocidos como la liberación del pueblo de Moisés, es decir los judíos, de la tiranía del Faraón egipcio[30], a partir de la lectura

---

[24] En cuanto a Torres Naharro como *raro inventor*: Heugas (1985).

[25] Prenz (2006).

[26] Según declara Torres Naharro en su Prohemio: "Quanto a los géneros de comedias, a mí paresce que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina, Ymenea*, etc." (Apéndice 2); véase: Cortijo Ocaña (2004).

[27] Sobre dicho principio de verosimilitud estética aplicado al plurilingüismo de Torres Naharro: Canonica (1992).

[28] En actitud coherente con sus notas biográficas, entre la realidad y la ficción, y de preceptiva literaria plasmadas en el Prohemio de la *Propalladia*. No obstante, Torres Naharro se sirve de determinadas marcas de autor para declarar su "parescer", con frecuencia como contrapunto a la voz de "los antiguos" y "tantas opiniones", a modo de sello (*sphragís*): "si yo no me engaño", "toda mi vida siervo", "Yo, pues, soy perdido en este mi temerario viaje", "del baxo presente de mis primeras vigilias no hagáis caso", "Menos mal me ha parescido hazeros yo por mis manos este presente", "mayormente que las más destas obrillas andavan ya fuera de mi obediencia y voluntad.", "pienso que devo daros cuenta de lo que cerca dellas me paresce", "mas solamente para serviros con mi parescer", "Todo lo qual me paresce más largo de contar que necessario de oír.", "Quiero ora dezir yo mi parescer, pues el de los otros he dicho.", "Y digo ansí que […]", "La división della en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa", "es mi voto que no deven ser tan pocas que parezca la fiesta sorda", o "el onesto número me paresce que sea de VI hasta a XII personas" (Apéndice 2). Por lo demás, se trata de un recurso compartido por Encina, entre la écfrasis pictórica y la musical (Ter Horst: 1996).

[29] O sea, en articulación conceptual con los paratextos de la *Propalladia* a propósito de la verdad como categoría absoluta; por ejemplo en la Dedicatoria: "Como verdad sea que todos los hombres naturalmente dessean saber"; y "Verdaderamente nunca desseé saber hablar como el día de oy;" (Apéndice 1).

[30] *Ed. cit.,* p. 85, vv. 55-58. Moisés consta además como alusión en *Jacinta*, v. 428, y en *Aquilana*, vv. 582-583, a propósito de la zarza.

del libro del Éxodo; de *decorados*[31] como Jerusalén[32], Israel[33], el desierto[34], Egipto[35], Mar Bermejo[36]…; símbolos bíblicos como la corona de espinas[37], el "hierro de lança sagrado", con sucesivas variaciones en torno a una imagen *obsesiva*[38], "lançada", "hierro bienaventurado" o "Hierro santo, lança buena"[39], junto a los "clavos"[40], el "crucifixo"[41], el paño de la Verónica[42] o el "manná" en el desierto[43], según el libro del Éxodo; como tampoco están ausentes personajes representativos, a modo de *exempla*, tales como Judas, Pedro[44], Pilatos[45] o Longinos[46]; todo ello al servicio de la transmisión de valores ideológicos en este ciclo poético espiritual.

---

[31] Me sirvo de la categorización conceptual de la mitocrítica, el mitoanálisis y las estructuras antropológicas de lo imaginario en la tradición epistemológica de Gilbert Durand (1983, 1984, 1989, 1999, 2011, 2013). Un excelente ejemplo de la aplicación de estos paradigmas metodológicos lo ofrece *Amaltea. Revista de mitocrítica*, bajo la dirección de José Manuel Losada; accesible en: http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL

[32] *Ed. cit.,* p. 86, v. 71.

[33] *Ed. cit.,* p. 86, v. 78.

[34] *Ed. cit.,* p. 85, v. 40. Como también en *Aquilana*, v. 637.

[35] *Ed. cit.,* p. 85, v. 32.

[36] *Ed. cit.,* p. 85, vv. 50, 54.

[37] *Ed. cit.,* p. 84, v. 23; p. 86, v. 82. La imagen de la corona y la coronación en general suelen ser constantes simbólicas en Torres Naharro, como se comprueba en los preliminares de la *Propalladia*; así en la Dedicatoria a propósito de Vittoria Colonna (Brundin: 2008): "Ni en el cielo puede faltaros gloriosa corona, pues tan legítimamente pugnáis, en especial teniendo allá tan buen procurador y deudo como el bienaventurado Sancto Thomás de Aquino. Pues acá en el mundo ya sin rica corona no estáis, si d'estar havemos por el dicho de Salomón que la muger virtuosa es la vera corona del varón. Coronar, pues, se suelen acá los victoriosos, en este mundo, de oliva, en señal de victoria. Pero mejor, por cierto, corona a V. S. la Señora Marquesa Doña Victoria Collonna, su muger, victoria en el nombre y corona en el sobrenombre y en las obras oliva, que se interpreta valió tanto que meresció coronaros;" (Apéndice 1).

[38] Según la psicocrítica: Mauron (1995, 1998), con especial implementación en el campo teatral clásico desde Plauto y Terencio.

[39] *Ed. cit.,* p. 83, v. 22; pp. 87-88, vv. 2, 6, 41; esto es, con una imaginería similar a la empleada en sus comedias, como sucede con *Himenea* y la "lançada" en alusión a la duda de Santo Tomás.

[40] *Ed. cit.,* p. 83, v. 22.

[41] En el título mismo: "Contemplaxión al crucifixo" (*Ed. cit.,* p. 83).

[42] *Ed. cit.,* p. 88, vv. 11-12.

[43] *Ed. cit.,* p. 85, vv. 39, 46. Se trata, en efecto, de una imagen simbólica presente en sus comedias, como pongo de relieve en un trabajo en preparación.

[44] *Ed. cit.,* pp. 84-85, vv. 11-12 y 22-26. Judas figura también tanto en la Epístola VI como en la Canción V de Torres Naharro (vv. 123-124 y *passim*; *ed. cit.,* pp. 76 y 119, respectivamente).

[45] *Ed. cit.,* pp. 85-86, vv. 61, 88.

[46] *Ed. cit.,* p. 87, v. 7.

Además, en esta confluencia de *a fantasía* y *a noticia* como soporte conceptual de su ficción creativa intervienen otros agentes. Entre ellos destaco el pensamiento reflexivo en actitud de meditación gnoseológica, si bien con conciencia de la limitada capacidad humana de conocimiento ("por saber / se sabe" y "humano saber") frente a la "sciencia divina"[47], aunque no suponga un menoscabo de la aproximación al conocimiento de Dios (*homo capax Dei*), y la memoria espiritual y afectiva frente al olvido[48], como se comprueba en "memoria / de tu fe"[49].

Pues bien, planteados en términos generales los aspectos referidos a los planteamientos críticos y otras notas introductorias para este ciclo y las características esenciales que lo definen, quisiera subrayar especialmente su marcada hibridación genérica interdisciplinar en un maridaje entre géneros literarios y otros procedentes de las artes plásticas, es decir Lienzo de la Verónica, Ecce homo, así como Retablo y (Autor)retrato de Jesucristo a modo de Trinidad. Del mismo modo intervienen en dicha caracterización modalidades, registros y *tonalidades* musicales, de notoria tradición en Italia, sobre todo Roma, atendiendo a las *lamentaciones de Jeremías*, con representación oral salmodiada a modo de pregón visual y performativo en el oficio de Tinieblas[50], los *laudi spirituali*[51], la *frottola*[52] y el *Stabat mater*, este último de filiación franciscana, con alianza entre música y artes plásticas[53], pero también presente en la *Representación a la Passión y muerte de Nuestro Redentor* de Encina y con algunos ecos marianos por añadidura en el *Auto de la pasión* de Lucas Fernández[54].

---

[47] *Ed. cit.,* p. 91, vv. 37-38, 48.

[48] *Ed. cit.,* p. 84, v. 30; p. 88, vv. 46-47.

[49] *Ed. cit.,* p. 88, v. 1. El subtema de la memoria se muestra igualmente recurrente en la Dedicatoria de la *Propalladia*: "Y ansí fue que viendo tan dispuesta y puesta vuestra voluntad en las cosas de la militia, honra y fama, no tardó la gloriosa memoria del Cathólico Rey Don Fernando en abriros puerta para vuestro desseo […]" (Apéndice 1).

[50] En lo que hace a dicho género y su pervivencia estética hasta la actualidad: Escobar (2012).

[51] Sobre su caracterización genérica: Stevens y Prizer (1980), Revoltella (1992), Rostirolla, Zardin y Mischiati (2001), así como Bini (2009).

[52] Para la génesis, desarrollo y evolución del género, con implicaciones performativas: Disertori (1954), Johnston (1968), Pirrotta y Povoledo (1982), Haar (1986), Luisi (1990), Ferrari-Barassi (1993), Cummings (2004), Parrish (2012) y Meine (2013). Para el entorno de mecenazgo artístico próximo a Torres Naharro: Swenson (1997). Joseph Roussiès, por su parte, está llevando a cabo una Tesis doctoral dedicada a los madrigales y su desarrollo estético en el Siglo de Oro entre la poesía y la música.

[53] Para la forja y formalizaciones del género, entre la poesía, la música y la iconología pictórica: Rodríguez Fernández (2002), Cuadra García (2005), Concetto del Popolo (2007) y Calderón de Cuervo (2013).

[54] Como pongo de relieve en el trabajo citado. De hecho, resulta habitual en su concepción teatral: Lucero Ontiveros (1989). En cuanto a Lucas Fernández como poeta músico y su concepto

Con todo, con anterioridad, Torres Naharro pudo haberse familiarizado con esta práctica estética ya en su etapa de juventud en el entorno, sonosfera o *paisaje* musical (*soundscape*)[55] de la diócesis catedralicia de Badajoz[56].

En síntesis, resulta evidente que, bajo este influjo de *afectos* y efectos performativos en la *actio*[57] a raíz de sus representaciones en la Roma filoespañola, Torres Naharro debió apropiarse creativamente, por su eficacia comunicativa ante sus espectadores-oyentes (y luego lectores de la *Propalladia*), de las *tonalidades* emocionales escénicas principales[58] procedentes de estos géneros musicales para las composiciones de su ciclo espiritual performativo, a lo que cabe añadir cierto halo de tristeza patética conforme a su concepto de tragedia como contrapunto a la *vis cómica* de sus comedias, o sea el pasto de la *Propalladia*[59]. Sea como fuere, las páginas siguientes están destinadas a brindar un marco de discusión crítica sobre el valor y significado de este ciclo espiritual performativo en el espacio actual educativo desde un estudio multimodal. Veámoslo.

UN CICLO ESPIRITUAL PERFORMATIVO PARA EL ESPACIO EDUCATIVO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI

Como se ha apuntado en páginas precedentes, la poesía espiritual performativa de Torres Naharro es más bien portadora y transmisora de valores, sentimientos universales y emociones del ser humano, con frecuencia formulados mediante una pedagogía *ex contrario*. De esta manera, la performatividad, acto

---

performativo de la *Pasión*: Valero Moreno (2002, 2003, 2004) y Maurizi (2010). Por último, para las fronteras performativas entre música y literatura en Encina: Querol Gavaldá (1969), Terni (1974), Jones y Lee (1979), Becker (1987), Rey Marcos (1991), Morais (1997), Ferrer Forés y Dios Hernández (2006), Armijo Canto (2006), Bustos (2008, 2010), así como Nagel (2013).

[55] Me sirvo de las categorías conceptuales de Schafer (1975, 1994, 1996, 1998a, 1998b, 1998c, 2013), implementadas tanto en sus trabajos de investigación teórica como de creatividad estética y de performance musical.

[56] En cuanto a los entornos y contextos sonoros de la Catedral de Badajoz, con especial desarrollo de la música sacra en época áurea: Archilla Segade (2014, en prensa).

[57] Para la teoría de los *afectos*: Díaz Marroquín (2008).

[58] *Tone and mood,* como se estudia en el campo de la psicología de la estética performativa y de la interpretación; para sus implicaciones culturales entre el pensamiento musical y la literatura: Luis de Pablo (1967, 1968, 2009), Tomás Marco (1971, 2002a, 2002b, 2009, 2017), Cristóbal Halffter, López de Osaba y Tomás Marco (1976), así como Ripoll (2007).

[59] Hasta con la presencia del gracioso y apuntes de metateatralidad como aderezo estético: Cox Davis (1988), Novella (1992) y Vélez-Sainz (2009).

performativo o performance puede todavía contribuir a la educación basada en la inteligencia emocional, ética, social[60] y hasta espiritual[61], no necesariamente religiosidad, como antídoto contra la alexitimia, o sea en diálogo entre las distintas culturas y etnias, a partir del ejemplo *divino* y los valores aplicados al comportamiento, conducta y etología humana.

Desde esta atalaya, en calidad de *educadores de corazón*[62] y para no incurrir en el tan frecuente efecto o complejo de Pigmalión formativo, tiene sentido adentrarnos todavía hoy, conforme a un enfoque analítico interdisciplinar y de carácter transversal[63], en la compleja hibridación genérica de dicho ciclo espiritual performativo. Para ello cabe atender a los afectos penitenciales escénicos como un sugestivo cauce con vistas a la estimulación cognitiva y afectiva, la transmisión de armonía emocional y la alfabetización en valores éticos y estéticos, con *tonos* humanos y divinos al fondo. Además, cobran carta de naturaleza en este ciclo espiritual la modalidad elegíaca y la tradición de viacrucis, hasta el

---

[60] Desde el libro clásico de Goleman (1997) hasta otros estudios más recientes con implicaciones educativas y de investigación, competencia lectora e interpretativa, procesos de composición escénica y creatividad performativa: Vallés Arándiga y Vallés Tortosa (2000), Gallego, Alonso, Cruz y Lizama (2000), Ruiz de Velasco (2000), Huanqui (2002), Pérsico (2002), Genet (2003), Mayer y Salovey (2007), Fernández Berrocal y Ruiz Aranda (2008), Ramos y Hernández (2008), Bisquerra (2009), Barceló (2011), Giraldo (2011), Da Silva y Duarte (2012), González García (2014), Gabarda (2016), así como Rodríguez Ledo y Orejudo Hernández (2017).

[61] Labrador Herraiz (1999, 2013), Zohar y Marshall (2002), Limonche (2006), Torralba (2010, 2012), Vázquez Borau (2010) y Bautista Guadalupe (2012). En cuanto a la tan discutida religiosidad de Torres Naharro, resulta plausible que, tras su regreso de Italia, si es que se produjo, este realizara una estancia en la capital hispalense motivado por cierta conversión espiritual, quizás de orientación franciscana, un tanto desencantado de la vida cortesana y de soldadesca de antaño, e incluso al calor de una posible reedición de su *Propalladia* para su supervisión en la década de los veinte. Incluso es probable que sus raíces culturales con esta ciudad, de manera similar a su paisano el músico Juan Vázquez, tuvieran su origen en un período formativo de juventud, etapa en la que podría haberse familiarizado con esta práctica de poesía espiritual performativa, esto es en consonancia con su estatus de *"clericus Pacensis diocesis"*, en la línea de justas literarias en torno a Baltasar del Río, Obispo de Escalas. Ello no invalida, en cualquier caso, la conjetura mantenida hasta ahora, aunque no demostrada, sobre sus posibles estudios en la Universidad de Salamanca (e incluso Plasencia), donde pudo coincidir, si verdaderamente fue así, con el extremeño Bernardino de Carvajal, entonces Rector de la misma y quien sería a la postre uno de sus benefactores más importantes en la Roma filoespañola (Calvo Fernández: 2000). En cualquier caso, en esta etapa pudieron haberse gestado ya de forma embrionaria los puntos de encuentro performativos de Torres Naharro, entre la escenificación literaria y la representación musical, respecto a las obras de Encina y Fernández, así en lo que hace a las de fuste pasionista, amén de su lectura de los impresos.

[62] Suzuki (2004).

[63] Como pongo de relieve en el estudio referido.

sermón pasionista y de aliento mariano, que gozan en la actualidad de vigencia cultural y cultual, al menos en determinadas tradiciones. No está ausente tampoco en fin, en esta intersección de códigos genéricos, el trasvase de lo escrito y lo oral, lo culto y lo popular, en entronque con los romances-escenas de la literatura pasionista entre la voz y la palabra.

En resumidas cuentas, resultan visibles en este conjunto de poemas la sociabilidad poética performativa y el ritual penitencial, con una notable carga de retórica visual y sonora, no carente de *tonos* y *colores*, en aras de la *actio* y el efecto y afecto transmitidos a los lectores-oyentes; de ahí que este ciclo escénico dialogue, más allá de la literatura, con importantes géneros de las artes plásticas que Torres Naharro se propuso inscribir en su discurso "recitado", como *signos* visuales para sus espectadores, así, como se ha señalado, desde el lienzo de la Verónica hasta el Ecce homo o el Retablo y (Autor)retrato de Jesucristo, en diálogo sobre todo con la *Representación a la Passión y muerte …* de Encina, aunque también con puntos de encuentro respecto al *Auto de la pasión* de Lucas Fernández. Igualmente debió cobrar especial representación identitaria el misterio de la Trinidad, desde esta misma tradición de escenificaciones litúrgicas pero también acaso como reflejo figurativo de las reliquias contempladas en su etapa de juventud, entre Extremadura y seguramente Sevilla, y sobre todo en su madurez en Roma con modulación final en Nápoles con vistas a la publicación de la *Propalladia*, crisol y broche a buen seguro de estos ensayos performativos previos bajo la égida de sus melómanos mecenas, entre ellos uno de los principales homenajeados en la *Propalladia*[64], es decir Fernando D'Ávalos[65], Marqués de Pescara,

[64] Junto al humanista e impresor belga Badio Ascensio, como es sabido, autor de *Praenotamenta* a Terencio, del que incluye una *Vida* y *Obras* (caps. XXV-XXVI), como prefiguración teórico-conceptual de la comedia erudita que dejó su impronta en la preceptiva dramática de la *Propalladia* (así cap. XIII y siguientes); los capítulos VII, IX y XII, entre otros, se dedican de hecho a aspectos escénicos y musicales performativos; para otros pormenores: Vega (1995).

[65] Como recuerda nuestro autor en la Dedicatoria de la *Propalladia*: "¿Quántos ay oy, señor, que para extimarse muy honrados y famosos se contentarían con sola la parte que de generoso tenéis, siendo de los Dávalos d'España y de los de Aquino de Italia, de buenos parientes en la tierra y de mejores en el cielo?" (Apéndice 1). De hecho, con el apoyo de este prócer, Torres Naharro se trasladó desde Roma a Nápoles, tratando de sortear así la férrea censura editorial, especialmente por temor a su dura sátira contra los vicios de la *città aperta* que conduciría entre otras razones a su inclusión en el Índice de Valdés, y con el objeto de publicar por fin su *Propalladia*, por la mediación de Belisario Acquaviva, I Duque de Nardo, en la que incluiría el blasón de Fernando d'Ávalos, además de su amplia relación de títulos de alto copete; para otros pormenores: Sánchez García (2013).

aficionado a la poesía y la música, bajo la égida protectora de Fernando el Católico[66].

Por último, no faltan tampoco, desde este poliédrico prisma interdisciplinar, los habituales paralelos musicales como telón de fondo para el notable remozamiento de retórica sonora que desprende este conjunto de poemas performativos, como si de un pliego pasionista se tratase, con su propia écfrasis musical y en diálogo interactivo con una secuenciación narrativa de imágenes. Entre estas modalidades genéricas, registros y *tonalidades* escénicas destacan las lamentaciones o "pregones" de Jeremías y el género de tinieblas, o "mazuelos de tinieblas" como decía Torres Naharro, además de los *laudi spirituali*, la *frottola* e incluso la tradición de poesía musical mariana, de aliento franciscano, que habrá de brillar con esplendor gracias al *Stabat mater*, entre el fraseo salmódico y las artes plásticas[67].

En suma, la poesía de calado escénico de Torres Naharro, en estrecho vínculo con la formación humanística integral heredera de la *paideía* y la *humanitas* clásicas, puede contribuir en nuestras aulas a educar la mente, pero también el alma, entre la ciencia y el arte, o lo que es lo mismo: la ciencia del arte y el arte de la ciencia, más allá del mero y frío razonamiento lógico abstracto o epistemológico-conceptual; y de manera específica puede favorecer en el alumnado, sin pasar de moda por su vigencia y más allá de la reivindicación canónica de un autor clásico para la historiografía literaria, la destreza de la escucha plena y percepción atenta mediante la recitación en voz alta de este ciclo espiritual performativo[68].

Del mismo modo, puede resultar un riguroso banco de paciencia con vistas al estudio analítico y comprensión de las distintas formalizaciones actuales de la

---

[66] Recuérdese la Dedicatoria de la *Propalladia*: "Y ansí fue que viendo tan dispuesta y puesta vuestra voluntad en las cosas de la militia, honra y fama, no tardó la gloriosa memoria del Cathólico Rey Don Fernando en abriros puerta para vuestro desseo, haziéndoos Capitán General de la infantería española, ganado tan bollicioso, siendo V. S. de edad de XXII años: que vuestra mucha prudentia os puso canas en el seso a pesar de los días." (Apéndice 1). En cuanto a la música y músicos en la Corte de los Reyes Católicos, entre los que Encina constituía un referente: Knighton (2001).

[67] Cuestiones todas ellas que analizo con detenimiento en el artículo citado.

[68] Como llevé a cabo, a modo de experiencia didáctica perfomativa, con la colaboración de los alumnos, en el Congreso *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro renacentista español*, Torre de Miguel Sesmero – Cáceres, 24-26 de octubre de 2017, bajo la dirección de Miguel Ángel Teijeiro y José Roso. Porque como señalaba Torres Naharro en su Prohemio de la *Propalladia*, concediéndole notoria importancia a la escucha atenta y acuidad, a la que estaba tan habituado en su producción performativa entre la representación teatral y la escenificación musical: "Todo lo qual me paresce más largo de contar que necessario de oír" (Apéndice 2).

espiritualidad performativa y del humanismo transpersonal, desde la meditación plena, la autopercepción socioemocional, la autoconsciencia y autorreflexión, la metacomprensión y la conciencia sensorial a partir de la música interior[69] hasta el autoaprendizaje introspectivo (y transformativo) e interiorización zen, o sea en aras de educar la interioridad atendiendo al ser y el *ethos*. De hecho, podría contribuir, en una cuidada implementación proactiva en el aula, como laboratorio de investigación y didáctica aplicada, sea mediante la *flipped classroom* o *learning*, esto es *clase inversa* o *invertida*, *flipped-tic*[70], el conocimiento ubicuo y los entornos conectados, las MOOCs, SPOCS y slides[71], el *mobile learning* y aprendizaje autodirigido y cooperativo a efectos de nanotecnología[72], o los blogs y repositorios digitales[73].

Es más, otras estrategias educativas podrían tener cabida en el aula tomando como piedra angular nuestro objeto de estudio. Entre estas destacaría los bigdata y metadata, la gamificación y *serious games*, en conformidad con *píldoras de contenido* o *informativas* pautadas como actualización del concepto humanístico del *homo ludens*[74], la tiflotecnología y arteterapia con tintes

---

[69] Moreno (2004).

[70] Duarte (2014), Íñigo Mendoza (2015), Briones, Caballero y Flores (2015), Chiappe, Alexander y Martínez (2015), Marqués Andrés (2016), así como Casanova y Serrano (2016).

[71] Ejemplos de estas herramientas con el objeto de transmitir de manera didáctica conocimientos entre literatura, música y otras artes escénicas ofrezco tanto en el blog *De música y literatura* (https://pacojescobar.blogspot.com.es/) como en un canal de youtube (https://www.youtube.com/user/pacoescobar100); así un slide de las *Tres morillas* desde la tradición medieval y renacentista hasta sus implicaciones performativas contemporáneas.

[72] Vázquez Cano, López Meneses y Sarasola Sánchez-Serrano (2015), Rhoads (2015), Ruiz Bañuls (2015), Ruiz Bolívar (2016), Bañuls, Mónica Ruiz y Sanchis Amat (2016), así como Rovira Soler, Sanchis Amat y Ruiz Bañuls (2016). Por mi parte, estoy integrado en un Proyecto interdisciplinar de tecnología musical, *Computational Analysis of Flamenco Music* (Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía, P12-TIC-1362), en el que se aplican estos paradigmas epistemológicos entre la ciencia y el arte; accesible en: http://www.cofla-project.com/?page_id=523&lang=es

[73] Propongo el blog mencionado *De música y literatura* en la siguiente dirección telemática: https://pacojescobar.blogspot.com.es/. Para otros aspectos técnicos performativos sobre humanidades digitales e informática humanística vinculados al paradigma del *humanista digital*: Morón Arroyo (2002), Sánchez-Mesa (2004), Jordà (2005), Spence (2013), Romero Frías (2013), Suárez (2013), Pons (2013), López Poza (2014, 2015), López Poza y Pena Sueiro (2014), Cayuela (2014), Baraibar (2014), Canet (2014), Lucía Megías (2015), Morrás y Rojas (2015), Becerra y Camacho (2016), así como Iribarren (2017).

[74] Antunes (2005), Teixes (2014, 2016), Sánchez Peris (2015), Cabezas y Alonso (2015), Cuesta Dueñas (2016), Moreno y Bravo (2016), Rovira, Serna y Bernabé (2016), Molina y Santiago (2016), Santamaría (2017) y Ordás (2017). Véase también de Paul Howard-Jones, *Neuroscience, Games & Learning* (https://www.youtube.com/watch?v=aKFjoF-YO20) y *Neuroscience and education: How can we play, learn and be more creative?* (https://www.youtube.com/watch?v=docSZBq3juY). En

musicales, incluso con proximidad a la musicorexia y musicofilia, percusión gestual y corporal con variados matices performativos, u otras estrategias heurísticas de innovación y creatividad educativas[75], con atención a la diversidad. De esta manera el alumno podría potenciar las conexiones entre el cerebro instintivo-emocional y el racional en virtud de estos cambios de paradigmas entre la investigación y la docencia a partir del enfoque interdisciplinar escénico. Para ello tomaría como eje vertebrador este ciclo espiritual entre la poesía, la biomúsica, la biodanza y otras modalidades performativas en aras del aprendizaje cooperativo y de variedad multicultural, étnica y racial[76].

Tampoco se desatendería, siguiendo esta perspectiva transversal entre investigación e implementación didáctico-performativa en el aula, el empoderamiento corporal en un contexto teatral desde la potenciación de las neuronas espejo (o *encantadas*)[77] así como el fomento transdisciplinar de habilidades socio-emocionales y de relaciones interpersonales. Tanto es así que dicho enfoque multimodal, de colaboración grupal escénica, podría complementar al menos la tradicional *lección magistral* en el espacio europeo de enseñanza superior, sistema de enseñanza enraizado en su protohistoria medieval con la *lectio* y *disputatio*, parodiadas entre griegos y romanos en el *Libro de buen amor*, y que acusó una reformulación humanística mediante la *castigatio* y el método experimental de integración de casos y problemas en tiempos del erudito extremeño Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, y su examen de los errores de Porfirio[78].

Incluso al calor de esta metodología de cooperación interdisciplinar en equipos de investigación entre la ciencia y el arte a partir de la indagación y

---

el caso concreto de Torres Naharro se puede contar ya con una iniciativa lúdica para la enseñanza dirigida a la primera etapa escolar gracias al diseño de un cómic (Méndez: 2017).

[75] Ducourneau (1990), Martínez Díez y López Fernández Cao (2004), Alvin (2005), Domínguez Toscano (2005), Dalia y Pozo (2006), Klein, Bassols y Bonet (2008), Benenzon (2011), Lucas Arranz (2013), Arbués y Domínguez Toscano (2014), así como Esposito (2015).

[76] Lacárcel (2001), Efland (2004), Parra Peñafiel (2005), Petrides, Niven y Mouskounti (2006), Pellitteri (2009), Arañó Gisbert, Gutiérrez Cordero y Galera Núñez (2012), García Castro y Palomera Martín (2012), De Rueda y López Aragón (2013), Campayo (2013), López Burgueño (2014), González García (2015), Ogas (2015), Sanjuán Álvarez (2016), Serrano Pastor (2016), Aragó Codina, Zorrilla Silvestre y Balaguer Rodríguez (2016), así como Abad Robles, Castillo Viera y Orizia Pérez (2017).

[77] Despins (1989), Levitin (2014) y sobre todo Boulez, Changeux y Manoury (2016).

[78] En cuanto al estado de la cuestión y el aporte de nuevas perspectivas críticas circunscritas a los métodos y sistemas de enseñanza referidos: Rodríguez Izquierdo (2003), Murillo Ros y López Lera (2005), García Luque (2009), Zurita Martín (2010), Lasarte Álvarez (2010), Menéndez (2017), así como Sahuquillo Mateo y Sarria Chust (2017).

resolución de problemas se podrían paliar las enormes lagunas documentales y escasez de datos que posibilitaran por fin el esclarecimiento riguroso de la vida y obra poética performativa de Torres Naharro. Además, una vez establecidas esas pautas biobibliográficas con rigor, al menos de manera parcial, se podría plantear al alumnado mediante un ejercicio de mímesis cierta apertura crítica, entre la investigación y la creatividad, con vistas a un enfoque biográfico narrativo personal o historia de vida, siguiendo este modelo, en calidad de método de investigación, para el desarrollo de su propia claridad expositiva e inteligencia emocional.

En síntesis, el arte unido a la ciencia nos permite reaprender a enseñar en la actual sociedad del conocimiento a través del descubrimiento renovado y la continua curiosidad, el metaconocimiento y los *mapas mentales*. Al tiempo, hace posible el acceso a la innovación, como está sucediendo hoy en el espacio educativo con las Tesis performativas[79], línea de investigación entre ciencia y creatividad artística en los albores del siglo XXI de la que bien podría ser un excelente objeto de estudio la poesía espiritual performativa de Torres Naharro. Al mismo tiempo, este análisis multimodal facilitaría el desarrollo investigador tanto de la epistemología de la creatividad como de las llamadas *inteligencias múltiples*, con especial calado en la lingüístico-verbal e intrapersonal para la interioridad, la espacial en cuanto a imágenes escénicas, la musical o la cinético-corporal, en el campo de la neurociencia cognitiva y la psicología de la estética y de la interpretación[80], tan recordada en estos tiempos a efecto del *fluir* en el arte y en la vida a la hora de estimular

---

[79] Brindo un ejemplo de Tesis performativa en un estudio en prensa a propósito de Cervantes, atento lector del "artificioso" Torres Naharro; sobre otros aspectos performativos en Cervantes: Montero, Escobar y Gherardi (2014), así como Cabranes (2014). En cualquier caso, mi propuesta didáctica de investigación, que armoniza la fundamentación teórica e investigadora con un Apéndice sobre procesos de creatividad compositiva, en este caso la Suite tripartita *Silerio*, de aliento cervantino, para viola da gamba con tres secciones (*Son battente, Recogimiento* y *Al aire del arpa*), puede servir como ejemplo para proyectos de investigación performativos. De hecho, a la obra compositiva, presentada mediante música impresa en partituras, archivos fonográficos o soportes similares, le precede un estudio de investigación teórico que conjuga planteamientos metodológicos, asimilación crítica del estado de la cuestión, propuesta de nuevas perspectivas críticas y una hipótesis de trabajo, categorías conceptuales, contextualización sociocultural, etc.

[80] Desde Gardner (1995) y Sacks (2009, 2011) a Linda y Bruce Campbell, y Dickinson (2000), Antunes (2000), Prieto y Ballester (2003), Iglesias Cortizas (2004), Gorriz (2009), Silva-Díaz (2011), Escamilla (2014), Barraza López y González Arias (2016). Véanse también a este respecto las aportaciones de Howard Gardner (*Howard Gardner discusses Multiple Intelligences*, https://www.youtube.com/watch?v=8N2pnYne0ZA , https://www.youtube.com/watch?v=ODPSRcZ2-Yg) y Oliver Sacks (*Oliver Sacks, Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, https://www.youtube.com/watch?v=HqKry0gh_NA).

competencias, habilidades y destrezas humanas con vistas a la implementación profesional[81]. Todo ello haría realidad, en suma, una comprensión cabal del proceso estético creativo entre la ética y la estética para la maduración humanística, neuropsicológica y cognitivo-creativa de nuestros alumnos y futuros docentes-investigadores. No obstante, dicho proyecto educativo multimodal se podría materializar, en definitiva, a partir del ejemplo con *tonos* humanos y divinos de la poesía espiritual de Torres Naharro, entre la música gestual y el movimiento performativo, en un verdadero observatorio de la vida literaria como equilibrio *a fantasía* y *a noticia*.

APÉNDICE

1. Dedicatoria

Parte la peregrina nao de los abrigados puertos de la occidental Hespaña, Illustrísimo Señor, y contra el solar occaso enderesça la desfrenada proa, encomendando el freno de su regimiento a la fidelíssima popa y, con hinchadas velas del próspero viento, arando las inquietas ondas con el húmil vientre, y por maravilloso aviso de la indiana piedra y singular industria de la marinera carta, no sin el alto consejo de los ethéreos planetas, se pone en la confusa y marítima vía, seguiendo quanto ella puede la virtuosa voluntad del su patrón, desseoso de dar a sus ojos nueva noticia de estraños pueblos y de ennoblecer su ingenio, extimando más valer por más saber.

Como verdad sea que todos los hombres naturalmente dessean saber, yo pues, como hijo obediente a la Maestra Natura, aunque con harto peligro, salí fuera del seguro puerto del silentio con la pobre navecilla de mi torpe ingenio, aventurándola en el golfo de mi inocentia, poniéndola al peligro de las carniceras e inquietas lenguas, peores que péssimas ondas, todavía con el húmil desseo de aprender, y arando de fatiga en fatiga con la desfrenada voluntad, y finalmente con llenas velas del próspero favor de V. S., y con ánimo deliberado de salir a descobrir tierra y dar nuevo pasto a los golosos ojos. Viendo ansí mesmo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas, y como piadoso padre que, zelando la salud del amado hijo y en la loca fiesta, temiendo los agudos cuernos del bestial Toro, busca para él el más alto y seguro lugar donde más de la fiesta y menos del peligro participar pueda (aunque mis peccados no quisieron que hijo fuesse,

[81] Csikszentmihalyi (2008), así como Morales Hevia, Fernández Marín, Pérez Nieto, Collado Vega y Miranda León (2012).

sino hija, y aun fea, mal vestida y peor compuesta, enpero amada como salida de mis entrañas, esta mi *Propalladia*) y Dios sabe con quánto temor de las puntuosas malicias del bestial vulgo, me di a buscar para ella el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude.

Y fue tal mi ventura que sin duda hallé más de lo que buscaba en V. S. De manera que no solamente quedé satisfecho, mas admirado de ver en tan tiernos años tan canas hazañas. La qual cosa es oy en el mundo tan nueva que nuevo ingenio y no torpe como el mío era menester para alabaros: que sin meterme en la hondura de vuestras alabanças, me contentaría con saber dezir (al pie de la letra siquiera) quién es V. S.; que en las efigies o imágines de oro ninguna nescessidad ay de colores, antes se le haze injuria a tan digno y excellente metal quando alguna cosa se le sobrepone, como haría a V. S. quien sobre la verdad de vuestra maravillosa fama quisiesse poner algunas comparationes o metáphoras de que poca nescessidad tiene vuestra limpieza, mayormente que tanto hazéis con vuestras manos que no dexáis qué dezir a nuestras lenguas. Nunca pobreza cubrió vuestra liberalidad ni temor alguno turbó jamás vuestro esfuerço. La próspera y adversa fortuna igual rescebimiento hallan en vos. ¿Quántos ay oy, señor, que para extimarse muy honrados y famosos se contentarían con sola la parte que de generoso tenéis, siendo de los Dávalos d'España y de los de Aquino de Italia, de buenos parientes en la tierra y de mejores en el cielo? Y aun estoy por dezir qu'es la menor parte que en vos cabe: comoquiera que allegar linajes, esperando más gloria de la virtud propria que de la apellativa y más claridad de sus ojos que de los ajenos. Todos vuestros pensamientos son tan seguros, de buenos, que tengo por inposible faltalles Dios y natura, como inposible es, dispuesta la materia, que no informe la forma. Y ansí fue que viendo tan dispuesta y puesta vuestra voluntad en las cosas de la militia, honra y fama, no tardó la gloriosa memoria del Cathólico Rey Don Fernando en abriros puerta para vuestro desseo, haziéndoos Capitán General de la infantería española, ganado tan bollicioso, siendo V. S. de edad de XXII años: que vuestra mucha prudentia os puso canas en el seso a pesar de los días. Y por ventura no se os daba tanto haziéndoos Capitán de todo el exército, porque raras vezes se halla un exército complido de todas las pertinencias a él; pues siendo vos todo bueno, no era razón daros cargo en que hobiesse sospecha de cosa mala. Y por tanto, siendo el día de oy la mejor parte de un exército la buena infantería, y de las buenas infanterías la mejor la española, con mucha razón se dio a Vuestra Señoría; y no por complimiento de paga de tanto como la corona d'España os deve, mas en arra y señal de lo que para adelante os promete. Aunque no sé quándo seréis acabado de pagar de tantos deudores. Porque Italia, señor, os deve mucho, y España más y Alemaña no menos, y los

vuestros asaz y los estraños doblado. No tengo por príncipe al que no os dessea, ni por cavallero al que no os ha imbidia, ni por hombre al que no os ama. Ni en el cielo puede faltaros gloriosa corona, pues tan legítimamente pugnáis, en especial teniendo allá tan buen procurador y deudo como el bienaventurado Sancto Thomás de Aquino. Pues acá en el mundo ya sin rica corona no estáis, si d'estar havemos por el dicho de Salomón que la muger virtuosa es la vera corona del varón. Coronar, pues, se suelen acá los victoriosos, en este mundo, de oliva, en señal de victoria. Pero mejor, por cierto, corona a V. S. la Señora Marquesa Doña Victoria Collonna, su muger, victoria en el nombre y corona en el sobrenombre y en las obras oliva, que se interpreta valió tanto que meresció coronaros; pues no os faltava otra cosa sino tal muger como vos hombre, la qual y vos no fuéssedes más de una ánima y una voluntad y una carne, como lo sois. Aosadas, que *homo non separet* los que tan conformes *Deus coniugit*. No se puede en vosotros, señor, encobrir la maravillosa doctrina de la Señora Duquesa de Francavila, vuestra tía, so cuyas alas os criastes, y bien paresce todo obra de sus manos. Verdaderamente nunca desseé saber hablar como el día de oy; no por alabar con mis palabras a quien tan alabado está de sus obras, mas porque si algún tiempo este mi baxo libro en los altos reinos de la poderosa España perveniesse, supiese dezir a los grandes della quán buen hermano y procurador tienen acá en V. S., para que vuestro merescimiento os acaten, y a mí por vuestro servidor, y a este libro por mío; pues usança es tener respecto y guardar cortesía al siervo por el señor. No gelo ofrezco para que dél en leerlo se sirva, pues no creo ay en él cosa digna de sus ojos; mas solamente para que suyo sea, pues yo no soy ajeno, siendo mi señor el Illustrísimo Señor Fabricio Colonna, suegro y, en amor, más que padre de V. S. Y era razón, sirviendo con la persona al padre, servir con alguna cosa al hijo. Resciba con él breve servicio la larga voluntad, aunque mayor presente le desseava yo hazer: lo que seguramente me puede creer V. S., que *diu feliciter glorioseque bene valeat*.

2. Prohemio

El pobre labradorcillo, por su fatal estrella encaminado desde los pueriles años para el litigio y largo contraste de la dura tierra, y por el assiduo uso aplicando y convirtiendo la dureza della en sus delgados cueros, empero, si yo no me engaño, con teneríssima voluntad a los amigos y convezinos presenta y haze liberal parte de la primera fruta que de sus fatigas y arborcillos le nasce: cuya pura y humilde intención no es menos de agradescer que las sobervias mercedes de los altos príncipes. No sé agora yo si quanta bondad puede haver

en una sana intención, como es la mía, será bastante a hazer grata y acceptable a los discretos lectores esta mi pobre y rústica composición, como sea obra de mis manos, toda mi vida siervo, ordinariamente pobre y, lo que es peor, *ipse semipaganus*, etc. Yo, pues, soy perdido en este mi temerario viaje, si vuestra cortesía piadosamente no adoba lo que mi ignorantia presuntuosamente gasta. En todo caso converná, como humilmente os lo suplico, del baxo presente de mis primeras vigilias no hagáis caso y recibáis (como de los virtuosos s'espera) la tierna y pura voluntad, pues que: *Hec facit ut veniat pauper quoque gratus ad aram et placeat celo non minus agna bove*[82]. Menos mal me ha parescido hazeros yo por mis manos este presente de cosa conoscidamente no buena, que esperar que por sus pies incorrecta y viciosamente a vuestra noticia veniesse; mayormente que las más destas obrillas andavan ya fuera de mi obediencia y voluntad.

Intitulélas *Propalladia, a prothon, quod est primum, et Pallade, id est, prime res Palladis*, a differencia de las que secundariamente y con más maduro estudio podrían succeder. La orden del libro, pues que ha de ser pasto spiritual, me paresció que se devía ordenar a la usança de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor subjecto, como son las comedias, y por pospasto ansí mesmo algunas otras cosillas, como veréis.

Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que devo daros cuenta de lo que cerca dellas me paresce, no con presunción de maestro, mas solamente para serviros con mi parescer, tanto que venga otro mejor. Comedia, según los antiguos, es *cevilis privateque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a differentia de tragedia, que es *heroice fortune in adversis comprehensio*. Y, según Tullio, comedia es *immitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*. Y según Acrón poeta, ay seis géneros de comedias, scilicet: *stataria, pretexta, tabernaria, palliata, togata, motoria*, y quatro partes, scilicet: *prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*; y como Oratio quiere, cinco actos; y sobre todo que sea muy guardo el decoro, etc. Todo lo qual me paresce más largo de contar que necessario de oír.

Quiero ora dezir yo mi parescer, pues el de los otros he dicho. Y digo ansí que comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado. La división della

---

[82] Siguiendo la fuente ovidiana referida de las *Pónticas*: *"haec facit ut veniat pauper quoque gratus ad aras, / et placeat caeso non minus agna bove"*.

en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada. El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deven ser tan pocas que parezca la fiesta sorda ni tantas que engendren confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introduxeron passadas XX personas, porque el subjecto della no quiso menos, el onesto número me paresce que sea de VI hasta a XII personas. El decoro en las comedias es como el governalle en la nao, el qual el buen cómico siempre deve traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas inpropias, usar de todas las legítimas, de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda la advertencia, diligentia y modo possibles, etc.

De dónde sea dicha comedia y por qué, son tantas opiniones que es una confusión. Quanto a los géneros de comedias, a mí paresce que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s'entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina, Ymenea*, etc. Partes de comedia ansí mesmo bastarían dos, scilicet: introito y argumento. Y si más os paresciere que devan ser, ansí de lo uno como de lo otro, licentia se tienen para quitar y poner los discretos. Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los quales convino usar haviendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos dellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hazen más copiosa. Comoquiera que sea, os suplico de lo que no he sabido usar me perdonéis y de lo que a vuestro propósito estoviere deis las gratias a Dios, pues que

Est deus in nobis[83]*, sunt et*[84] *comercia*[85] *coeli*[86]*:*
Sedibus aethereis[87] *spiritus ille venit.*

---

[83] Da mejor sentido la lectura sin coma.
[84] *sunt et* : *et sunt*.
[85] *comercia* : *commercia*.
[86] *coeli* : *caeli*.
[87] *aetheriis* : *aethereis*.

3. "Contemplatión al crucifixo"

Tormentos nunca pensados,
tribulationes estrañas,
golpes a dientes çerrados
y a dos manos embiados
me traspassen las entrañas. 5
Háganme causas tamañas
mal contento,
quanto soy de pensamiento
todo me cubra dolor,
cada parte y sentimiento 10
sienta todo aquel tormento
que sintió mi redemptor.
Dame tu gratia, Señor,
por tal son,
y tan cierta devoción 15
y tal parte en tus enojos
que, pensando en tu passión,
se me salga el coraçón
estilado por los ojos.
Según por tantos antojos 20
te fue dada,
açotes, clavos, lançada
y espinas, y quanto apruevo,
mi alma contribulada,
pensando aquella jornada, 25
se crucifique de nuevo.
Porque dexe, como devo,
las locuras,
porque las penas futuras
no me sean en olvido, 30
las tiniebras muy escuras,
hechas de tus amarguras,
esclarescan mi sentido.

Quede el demonio vencido
so mis pies, 35
el mundo para quien es,
la carne para villana,
porque tú, Señor, después
un rinconcito me des
en tu corte soberana. 40

4. "Exclamatión de nuestra Señora contra los judíos"

¡O coraçones de azero,
criaturas sin amor!
¿Qu'es de mi santo cordero,
que amigo ni compañero
no ay ninguno en su dolor? 5
¡O mi hijo y mi Señor
tan querido!
Tus discípulos han sido
los que más me han lastimado.
Triste madre, que he sabido 10
qu'el uno te me ha vendido
y el otro te me ha negado.
Todos ellos te han dexado
por la vía.
Quien más honras te devía 15
menos de ti se acordava.
¡O descortés compañía!
¡O pobre quien te vendía!
¡O rico quien te comprava!
¡Pobre de mí! ¿Dónde stava, 20
triste yo?
¿Por quál razón te vendió

un traidor, un enemigo,
uno que no te engendró
uno que no te crïó 25
ni gastó blanca contigo?
Yo tu madre, yo tu abrigo,
lloro y grito,
yo con pesar infinito
sola tus males contemplo, 30
yo embolviéndote chequito,
yo escondiéndote en Egipto
yo buscándote en el templo.
Tú, que doctrina y exemplo
les dexaste 35
a pueblo que tanto amaste
con amor tan descubierto;
tú, que nunca les faltaste,
mas la manná le embiaste
aquel tiempo del disierto, 40
¿qué galardón tienes cierto
desta cosa?
Que con imbidia raviosa
te buscaron largo afán:
gente bruta y maliciosa, 45
que por manná tan preciosa
fiel [*hiel*][88] y vinagre te dan.
Tú, por la culpa de Adam
embiado,
qu'el Mar Bermejo y cuajado 50
le abriste en doze carreras,
y ellos te abren tu costado

[88] Vestigio grafemático por la aspiración inicial.

que podría ser llamado
Mar Bermejo más de veras.
Libraste de mil maneras 55
su presión,
librando de Faraón
aquel pueblo falso, ingrato,
y ellos, por buen galardón,
te prenden como a ladrón 60
y te entregan a Pilato.
Tus misterios cada rato
le ayudaron:
si dolientes te llevaron,
se lo sanaste de gana; 65
mas verás si te pagaron,
que en tu cuerpo no dexaron
un onça de carne sana.
¡Gente bestial, inhumana!
Ved a quien 70
su tierra, Iherusalem,
sobre todas la ensalçaste;
y ellos con tuerto desdén
a ti t'ensalçan también
sobre cruz, dond'espiraste. 75
Por la tierra les sembraste
leche y miel,
heziste sólo a Israel
rey de todo lo poblado;
mas, pueblo traidor, cruel, 80
tú quedas por manos dél
rey d'espinas coronado.
Siempre te vieron mostrado
de su vando,
y en fin al Padre rogando 85
que todo les perdonasse,

y ellos a bozes gritando
y a Pilato importunando
porque te crucificasse.
¿Ay alma que no traspasse 90
tal pesar?
Mas ora quiero callar,
usando de tales mañas,
porque, teniendo el hablar,
los ojos y el sospirar, 95
me rebienten las entrañas.
Finis

5. "Al hierro de la lança"

Dios te salve en trinidad,
hierro de lança sagrado,
que por çerrar la maldad
de la enferma humanidad
abriste el santo costado. 5
¡Hierro bienaventurado!
¡Longinos, honbre dichoso!
¡Redemptor alanceado,
que te viste trabajado
por me ver a mí en reposo! 10
Tal lançada no se vio
hasta los tienpos de agora:
que nuestra culpa la dio
y el Redemptor la sufrió,
su madre sola la llora. 15
Préstame gratia, Señora,
pues en ti sola se encierra,
que mi alma peccadora
pensando en aquella ora
dexe mi cuerpo a la tierra. 20
¡Pobre linaje humanal,

matador malo por cierto!
¡Maravillosa señal
do moría el inmortal
y matava el que era muerto! 25
Divino costado abierto,
permite que yo te vea.
Mi Redemptor, hazme cierto
que mi coraçón disierto
de tu fe poblado sea. 30
¡O gran señor sin medida,
quién fuese digno de verte!
Pues que en tu passión crescida
dio a ti la muerte mi vida
y a mí la vida tu muerte, 35
hazme de tan buena suerte
que me hagas desearte,
deseándote, creerte,
creyéndote, merescerte,
meresciéndote, gozarte. 40
Hierro santo, lança buena,
nuestra alegría notoria,
pues me libraste de pena,
haz mi voluntad agena
desta vida transitoria. 45
Haz tú, Dios, que mi memoria
de tu fe nunca se alexe,
porque en la final historia
luego me tome tu gloria
quando este mundo me dexe. 50

6. "A la Verónica"

¡O memoria singular,
figura digna de onor,
quién te supiese adorar

como te supo pintar
aquel divino pintor! 5
¡O gran Dios y Redemptor,
que te estanpaste sin mañas,
dispensa tú, mi Señor,
que pueda yo peccador
estanparte en mis entrañas! 10
¡O Verónica sagrada,
de mi Dios vulto sangriento
que fuiste vituperada,
siendo mi culpa malvada
verdugo de tu tormento! 15
dame tal conoscimiento
que te crea con firmeza,
suban en mi pensamiento
los beneficios sin quento
que baxan de tu grandeza. 20
Haz tus mercedes escriptas
en la fe de mis sermones,
sientan las gentes malditas
la pena de do nos quitas
y la gloria do nos pones. 25
Ruégote que nos perdones,
pues tan caros nos compraste,
porque en nuestros coraçones
debuxemos las passiones
que por nosotros pasaste. 30
¿Qué hazes tú, peccador,
que no te mata tristura
viendo con tanto dolor
quál está tu criador
y por ti, su criatura? 35
¿No miras quánta amargura
sobredora su beldad

y delante esta figura
qualquier otra hermosura
se dezía fealdad? 40
¡O pintor de lo eternal,
también de los naturales!
¿Por qué pintaste mortal
tu divino natural
que da vida a los mortales? 45
Tú, Señor, que por mis males
te pintas de tal librea,
dame gracia y modos tales
como mis obras bestiales
no pinten mi alma fea. 50
Santa faz, rostro sagrado,
salud de nuestra dolencia,
retablo deificado,
figura del figurado,
digna de gran reverencia, 55
haz que tu gran excelencia
no salga de mi noticia,
porque en la final sentencia
no me huiga tu clemencia
ni me siga tu justicia. 60

7. "Coplas en loor de la Santísima Virgen"

Aquí me mandan loaros,
Señora y gloria de nos,
donde para yo igualaros
cumplía vos abaxaros,
lo que no permite Dios. 5
Piensen todos como yo,
para ver qué tenéis bueno,
quién de vos se enamoró,

y de quán alto baxó
a meterse en vuestro seno. 10
Ninguna lengua esmerada
puede aquí ganar victoria,
qu'el loor no vale nada
quando a la cosa loada
no le dan toda su gloria. 15
¿Qué hará la lengua mía,
instrumento de un vil hombre,
pues que, preciosa María,
la más alta poesía
no es digna de vuestro nombre? 20
Vuestra bendita humildad,
causa de nuestro consuelo,
tanto alçó la humanidad
que con la divinidad
se llegó a ver en el cielo; 25
pues a causa en quien se esmalta
¿qué alabança irá tan alta
que no sea clara falta
dozientos cobdos por baxo?
Reina por Dios escogida 30
y en su pecho preservada,
santa enantes que nascida,
virgen después de parida
y ante los siglos criada:
ved quién mandáis que os alabe 35
o qué queda por saber,
si por muy cierto se sabe
que en todo el mundo no cabe
quien en vos pudo caber.
Y pues a vuestro valor 40
nuestra rudeza no alcança,
de aquel tan gran hazedor
de quien salió tal lavor,

de aquél salga el alabança;
y del baxo componer 45
recebid la devoción,
que del humano saber
a quien sois o podéis ser
no ay ninguna proporción.
Fin
Yo, pues, señora, he pensado 50
que pueden loaros harto:
de buena, vuestro dechado,
de hermosa, vuestro amado,
y de virgen, vuestro parto;
que todo nuestro dezir, 55
como somos pecadores,
es entrar y no salir,
començar sin concluir
y al oro poner colores.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD ROBLES, Manuel Tomás, CASTILLO VIERA, Estefanía y ORIZIA PÉREZ, Ana Celia, "Los efectos de un programa motor basado en la biodanza en relación con parámetros de inteligencia emocional en mujeres", *Cuadernos de psicología del deporte*, 14. 1 (2014), pp. 13-22.

ALMONTE MORENO, Mario Germán y BRAVO AGAPITO, Javier, "Gamificación y e-learning: estudio de un contexto universitario para la adecuación de su diseño", *Revista Tecnología, Ciencia y Educación*, 4 (2016), pp. 52-60.

ÁLVAREZ, Inma, PÉREZ, Héctor J. y PÉREZ-CARREÑO, Francisca (eds.), *Expression in the performing arts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

ALVIN, Juliette, *Musicoterapia*, Barcelona, Paidós, 2005.

ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado, Quaderns Crema, S. A. U., 2012.

____, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, Quaderns Crema, S. A. U., 2013.

ANTUNES, Celso A., *Estimular las inteligencias múltiples: qué son, cómo se manifiestan, cómo funcionan*, Madrid, Narcea, 2000.

____, *Juegos para estimular las inteligencias múltiples*, Madrid, Narcea, 2005.

ARAGÓ CODINA, Andrea, ZORRILLA SILVESTRE, Lorena y BALAGUER RODRÍGUEZ, Patricia, "Cómo trabajar las habilidades socioemocionales a través de la danza y su importancia en la escuela", *Quaderns digitals: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad*, 82 (2016), pp. 155-172.

ARAÑÓ GISBERT, Juan Carlos, GUTIÉRREZ CORDERO, Rosario y GALERA NÚÑEZ, Mar, "Lenguaje plástico-visual y musical: inteligencia emocional y creatividad en las enseñanzas artísticas", *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, 26 (2012), pp. 103-114.

ARBUÉS, Andrés Esteban y DOMÍNGUEZ TOSCANO, Pilar M.ª, *Arteterapia y creatividad: implicaciones prácticas*, Sevilla, Asanart, 2014.

ARCHILLA SEGADE, Héctor, "Enseñanza musical en las catedrales: Badajoz en el siglo XVII", *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, 98 (2014), pp. 68-83.

____, "La educación musical en la Catedral de Badajoz (ss. XVI y XVII)", *Simposio Internacional Educación Musical*, Badajoz, Universidad de Extremadura, 7 de abril de 2013 (en prensa).

ARMIJO CANTO, Carmen Elena, "Música, poesía y corte: El mundo de Juan del Encina», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. de Anthony J. Close y Sandra María Fernández, Cambridge, AISO, 2006, pp. 103-108.

ARQUILLO TORRES, Francisco y ARQUILLO AVILÉS, David, "El tenebrismo como recurso técnico y concepto estético", *Temas de estética y arte*, 25 (2011), pp. 180-204.

BARAIBAR ETXEBERRIA, Álvaro (coord.), *Humanidades digitales: Una aproximación transdisciplinar*, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2014.

BARCELÓ, Beatriz, "La inteligencia emocional y la danza", en *La investigación en danza en España 2010*, Valencia, Ediciones Mahali, 2011, pp. 131-138.

BARRAZA LÓPEZ, René Javier y GONZÁLEZ ARIAS, Mauricio I., "Rendimiento académico y autopercepción de inteligencias múltiples e inteligencia emocional en universitarios de primera generación", *Actualidades investigativas en educación*, 16. 2 (2016); accesible en: http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1409-47032016000200269

BAUTISTA GUADALUPE, José María, "Inteligencia espiritual por descubrimiento", *Journal of Parents and Teachers*, 348 (2012), pp. 9-13.

BECERRA MAYORGA, Witton y CAMACHO MACHADO, Joice, "Humanidades digitales: La censura y los laudatorios en las preliminares del Siglo de Oro español: Madrid y *Guzmán de Alfarache*", *Hallazgos: Revista de investigaciones*, 25 (2016), pp. 111-129.

BECKER, Danièle, "De l'usage de la musique et des formes musicales dans le théâtre de Juan del Encina", en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siécle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne),* Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, pp. 27-55.

BENENZON, Rolando O., *Musicoterapia: de la teoría a la práctica*, Barcelona, Paidós, 2011.

BINI, Telesforo, *Laudi Spirituali del Bianco da Sien: Povero Gesuato del secolo XIV (1851)*, Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, 2009.

BISQUERRA ALZINA, Rafael, *Psicopedagogía de las emociones*, Madrid, Síntesis, 2009.

BOGADO, Fernando, "Performance y filología. Problemas metodológicos en el análisis de poesía argentina contemporánea", *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 17 (2017), pp. 445-461.

BOULEZ, Pierre, CHANGEUX, Jean-Pierre y MANOURY, Philippe, *Las neuronas encantadas: el cerebro y la música*, Barcelona, Gedisa, 2016.

BRIONES GARLAZA, Carlos, CABALLERO BRIONES, Enrique y FLORES, Jorge, "La clase invertida y el aprendizaje autodirigido", en *Educación científica y ciudadanía en el siglo XXI: Actas del VIII Congreso Iberoamericano de Educación Científica y del II Congreso Internacional de Pedagogía, Didáctica y TIC aplicadas a la Educación (CIEDUC 2015)*, ed. de Aurelio-Heinz Usón Jaeger, Daniel Meziat Luna, Luis Bengochea Martínez y Margarita García Astete, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Vol. 1, 2015, pp. 414-418.

BRUNDIN, Abigail, *Vittoria Colonna and the spiritual poetics of the Italian Reformation*, Nueva York, Ashgate Publishing, 2008.

BULACIO, Cristina y FREGA, Ana Lucía, *Diálogos sobre arte: antropología y arte*, Buenos Aires, Bonum, 2008.

BUSTOS TÁULER, Álvaro, "Villancicos pastoriles de deshecha en el *Cancionero* de Juan del Encina (1496): Entre poesía de cancionero, música renacentista y teatro de pastores», en *La fractura historiográfica: Las*

investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio, dir. de Javier San José Lera, ed. de Francisco Javier Burguillo López & Laura Mier Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, pp. 507-517.

____, "Montesino, Gato y Encina: Contemplación y teatralidad de un grupo de villancicos pasionales", en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, ed. de Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine, San Millán de la Cogolla (La Rioja), Cilengua, 2010, pp. 513-523.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, "La imagen femenina y la *devotio moderna*", en *Feminismo ecológico: Estudios multidisciplinares de género*, coord. de Carmen Velayos Castelo, Olga Barrios Herrero y Ángela Figueruelo Burrieza, Salamanca, Universidad, 2007, pp. 141-170.

CABEZAS, Sergio G. y ALONSO GRANADO, Carolina, "Gamificación en entornos educativos universitarios", *Comunicación y pedagogía: Nuevas tecnologías y recursos didácticos*, 281-282 (2015; monográfico dedicado a la gamificación), pp. 86-91.

CABRANES-GRANT, Leo, "Poesía y performática: Bakhtin y la «Epístola a Mateo Vázquez»", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 28 (2014), pp. 620-627.

CALDERÓN DE CUERVO, Elena, "Los *Topoi* de la iconología medieval en torno al *Stabat Mater*", *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, 19 (2013), pp. 11-22.

CALVO FERNÁNDEZ, Vicente, "El Cardenal Bernardino de Carvajal y la traducción latina del *Itinerario* de Ludovico Vartema", *Cuadernos de Filología clásica: Estudios latinos*, 18 (2000), pp. 303-321.

CAMPAYO MUÑOZ, Emilia Ángeles, "El desarrollo de las competencias intrapersonales a través del aprendizaje de un instrumento musical", *Fòrum de Recerca*, 18 (2013), pp. 423-440.

CAMPBELL, Linda, CAMPBELL, Bruce y DICKINSON, Dee, *Inteligencias múltiples: Usos prácticos de enseñanza y aprendizaje*, Buenos Aires, Troquel, 2000.

CANET VALLÉS, José Luis, "La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro", *Criticón*, 83 (2001), pp. 29-46.

____, "Reflexiones sobre las humanidades digitales", en *Humanidades Digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro*, A Coruña, Universidade da

Coruña, SIELAE, ed. de Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro, 2014, pp. 11-20.

CANONICA, Elvezio, "Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro", en *Estudios de literatura y lingüística españolas: Miscelánea en honor de Luis López de Molina*, coord. de Irene Andrés Suárez, Germà Colón i Domènech, Antonio Lara y Ramón Sugranyes de Franch, Lusanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, pp. 115-129.

CASANOVA, Óscar y SERRANO, Rosa María, "*Flipped classroom* en la educación musical", *Eufonía: Didáctica de la música*, 68 (2016), pp. 51-55.

CASE, Sue-Ellen (ed.), *Performing feminisms: Feminist critical theory and theatre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.

CAYUELA VELLIDO, Begoña, "La iconografía en la era digital: Hacia una heurística para el estudio del contenido de las imágenes medievales", *Magnificat: Cultura i literatura medievals*, 1 (2014), pp. 1-36.

CORTIJO OCAÑA, Antonio, "Comedias *a noticia* y comedias *a fantasía*: a propósito de una curiosa terminología de Torres Naharro", en *Fantasía y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, coord. de Nicasio Salvador, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borrego Gutiérrez, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2004, pp. 145-162.

COX DAVIS, Nina, "Torres Naharro's comic speakers: *Tinellaria* and *Serafina*", *Hispanic review*, 2 (1988), pp. 139-155.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly, *Fluir (Flow): Una psicología de la felicidad*, Barcelona, Kairós, 2008.

CUADRA GARCÍA, Florencia, "Comentarios a las versiones del *Stabat mater*", en *Poesía latina medieval (siglos V-XV): Actas del IV Congreso del «Internationales Mittellateinerkomitee», Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002*, coord. de José Manuel Díaz de Bustamante y Manuel Cecilio Díaz y Díaz, Florencia, Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 723-738.

CUESTA DUEÑAS, Juanjo, *Juego y teatro. Una propuesta de (re)gamificación escénica. Investigación teórico-práctica sobre los indicadores de ludismo en los procesos de creación dramática*. Tesis doctoral dirigida por Mercé Saumell, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

CUMMINGS, Anthony M., *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.

CHARTIER, Roger, *Forms and Meanings: Textos, performances and Audience from Codex to Computer*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995.

CHECA CREMADES, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica: Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, con prólogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Nerea, 1994.

CHIAPPE LAVERDE, Andrés, ALEXANDER HINE, Nicolas y MARTÍNEZ SILVA, José Andrés, "Literatura y práctica: una revisión crítica acerca de los MOOC", *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 44 (2015), pp. 9-18.

CHICO, Gabriel, "Meditación y seguimiento en la *devotio moderna*", *Anámnesis: Revista semestral de investigación teológica*, 9 (1995), pp. 75-96.

DALIA CIRUJEDA, Guillermo y POZO LÓPEZ, Ángel, *El músico. Una introducción a la psicología de la interpretación musical*, Alcorcón (Madrid), Mundimúsica Ediciones, S. L., 2006.

DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes. La razón de las emociones,* Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1996.

____, *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos*, Barcelona, Crítica, 2006.

____, *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*, Londres, Vintage, 2010a.

____, *Self comes to mind: Constructing the conscious brain*, Londres, William Heinemann, 2010b.

DE RUEDA VILLÉN, Belén y LÓPEZ ARAGÓN, Carlos Eloy, "Música y programa de danza creativa como herramienta expresión de emociones", *Retos: Nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, 24 (2013), pp. 141-148.

DEL RÍO, Alberto, "The villancico in the works of early Castilian playwrights (with a note on the function and performance of the musical parts)", en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, ed. de Tess Knighton y Álvaro Torrente, Londres, Ashgate, 2007, pp. 77-98.

DESPINS, Jean-Paul, *La música y el cerebro*; prólogo de Jean-Jacques Nattiez, Barcelona, Gedisa, 1989.

DÍAZ, Maravillas y FREGA, Ana Lucía, *La creatividad como transversalidad al proceso de educación musical*, Salamanca, Amarú, 1998.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger, 2008.

DISERTORI, Benvenuto, *La frottola nella storia della musica*, Cremona, Athenaeum Cremonense, 1954.

DOMÍNGUEZ TOSCANO, Pilar M.ª, *Arteterapia: Principios y ámbitos de aplicación*, Sevilla, Junta de Andalucía, D.L. 2005.

DUARTE BRICEÑO, Efraín, *Desarrollo de competencias docentes en el profesorado universitario: la solución creativa de problemas*. Tesis doctoral dirigida por María Teresa Díaz Mohedo, Granada, Universidad, 2014.

DUCOURNEAU, Gerard, *Musicoterapia. La comunicación musical: su función y sus métodos en terapia y reeducación*, Madrid, Edaf, D.L. 1990.

DURAND, Gilbert, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme: Les structures figuratives du roman stendhalien*, París, José Corti, 1983.

____, *L'imagination symbolique*, París, PUF, 1984.

____, *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l'art*, París, Presses Universitaires de France, 1989.

____, *Ciencia del hombre y tradición: «El nuevo espíritu antropológico»*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

____, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, París, Dunod, 2011.

____, *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*, prefacio de Blanca Solares e introducción, traducción y notas de Alain Verjat, Barcelona – México, D.F., Anthropos – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

EFLAND, Arthur D., *Arte y cognición: La integración de las artes visuales en el currículum*, Barcelona, EUB, 2004.

ESCAMILLA GONZÁLEZ, Amparo, *Inteligencias múltiples: Claves y propuestas para su desarrollo en el aula*, Barcelona, Graó, 2014.

ESCOBAR BORREGO, Francisco J., "Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: Sobre el planteamiento de la traducción", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* 21 (2001), pp. 151-175.

____, "Diego López de Cortegana traductor del *Asinus aureus*: El cuento de Psique y Cupido", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos,* XXII.1 (2002), pp. 193-210.

____, "Una edición del siglo XVI de hecho desconocida: La traducción del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana (Sevilla, Doménico de Robertis, 1546)", *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento*

di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell´Università di Pavia, 39 (2003), pp. 7-14.

____, "Torres Naharro, Bartolomé de", en *Diccionario filológico de literatura española, siglo XVI*, coord. de Delia Gavela García y Pedro C. Rojo Alique; Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944.

____, "*Tres lecciones de tinieblas,* de José Ángel Valente: Naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas", *Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoría e filosofía della letteratura,* 6 (2012), pp. 118-191.

____, "Nuevos datos sobre la versión del *Asno de Oro*, de Diego López de Cortegana: bases para una edición crítica", en *Psyché à la Renaissance. Actes du LIIe Colloque International d´Études Humanistes (29 juin – 2 juillet 2009), organisé par le Centre de Études Superieures de la Renaissance et le Centre des Monuments Nationaux*, ed. de Magali Bélime-Droguet, Véronique Gély, Lorraine Mailho-Daboussi y Philippe Vendrix, Turnhout (Bélgica), BREPOLS, Collection «Études Renaissantes» – Centre de Études Superieures de la Renaissance – Université François-Rabelais de Tours, 2013a, pp. 75-107.

____, "Diego López de Cortegana y Erasmo: la traducción de la *Querela Pacis* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520)", en *La «metamorfosis» de un inquisidor: el humanista Diego López de Cortegana (1455-1524),* ed. de Francisco J. Escobar, Samuel Díez y Luis Rivero, Sevilla – Huelva, Universidad de Sevilla, Universidad de Huelva y Ayuntamiento de Cortegana, 2013b, pp. 133-163.

____, "Resuene el cuento de Silerio: *Psalle et sile* o intersecciones dialogísticas en *La Galatea* (con tres variaciones y rondó final)", *E-Spania*, en prensa.

____, Diego López de Cortegana, *Asno de oro*. Estudio preliminar y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego, en prensa.

ESCOBAR BORREGO, Francisco J., DÍEZ, Samuel y RIVERO, Luis (eds.), *La «metamorfosis» de un inquisidor: El humanista Diego López de Cortegana (1455-1524),* Sevilla – Huelva, Universidad de Sevilla – Universidad de Huelva – Ayuntamiento de Cortegana, 2013.

ESPOSITO, Sabina, *Musicoterapia corporal: 40 actividades de estimulación neuromotriz*, Valencia, Psylicom, 2015.

FERNÁNDEZ BERROCAL, Pablo y RUIZ ARANDA, Desireé, "La Inteligencia emocional en la Educación", *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, 15 (2008), pp. 421-436.

FERRARI-BARASSI, Elena, "Frottole en el *Cancionero musical de Palacio*", *Revista de musicología*, 3 (1993), pp. 1482-1498.

FERRER FORÉS, M.ª Ángeles y DIOS HERNÁNDEZ, Juan Francisco de, "Aproximación metodológica al análisis musical de la obra enciniana", en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. de Javier Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 335-343.

FIORATO, Sidia y DRAKAKIS, John (eds.), *Performing the Renaissance body: Essays on drama, law and representation*, Berlín, De Gruyter, 2016.

FLETCHER, Jerome, "Performing digital literature", *Caracteres: Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4. 2 (2015), pp. 18-42.

FOSALBA, Eugenia, "La *Propalladia* en su contexto: Anotaciones sobre algunas de sus fuentes", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45 (1995-1996), pp. 409-437.

FREGA, Ana Lucía, *Audioperceptiva*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1975.

____, *Música para maestros*, Buenos Aires, Marymar, 1986.

____, *Educar en creatividad*, Buenos Aires, Academia Nacional de Educación, 2007.

____, *Borges y la música*, con presentación de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, SB Editorial, 2015.

FRIED, Michael, *The moment of Caravaggio*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

GABARDA USACH, Gloria, "La inteligencia emocional a través de la literatura", *Miríada hispánica*, 13 (2016), pp. 179-188.

GALLEGO GIL, Domingo José, ALONSO, Carmen María, CRUZ, A. y LIZAMA, J. L. [*sic*], *Implicaciones educativas de la inteligencia emocional*, Madrid, UNED, 2000.

GARCÍA CASTRO, Iván David y PALOMERA MARTÍN, Raquel, "El desarrollo de la inteligencia emocional a través del teatro, para promover bienestar y respeto a la diversidad", en *Estilos de aprendizaje: Investigaciones y experiencias, Santander, 27-29 de junio de 2012*, coord. de Fernando Guerra López, Rosa García-Ruiz, Natalia González Fernández, Paula Renés Arellano y Ana Castro Zubizarreta, Santander, Universidad de Cantabria, 2012, pp. 1-11.

GARCÍA LUQUE, Elisa Isabel, "La lección magistral y el método de casos y/o problemas: Un modelo experimental de integración", en *Actas del II*

Congreso de Innovación Docente en Ciencias Jurídicas, coord. de Juan Manuel Ayllón Díaz-González, Málaga, Universidad, 2009, p. 27.

GARCÍA MACÍAS, Aurelio, "De la *devotio moderna* a la *devotio posmoderna* en la liturgia", *Phase: Revista de pastoral litúrgica*, 313 (2013), pp. 39-54.

GARDNER, Howard, *Inteligencias múltiples: La teoría en la práctica*, Barcelona, Paidós, 1995.

GENET, Margaritte, *Inteligencia emocional*, Barcelona, Fapa, 2003.

GILLET, Joseph E., "Torres Naharro y la tradición teatral", en *Historia y crítica de la Literatura Española*, coord. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, Vol. 2, Tomo 1, 1980 (*Siglos de Oro. Renacimiento*, coord. de Francisco López Estrada), pp. 553-557.

____, *«Propalladia» and other works of Bartolomé de Torres Naharro, Philadelphia*, University of Pennsylvania Press, 1943-1962, 4 vols.

GIORDANO GRAMEGNA, Anna, *La influencia del primer teatro renacentista italiano en las comedias de Bartolomé de Torres Naharro*, Valencia, Universitat de València, 1988.

GIRALDO RAMÍREZ, Germán, "Los procesos de lectura y escritura en la inteligencia emocional", *Poliantea*, 13 (2011), pp. 205-218.

GOLEMAN, Daniel, *Inteligencia emocional*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.

GONZÁLEZ GARCÍA, Javier, *Inteligencia emocional y procesos de creación*, México, D.F. – Guanajuato, Gto., Progreso – Universidad de Guanajuato, 2014.

____, "Alfabetización emocional a través de experiencias de creación artística", *Revista CPU-e*, 21 (2015), pp. 98-119.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores, "De *La Himenea* de B. de Torres Naharro a *El castigo sin venganza* de Lope de Vega: Sobre el inicio y la consolidación del género «comedia»", en *Literatura medieval y renacentista en España: Líneas y pautas*, coord. de Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 617-624.

GORRIZ, Bárbara Marcela, *Inteligencias múltiples*, Buenos Aires, El Cid Editor, 2009.

GRÄBNER, Cornelia y CASAS, Arturo (eds.), *Performing poetry: Body, place and rhythm in the poetry performance*, Ámsterdam, Rodopi, 2011.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, "El espectáculo evangelizador: El desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico", *Cauriensia: Revista anual de Ciencias Eclesiásticas*, 10 (2015), pp. 163-196.

GRASSI, Luigi, *Aspetti della pittura italiana tra manierismo e controriforma*, Roma, Bulzoni, 1971.

GUERRIERO, Sonia (ed.), *Educational Research and Innovation Pedagogical Knowledge and the Changing Nature of the Teaching Profession*, París, OECD Publishing, 2017.

HAAR, James, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, California, University of California Press, 1986.

HALFFTER, Cristóbal, LÓPEZ DE OSABA, Pablo y MARCO, Tomás, *Historia de la música*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1976.

HEUGAS, Pierre, "Torres Naharro, raro inventor", en *Homenaje a José Antonio Maravall*, coord. de Luis Rodríguez Zúñiga, María del Carmen Iglesias Cano y Carlos Vicente Moya Valgañón, Madrid, Instituto de Investigaciones Sociológicas, Vol. 2, 1985, pp. 319-332.

HUANQUI, Lourdes, "La inteligencia emocional y el libro", *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 152 (2002), pp. 27-28.

IGLESIAS CORTIZAS, María José, "Teorías inteligencia: Inteligencias múltiples e inteligencia emocional", en *El reto de la educación emocional en nuestra sociedad*, coord. de Rafael Bisquerra Alzina, María José Iglesias Cortizas, Carlos Hué García y Alejandro Couce Iglesias, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 19-62.

ÍÑIGO MENDOZA, Victoria, "Flipped Classroom y la adquisición de competencias en la enseñanza universitaria online", *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 5 (2015), pp. 472-479.

IRIBARREN I DONADEU, Teresa, "Las Humanidades Digitales", en *Fuentes especializadas en Ciencias Sociales y Humanidades*, coord. de Raquel Gómez Díaz, Araceli García Rodríguez y José Antonio Cordón García, Madrid, Ediciones Pirámide, 2017, pp. 441-473.

JONES, Amelia y STEPHENSON, Andrew (eds.), *Performing the body/performing the text*, Londres – New York, Routledge, 1999.

JONES, R. O. y LEE, Carolyn R. (ed.), Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Clásicos Castalia, 1979.

JOHNSTON, Thomas F., *From Frottola and Chanson to Early Madrigal: A Venetian Metamorphosis*, California, California State University Hayward, 1968.

JORDÀ, Sergi, *Digital lutherie - Crafting musical computers for new musics' performance and improvisation*, Tesis doctoral dirigida por Xavier Serra Casals, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2005.

KLEIN, Jean-Pierre, Bassols, Mireia y Bonet, Eva (coords.), *Arteterapia: La creación como proceso de transformación*, Barcelona, Octaedro, 2008.

KNIGHTON, Tess, *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

KOOPMAN, Constantijn, "Educación musical, performatividad y estetización", en *La educación musical para el nuevo milenio: El futuro de la teoría y la práctica de la enseñanza y del aprendizaje de la música*, coord. de David K. Lines, Madrid, Morata, 2009, pp. 153-167.

LABRADOR HERRAIZ, María del Carmen, "Luis Vives y el primer programa de educación social en la modernidad", *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 18 (1999), pp. 13-31.

____, "La *Ratio Studiorum* de 1599: un modo de ser y hacer en educación", *Signos Universitarios: Revista de la Universidad del Salvador*, 49 (2013), pp. 69-93.

LACÁRCEL MORENO, Josefa, *Psicología de la música y educación musical*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.

LAMB, Edel, *Performing childhood in the early modern theatre: The children's playing companies (1599-1613)*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

LASARTE ÁLVAREZ, Carlos, "Lección magistral y formación continua en el espacio europeo de enseñanza superior", en *Investigación e innovación de la docencia universitaria en el Espacio Europeo de Educación Superior*, coord. de María Concepción Domínguez Garrido, Antonio María Medina Rivilla y María Luz Cacheiro González, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2010, pp. 319-332.

LENZ, A., "Torres Naharro et Plaute", *Revue Hispanique: Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 131 (1923), pp. 99-107.

LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (ed.), *Polidoro Da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1988.

LEVITIN, Daniel J., *El cerebro musical: seis canciones que explican la evolución humana*, Barcelona, RBA, 2014.

LIMONCHE VALVERDE, Francisco, "Inteligencia ¿emocional, mental, espiritual o multidimensional?", *Antena de telecomunicación*, 163 (2006), pp. 66-67.

LÓPEZ BURGUEÑO, Teresa, "La música y el bienestar emocional en la educación a distancia desde el modelo affective e-learning", *Etic@net*, 14 (2014), pp. 198-226.

LÓPEZ POZA, Sagrario, "Humanidades digitales hispánicas", en *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas: A Coruña, del 11 al 13 de diciembre de 2012*, ed. de Rocío Barros Roel, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, 2014, pp. 151-166.

____, "Humanidades digitales y literaturas hispánicas: Presente y futuro", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 822 (2015), Monográfico dedicado a Humanidades digitales y literaturas hispánicas), pp. 3-5.

LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves (eds.), *Humanidades Digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro*, A Coruña, Universidade da Coruña, SIELAE, 2014.

LUCAS ARRANZ, Miriam, *Introducción a la musicoterapia*, Madrid, Editorial Síntesis, 2013.

LUCERO ONTIVEROS, Dolly María, "Lucas Fernández y la concepción mariana en su teatro", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto, 1986, Berlín*, coord. de Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main, Vervuert, Vol. 1, 1989, pp. 235-246.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, "Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub", en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, coord. de Carlos Alvar Ezquerra, San Millán de la Cogolla, Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2015, pp. 95-122.

LUENGO NAVAS, Julián Jesús y SAURA CASANOVA, Geo, "La performatividad y la construcción del docente", en *El estudio del discurso en comunidades educativas: Aproximaciones etnográficas*, coord. de Isabel García Parejo, Madrid, Traficantes de Sueños, 2014, pp. 105-112.

LUISI, Francisco, "La frottola nelle rappresentazioni popolaresche coeve", en *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia: Trasmissione e recezione delle forme di culture musicale*, coord. de Angelo Pompilio, Turín, Edizioni di Torino, Vol. 2, 1990, pp. 232-234.

MADRID, Alejandro L., "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", *Trans: Transcultural Music Review*, 13 (2009); accesible en: http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier

MARCO, Tomás, *Luis de Pablo*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1971.

____, *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, D.L., 2002a.

____, *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002b.

____, *Historia cultural de la música*, Madrid, Autor, 2009.

____, *Escuchar la música de los siglos XX y XXI*, Bilbao, Fundación BBVA, 2017.

MARQUÉS ANDRÉS, M. Mercedes, "Qué hay detrás de la clase al revés (flipped classroom)", *ReVisión*, 3 (2016); accesible en: http://www.aenui.net/ojs/index.php?journal=revision&page=article&op=view&path%5B%5D=299&path%5B%5D=458

MARQUES DA SILVA, Daniel y DUARTE, João Carvalho, "Sucesso escolar e Inteligência Emocional", *Millenium*, 42 (2012), pp. 67-84.

MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí y LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO, Marián, *Arteterapia y educación*, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Promoción Educativa, D.L., 2004.

MAURIZI, Françoise, *El arte de trobar de Lucas Fernández. Acerca de los villancicos de devoción. Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15-19 de septiembre de 2009). In Memoriam Alan Deyermond* , coord. de José Manuel Fradejas Rueda, Deborah Anne Dietrick, María Jesús Díez Garretas y Demetrio Martín Sanz, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 1361-1372.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: Introduction à la psychocritique*, París, Librairie José Corti, 1995.

____, *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, Madrid, Arco Libros, 1998.

MAYER, John D. y SALOVEY, Peter, "¿Qué es la inteligencia emocional?", en *Manual de inteligencia emocional*, coord. de José Miguel Mestre Navas y Pablo Fernández Berrocal, Madrid, Ediciones Pirámide, 2007, pp. 25-46.

MAZZUCATO, Tiziana, *El arte de la puesta en escena*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.

MCPHEETERS, D. W. (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Comedias. «Soldadesca», «Tinelaria», «Himenea»*, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.

MEINE, Sabine, *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500-1530*, Turnhout, Brepols, 2013.

MÉNDEZ BURRO, Beatriz, *Bartolomé de Torres Naharro. Vida y obra. V Centenario «Propalladia»*, Torre de Miguel Sesmero, Excelentísimo Ayuntamiento de Torre de Miguel Sesmero, 2017.

MENÉNDEZ, Benjamín, "La gestión eficaz del tiempo de clase", *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 77 (2017), pp. 45-56.

MEYER, Leonard B., *La emoción y el significado en la música,* Madrid, Alianza Editorial, 2013.

MOLINA MORENO, María Mercedes y SANTIAGO IBÁÑEZ, Aurora, "Animar a la lectura de textos multimodales a través del juego: Cuaderno didáctico de Hervé Tullet", en *Aprendizajes plurilingües y literarios: Nuevos enfoques didácticos*, coord. de Antonio E. Díez Mediavilla, Vicent Brotons Rico, Dari Escandell y José Rovira Collado, Alicante, Universitat d'Alacant, Servicio de Publicaciones, 2016, pp. 538-549.

MONTERO, Juan y ESCOBAR BORREGO, Francisco J., "La sátira antirromana en la poesía de Bartolomé de Torres Naharro", en *Nápoles - Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, SEMYR – Universidad de Salamanca, 2005, pp. 387-398.

MONTERO, Juan, ESCOBAR BORREGO, Francisco J. y GHERARDI, Flavia (eds.), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Madrid – Barcelona, Real Academia Española – Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2014.

MORAIS, Manuel, *La obra musical de Juan del Encina*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación Provincial de Salamanca, 1997.

MORALES HEVIA, M. M., FERNÁNDEZ MARÍN, María Pilar, PÉREZ NIETO, Miguel Ángel, COLLADO VEGA, José Antonio y MIRANDA LEÓN, María Teresa, "Rendimiento cumbre, patrones de alto desempeño y flow en profesionales sanitarios, docentes y estudiantes universitarios: Una aproximación introductoria", *Actualidad médica*, 786 (2012), pp. 42-52.

MORENO, Joseph J., *Activa tu música interior: Musicoterapia y psicodrama*, Barcelona, Herder, 2004.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Humanidades en la era tecnológica / The humanities in the age of technology*, Washington, D.C., Catholic University of America Press, 2002.

MORRÁS RUIZ-FALCÓ, María y ROJAS CASTRO, Antonio, "Humanidades digitales y literaturas hispánicas", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 822 (2015), Monográfico dedicado a Humanidades digitales y literaturas hispánicas, p. 2.

MUÑOZ CARRASCO, Mario, "Influencia de la *devotio moderna* en la corte de los Reyes Católicos: el mecenazgo piadoso ejemplificado en Francisco de Peñalosa", en *Musicología global, musicología local*, coord. de Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2073-2088.

MURILLO ROS, Natividad y LÓPEZ LERA, Teresa, "El artista que todo docente lleva dentro", *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, 9 (2005), pp. 19-24.

NAGEL, Frank, "Écfrasis musical. Ver y oír en la poesía encomiástica de Juan del Encina", en *Del pensamiento al texto. Textualización del saber en el Renacimiento español*, ed. de Folke Gernert, Javier Gómez Montero y Florence Serrano, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 195-218.

NOVELLA, Cecilia, "Elementos carnavalescos bajtinianos en dos obras de B. Torres Naharro", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, coord. de Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, Vol. 1, pp. 305-310.

OGAS JOFRÉ, Julio, "Contenidos musicales entre lo transversal y lo específico", *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 7 (2015), pp. 13-29.

OLEZA, Joan, "Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI", en *Teatros y prácticas escénicas. I: El Quinientos valenciano*, coord. de Manuel V. Diago, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 9-42.

____, "En los orígenes de la práctica escénica cortesana: La *Comedia Aquilana* de Torres Naharro", en *Théâtre, musique et arts dans les cours européenes de la Renaissance et du Baroque*, ed. de Kazimierz Sabik, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1997, pp. 153-177.

____, "En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro", en «Un hombre de bien». Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi, ed. de Patrizia Garelli y Giovanni Marchetti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 233-248.

____, "De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo", en *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, ed. de M.ª del Valle Ojeda y Marco Presotto, Valencia, Universitat de Valéncia, 2013, pp. 65-82.

ORDÁS GARCÍA, Ana, "Los usuarios en el centro del diseño. La gamificación como actitud en las bibliotecas", *Mi biblioteca: La revista del mundo bibliotecario*, 48 (2017), pp. 50-53.

PABLO, Luis de, *Lo que sabemos de música*, Madrid, Gregorio del Toro, 1967.

____, *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

____, *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao, Fundación BBVA, 2009.

PARRA PEÑAFIEL, Clara, "Musicoteràpia i psicologia humanista", *Aloma: Revista de psicologia, ciències de l'educació i de l'esport*, 16 (2005), pp. 117-130.

PARRISH, Carl, *A Treasury of Early Music: Masterworks of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque Era*, Mineola, Nueva York, Courier Corporation, 2012.

PELLITTERI, John, "The Use of Music in the Development of Emotional Intelligence", en *Avances en el estudio de la inteligencia emocional*, coord. de Pablo Fernández Berrocal, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, pp. 107-110.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991.

____ (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Obra completa*, Madrid, Biblioteca Castro – Turner, 1994.

PÉRSICO, Lucrecia, *Inteligencia emocional*, Madrid, Editorial Libsa, S.A., 2002.

PETRIDES, Kostantinos, NIVEN, Lisa y MOUSKOUNTI, Thalia, "The trait emotional intelligence of ballet dancers and musicians", *Psicothema*, 18. 1 (2006), pp. 101-107.

PIQUÉ I COLLADO, Jordi-Agustín, "Música litúrgica: empatía y performatividad", *Phase: Revista de pastoral litúrgica*, 307 (2012), pp. 74-78.

PIRROTTA, Nino y POVOLEDO, Elena, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

POMBO SUÁREZ, Alejandra, *La performatividad como experiencia artística. El perencuentro: Paradojas y usos de la categoría performance en el ámbito artístico*. Tesis doctoral dirigida por Juan Luis Moraza, Vigo, Universidade de Vigo, 2016.

PONS, Anaclet, *El desorden digital: Guía para historiadores y humanistas*, Madrid, Siglo XXI, D.L. 2013.

POPOLO, Concetto del, "Attorno a Iacopone: Un altro *Stabat Mater dolorosa*", *Studi e problemi di critica testuale*, 74 (2007), pp. 27-80.

PRENZ, Ana Cecilia, "Notas sobre lo *culto* y lo *popular* en literatura: ¿Contigüidad o conflicto? La figura del pastor rústico en los introitos de Torres Naharro", en *Scrittura e conflitto. Atti del XXII Convegno Aispi: Catania-Ragusa 16-18 mayo*, coord. de Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, Roma, AISPI – Instituto Cervantes, 2006, Vol. 1, pp. 357-366.

PRIETO SÁNCHEZ, María Dolores y BALLESTER MARTÍNEZ, Pilar, *Las inteligencias múltiples: Diferentes formas de enseñar y aprender*, Madrid, Pirámide, 2003.

PRIOR BARBARROJA, Balbina, "La conexión española de la espía Aphra Behn (1640-1689) con el teatro español: Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda, Calderón, Cervantes", en *Sobre Cervantes*, coord. de Diego Martínez Torrón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 221-230.

QUEROL GAVALDÁ, Miquel, "La producción musical de Juan del Encina", *Anuario Musical*, 24 (1969), 121-131.

RAMOS, Natalia Sylvia y MILENA HERNÁNDEZ, Sandra, "Inteligencia emocional y mindfulness: Hacia un concepto integrado de la inteligencia emocional", *Revista de la Facultad de Trabajo Social*, 24 (2008), pp. 134-147.

RAVELLI, Lanfranco, *Polidoro Caldara da Caravaggio*, Bérgamo, Edizioni Monumenta Bergomensia, 1978.

RETOLAZA GUTIÉRREZ, Iratxe, "Poesía corporal / danza verbal: Una lectura comparada de Hnuy Illa", *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 9 (2013), pp. 95-110.

REVOLTELLA, Pietro, *Le laudi spirituali di Giuseppe Tartini*, Padua, Centro Studi Antoniani, 1992.

REY MARCOS, Juan José, "Estudio musicológico", en *Obra musical completa de Juan del Enzina*, interpretada por el equipo de Miguel Ángel Tallante, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pp. 5-32.

RHOADS, Robert A., *MOOCs, high technology, and higher learning*, Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 2015.

RIPOLL, José Ramón, *Cantar del agua*, Madrid, Eleuve, 2007.

RIQUELME OTÁLORA, José, "Estudio comparativo de la adecuación fondo/forma entre *Heautontimorumenos* y *Eunuchus* terencianos, y la *Calamita* de Torres Naharro", *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica*, 11 (2010), pp. 155-172.

____, "Las fuentes clásicas terencianas en la *Calamita* de Torres Naharro", en *«Manipulus studiorum» en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*, ed. de María Teresa Callejas, Patricia Cañizares, María Dolores Castro, María Felisa del Barrio, Antonio Espigares y María José Muñoz, Madrid, Escolar y Mayo Editores, 2014, pp. 831-836.

____, "Herencia situacional recibida por la *Calamita* de Torres Naharro del *Heautontimorumenos* y *Eunuchus* terencianos", en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. V: Homenaje al profesor Juan Gil*, coord. de José María Maestre, Sandra Inés Ramos, Manuel Antonio Díaz Gito, María Violeta Pérez Custodio, Bartolomé Pozuelo y Antonio Serrano, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos – CSIC, 2015, Vol. 5 (*Pervivencia del mundo clásico*), pp. 2685-2700.

ROBINSON, Ken, *El elemento (The element)*, en colaboración con Lou Aronica, Barcelona, Grijalbo, 2009.

____, *Out of our minds: Learning to be creative*, Chichester, Capstone, 2011.

____, *Busca tu elemento: Aprende a ser creativo individual y colectivamente*, Barcelona, Empresa Activa, 2012.

____, *Escuelas creativas: La revolución que está transformando la educación*, en colaboración con Lou Aronica, Barcelona, Grijalbo, 2015.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Celso, "Lo eucológico y elegíaco en estrecho abrazo con la hiperdulía himnica del *Stabat mater dolorosa*", en *Actas [del] III Congreso Hispánico de Latín Medieval (León, 26-29 de septiembre de 2001),* León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, Vol. 1, 2002, pp. 433-446.

RODRÍGUEZ IZQUIERDO, Rosa María, "Reaprender a enseñar: una experiencia de formación para la mejora continua de la docencia universitaria", *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, 47 (2003), pp. 79-94.

RODRÍGUEZ LEDO, César y OREJUDO HERNÁNDEZ, Santos, "La educación de la inteligencia emocional", en *Bienestar emocional y mindfulness en la educación*, ed. de Marta Modrego Alarcón, Javier García Campayo y Marcelo Demarzo, Madrid, Alianza Editorial, 2017, pp. 51-84.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *El teatro de Torres Naharro*, Almendralejo (Badajoz), Escuela Universitaria, D.L. 1976.

ROKEM, Freddie, *Performing history: Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa, University of Iowa Press, 2000.

ROMERO FRÍAS, Esteban, "Humanidades Digitales: su papel en la investigación, la docencia y el modelo de universidad", en *La sociedad ruido: Entre el dato y el grito*, coord. de Francisco Javier Herrero Gutiérrez, Fernando Sánchez Pita, Alberto Isaac Ardèvol Abreu y Samuel Toledano Buendía, La Laguna, Sociedad Latina de Comunicación Social, 2013, pp. 190-191.

ROSTIROLLA, Giancarlo, ZARDIN, Danilo y MISCHIATI, Oscar (eds.), *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento: Poesie e canti devozionali nell'Italia della controriforma*, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 2001.

ROVIRA SOLER, José Carlos, SANCHIS AMAT, Víctor Manuel y RUIZ BAÑULS, Mónica, "Adaptación de materiales de Literatura Hispanoamericana al EEES y a Internet: MOOC y Open Courseware", en *Innovaciones metodológicas en docencia universitaria: Resultados de investigación*, coord. de José Daniel Álvarez Teruel, Salvador Grau Company y María Teresa Tortosa Ybáñez, Alicante, Universitat d´Alacant, Instituto de Ciencias de la Educación, 2016, pp. 1275-1287.

ROVIRA COLLADO, José, SERNA RODRIGO, Rocío y BERNABÉ GALLARDO, Carlos, "Nuevas estrategias digitales para la educación literaria: Gamificación y narrativas transmedia en constelaciones literarias", en *Tecnología, innovación e investigación en los procesos de enseñanza-aprendizaje*, coord. de Rosabel Roig Vila, Barcelona, Octaedro, 2016, pp. 2968-2976.

ROZAS ELIZALDE, Ixiar, "La danza y su voz: experiencias en la práctica coreográfica actual", *Ausart aldizkaria: Arte ikerkuntzarako aldizkaria / Journal for research in art*, 3.1 (2015), pp. 66-76.

RUIZ BAÑULS, Mónica, "La Literatura Hispanoamericana a través de las TIC: una propuesta didáctica aplicada a futuros docentes de secundaria", en *XIII Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria: Nuevas estrategias organizativas y metodológicas en la formación universitaria para responder a la necesidad de adaptación y cambio*, coord. de María Teresa Tortosa Ybáñez, José Daniel Álvarez Teruel y Neus Pellín Buades, Alicante, Universitat d'Alacant, Instituto de Ciencias de la Educación, 2015, pp. 102-114.

RUIZ BAÑULS, Mónica y SANCHIS AMAT, Víctor Manuel, "La utilización de las TIC para introducirte en los textos literarios: Nuevas estrategias docentes", en *XIV Jornadas de Redes de Investigación en Docencia Universitaria: Investigación, innovación y enseñanza universitaria: en-*

foques pluridisciplinares, coord. de María Teresa Tortosa Ybáñez, Salvador Grau Company y José Daniel Álvarez Teruel, Alicante, Universitat d'Alacant, Instituto de Ciencias de la Educación, 2016, pp. 290-302.

RUIZ BOLÍVAR, Carlos, "El MOOC: ¿Un modelo alternativo para la educación universitaria?", *Apertura: Revista de Innovación Educativa*, 7. 2 (2015), pp. 110-131.

RUIZ DE VELASCO GÁLVEZ, Ángeles, "La dramatización como forma de desarrollar la inteligencia emocional", *Indivisa: Boletín de estudios e investigación*, 1 (2000), pp. 191-196.

SACKS, Oliver, *Musicofilia: Relatos de la música y el cerebro*; Barcelona, Anagrama, 2009.

____, *Los ojos de la mente*, Barcelona, Anagrama, 2011.

SAHUQUILLO MATEO, Piedad María y SARRIA CHUST, Benjamín, "La lección magistral participativa", en *Enseñanza centrada en el aprendizaje y diseño por competencias en la Universidad: Fundamentación, procedimientos y evidencias de aplicación e investigación*, coord. de Bernardo Gargallo López, Valencia, Tirant lo Blanch, 2017, pp. 63-78.

SALOMÓN, Sabrina, "La traducción como performance: Lenguajes, creatividad y construcción", *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 5-6 (2014), pp. 1-15.

SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, "Sobre la *prínceps* de la *Propalladia* (Nápoles, Ioan Pasqueto de Sallo, 1517): Los mecenas (Fernando d'Ávalos, Vittoria y Fabrizio Colonna, Belisario Acquaviva) y la epístola latina de Mesinerius I. Barberius", en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, ed. de Encarnación Sánchez García, Nápoles, Tullio Pironti Editore, 2013, pp. 1-33.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo (coord.), *Literatura y Cibercultura*, Madrid, Arco Libros, 2004.

SÁNCHEZ PERIS, Francesc J., "Gamificación", *Education in the knowledge society (EKS)*, 16. 2 (2015), pp. 13-15.

SANJUÁN ÁLVAREZ, Marta, "Los factores emocionales en el aprendizaje literario", en *Inteligencia emocional y bienestar II: Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones*, coord. de José Luis Soler Nages, Lucía Aparicio Moreno, Óscar Díaz Chica, Elena Escolano Pérez y

Ana Rodríguez Martínez, Villanueva de Gállego (Zaragoza), Ediciones Universidad de San Jorge, 2016, pp. 156-171.

SANTAMARÍA SALINAS, Carmen, "Textos narrativos y gamificación", *Textos de didáctica de la lengua y la literatura*, 75 (2017), pp. 67-69.

SANTANA HENRÍQUEZ, Germán, "La tradición clásica en la producción literaria de Torres Naharro II (resto de comedias y *Diálogo del nacimiento*)", en *Qvantvs qvalisqve: Homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*, coord. de Francisco Fuentes, Marina del Castillo, Pedro Rafael Díaz y Díaz, María Carmen Hoces y Manuel Molina, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 561-569.

SCHAFER, R. Murray, *El rinoceronte en el aula*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1975.

____, *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester, Destiny, 1994.

____, *El compositor en el aula*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1996.

____, *El nuevo paisaje sonoro: Un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998a.

____, *Cuando las palabras cantan*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998b.

____, *Limpieza de oídos: Notas para un curso de música experimental*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1998c.

____, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona, Intermedio Ediciones, 2013.

SEL, Alejandra, *Música, emociones y lenguaje. Una visión desde el cerebro*, S. l., Editorial Académica Española, 2012.

SERRANO PASTOR, Rosa María, "TIC y creatividad lingüístico-musical", en *Inteligencia emocional y bienestar II: Reflexiones, experiencias profesionales e investigaciones*, coord. de José Luis Soler Nages, Lucía Aparicio Moreno, Óscar Díaz Chica, Elena Escolano Pérez y Ana Rodríguez Martínez, Villanueva de Gállego (Zaragoza), Ediciones Universidad de San Jorge, 2016, pp. 337-348.

SILVA-DÍAZ ORTEGA, María Cecilia, "Múltiples inteligencias y múltiples actividades con textos literarios", en *Del texto a la lengua: La aplicación de los textos a la enseñanza-aprendizaje del español L2-LE*, coord. de Javier de Santiago Guervós, Hanne Bongaerts, Jorge Juan Sánchez Iglesias y Marta Seseña Gómez, Vol. 2, Salamanca, Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, 2011, pp. 1297-1305.

SOLÍS, Ted (ed.), *Performing ethnomusicology: Teaching and representation in world music ensembles*, Berkeley, University of California Press, 2004.

SPENCE, Paul, "Teatro clásico y humanidades digitales: El cruce entre método, proceso y nuevas tecnologías", *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 7 (2013), pp. 9-38.

STATHATOS, Constantin, *Bartolomé de Torres Naharro: A bibliography (1517-2003)*, Kassel, Reichenberger, 2004.

STEVENS, John y PRIZER, William F., "Lauda spirituale", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. de Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, pp. 538-543.

SUÁREZ, Juan Luis, "El humanista digital", *Revista de Occidente*, 380 (2013), pp. 5-21.

SUZUKI, Shinichi, *Educados con amor: El método clásico de la educación del talento*, Madrid, Summy-Birchard, 2004.

SWENSON, Joyce Marie, *The manifestation of Humanism in the frottola at the court of Isabella D'Este Gonzaga, Marchesa of Mantua*, California, California State University, Northridge, 1997.

TEIJEIRO, Miguel Ángel, "El teatro extremeño en el siglo XVI. *La Calamita*, de Torres Naharro", *Revista de estudios extremeños*, 2 (1990), pp. 415-428.

____, "El «planteamiento» en el teatro renacentista: Del modelo celestinesco a la propuesta naharresca", *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 1 (2007), pp. 185-202.

____, "Torres Naharro, Bartolomé de", en *Catálogo biobibliográfico de escritores extremeños anteriores a 1750*, ed. de Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Teijeiro, Badajoz, Diputación, Departamento de Publicaciones – Editora Regional de la Junta de Extremadura, 2010, pp. 1841-1844.

TEIXES, Ferran, *Gamificación: Fundamentos y aplicaciones*, Barcelona, UOC, 2014.

____, *Gamificación: Motivar jugando*, Barcelona, Editorial UOC, 2016.

TER HORST, Robert, "*Ut Pictura Poesis*: Self-Portrayal in the Plays of Juan del Enzina", en *Brave New Words: Studies in Spanish Golden Age Literature*, ed. de Edward H. Friedman y Catherine Larson, Nueva Orleans, University Press of the South, 1996, pp. 1-18.

TERNI, Clemente, *Juan del Encina. L'opera musicale. Studio introduttivo, trascrizione e interpretazione*, Mesina – Florencia, Casa Editrice d'Anna, 1974.

TOKUHAMA-ESPINOSA, Tracey, *Raising multilingual children: Foreign language acquisition and children*, Westport, Connecticut, Editor Bergin & Garvey, 2001.

____(ed.), *The multilingual mind: Issues discussed by, for and about people living with many languages,* Westport, Connecticut – Londres, Editor Greenwood Publishing Group, 2003.

____, *Mind, brain and education science: A comprehensive guide to the new brain-based teaching*; prefacio de Judy Willis, New York, W. W. Norton and Company, 2011.

____, *Making classrooms better: 50 Practical applications of mind, brain and education science*, Nueva York – Londres, W. W. Norton & Company, 2014.

____, *The new science of teaching and learning: Using the best of mind, brain and education science in the classroom*, Nueva York – Londres, Teachers College Press, 2015.

TORRALBA, Francesc, *Inteligencia espiritual*, Barcelona, Plataforma, 2010.

____, *Inteligencia espiritual en los niños*, Barcelona, Plataforma Editorial, 2012.

VALERO MORENO, Juan Miguel (ed.), *Farsas y églogas. I. Profanas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

____, "La Pasión según Lucas Fernández", *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 31. 2 (2003), pp. 177-216.

____(ed.), *Farsas y églogas. II. Sacras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

VALLÉS ARÁNDIGA, Antonio y VALLÉS TORTOSA, Consol, *Inteligencia emocional: Aplicaciones educativas*, Madrid, Editorial EOS, 2000.

VÁZQUEZ BORAU, José Luis, *La inteligencia espiritual o el sentido de lo sagrado*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2010.

VÁZQUEZ CANO, Esteban, LÓPEZ MENESES, Eloy y SARASOLA SÁNCHEZ-SERRANO, José Luis, *MOOCs and the expansion of open knowledge*, Barcelona, Ediciones Octaedro, S. L., 2015.

VEGA, María José, "Teoría de la comedia e idea del teatro: Los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI", *Epos* (1995), pp. 237-259.

VÉLEZ-SAINZ, Julio, "Hacia la construcción del gracioso: Carnaval y metateatralidad en los pastores de Bartolomé Torres Naharro", *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación*, 6 (2009), pp. 33-43.

____, "Una tierra, un Señor y una dama: Genealogía y heterodoxia en la *Comedia Jacinta* de Bartolomé de Torres Naharro", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 18 (2011), pp. 139-155.

____, "De la noche al lenocinio: Usos amorosos y prostibularios de la noche en la *Comedia Serafina* y la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro", *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 22 (2012), p. 375.

____, "Hacia una nueva edición crítica de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro", *Incipit*, 32-33 (2012-2013), pp. 135-158.

____ (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013.

____, "Un teatro *castigado*: Las ediciones censuradas de la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro", *Criticón*, 126 (2016), pp. 79-96.

____ (coord.), *Bartolomé de Torres Naharro: Un extremeño en el Renacimiento europeo*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2017.

____ (ed.), Bartolomé de Torres Naharro, *Poes*ía y te*atro escogidos en ocasión del Quinto Centenario de la «Propalladia» (1517)*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2018.

VENTURI, Lionello, *La pintura italiana: El Renacimiento*, con anotaciones comentadas de Rosabianca Skira-Venturi, Barcelona, Carroggio, 1965a.

____, *La pintura italiana: Los creadores del Renacimiento*, Barcelona, Carroggio, 1965b.

____, *La pintura italiana: Del Caravaggio à Modigliani*, Barcelona, Carroggio, 1966.

WECHSLER, Robert, *Performing without a stage: The art of literary translation*, North Haven, CT, Catbird Press, 1998.

ZIMIC, Stanislav, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977.

____, "Torres Naharro", en *Historia del teatro español*, coord. de Javier Huerta Calvo (De la Edad Media a los Siglo de Oro), Madrid, Editorial Gredos, Vol. 1, 2003 pp. 349-370.

ZOHAR, Danah y MARSHALL, Ian, *Inteligencia espiritual*, Barcelona, Mondadori, 2002.

ZURITA MARTÍN, Isabel, "La lección magistral", en *Técnicas docentes y sistemas de evaluación en educación superior*, coord. de María Paz Sánchez González, Madrid, Narcea, 2010, pp. 17-22.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 93-116

Preparando el camino hacia la Comedia Nueva. De Torres Naharro a Lope de Vega

Lola González Martínez
Universitat de Lleida
l.gonzalez@filcef.udl.cat

Resumen:

En este trabajo trato de algunos de los elementos contemplados por Lope de Vega en su "Arte Nuevo", y en su producción dramática, presentes de forma embrionaria en una de las piezas más significativas, Himenea, del que será precursor del género, Torres Naharro. El motivo del honor, como elemento fundamental sobre el que se construye la intriga, es centro de atención con la finalidad de estudiar comparativamente el tratamiento otorgado a este motivo por Torres Naharro y Lope de Vega en El castigo sin venganza, el último texto escrito por el Fénix para la escena.

Palabras clave: Teatro renacentista; Torres Naharro; Himenea; Comedia nueva; Lope de Vega; *El castigo sin venganza*; honor; decoro; intriga.

Abstract:

This article addresses some of the elements contemplated by Lope de Vega in his "Arte Nuevo", and in his dramatic production, which are present in an embryonic form in one of the most significant pieces, Himenea*, writen by Torres Naharro, the precursor of the genre. The motive of honor, as a fundamental element on which the intrigue is built, is the focus of attention in order to study comparatively the treatment given to this motive by Torres Naharro and Lope de Vega in* El castigo sin venganza*, the last text written by the "Fénix" for the scene.*

Keywords: Spanish Golden age Theater or Spanish Renaissance Theater, Torres Naharro; Himenea; Comedia nueva; Lope de Vega; El castigo sin venganza, Honor, Decorum, Intrigue.

En un trabajo anterior (González, 2012) tuve ocasión de dedicar una breve reflexión que se centraba en un análisis comparativo entre la comedia *Himenea* de Bartolomé de Torres Naharro y la tragedia *El castigo sin venganza de* Lope de Vega. Mi intención entonces era poner de relieve los elementos, todavía embrionarios, pero no por ello menos importantes, presentes en una obra tan temprana como *Himenea* (1517) y que resultarán básicos en la comedia nueva. Dichos elementos ya se encuentran de manera dispersa en la *Celestina*, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, la *Tragicomedia de Don Duardos*, de Gil Vicente; y en la dramaturgia de Torres Naharro, de manera particular y significativa, en *Himenea*, obra en la que ya aparecen elementos dramáticos que más tarde van a constituir el armazón sobre el que se levantará el teatro del barroco.

Me gustaría retomar el análisis en torno a las dos obras dramáticas mencionadas con una aclaración relacionada con el título de este trabajo, una aclaración que tiene que ver con la expresión "camino hacia…". En realidad, como los especialistas del teatro áureo ya han demostrado, se trata de "caminos", en plural. Frente a la lírica italianista que se consolida tempranamente con Garcilaso de la Vega (1533?-1537) o la narrativa de ficción, tanto la realista, con el *Lazarillo de Tormes*, como la idealista, la *Diana* de Jorge de Montemayor, a mediados del siglo XVI, el género dramático transcurre por sendas diversas que se unificarán en el último tercio del siglo XVI cuando encuentre la fórmula que dará lugar a la comedia nueva.

Rápidamente mencionaré que en el proceso de formación de la comedia nueva hay algunas propuestas y fenómenos dramáticos especialmente relevantes. En los aproximadamente cincuenta años que van desde la muerte de Gil Vicente hasta la llegada de Lope de Vega el teatro intenta buscar nuevos cauces para la expresión dramática. Se ensayan nuevas fórmulas a base de tanteos que finalmente desembocarán en el gran teatro barroco.[1]

Durante esos cincuenta años el teatro religioso no solo continúa sino que se intensifica; el género alegórico, que culminará en el auto sacramental, experimenta un notable incremento; persiste el teatro de imitación grecolatina propiciado por la inclinación renacentista de la Antigüedad; se desarrolla un teatro de tendencia novelesca inspirado en fuentes italianas, con influencia de la *comedia del arte:* surge un teatro vertido hacia los temas nacionales, en camino hacia una dramática épico-lírica.

---

[1] Ignacio Arellano, *Historia de la literatura española*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 20.

Dentro de estas grandes vías, aceptadas en términos generales por la crítica especializada, cabe mencionar algunos hitos importantes, bien por constituir avances profundos, recogidos en el desarrollo posterior, bien por formar intentos fracasados, pero en todo caso posibilidades sustanciales que entran en colisión con los modelos lopianos, y que son arrasados por estos. Y entre los hitos especialmente notables ocupa un lugar destacado nuestro dramaturgo (1485-¿1520?). Torres Naharro, junto a Gil Vicente, dramaturgos situados entre los siglos XV y XVI, aportan, en relación con la comedia nueva, algunos elementos, todavía esbozados, pero que resultarán esenciales.[2]

En términos generales la aportación de Torres Naharro al teatro se encuentra recogida en el "Proemio" o prólogo que colocó al frente de la *Propalladia* (1517) y que por sus reflexiones es considerado como el tratado más antiguo de preceptiva dramática en lengua romance de la Europa del Renacimiento. Torres Naharro define la comedia como "artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado" (pág. 971)[3]. Trata de la división en cinco actos o jornadas, y presenta opiniones sumamente prácticas sobre algunos aspectos de la obra teatral, por ejemplo, el número de personajes, que no deben ser tan pocos "que parezca fiesta sorda" ni tantos "que engendre confusión" (pág.971). Define igualmente el decoro (tan importante en el universo de la comedia nueva) como "dar a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*" (pág. 971) con términos

---

[2] De entre las aportaciones al estudio del género de la comedia nueva cabe mencionar los siguientes: Miguel Ángel Pérez Priego, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED, 1978; Alfredo Hermenegildo, *El teatro del siglo XVI*, Ediciones Júcar, 1994 y *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; Joan Oleza, "El nacimiento de la comedia", *La Comedia,* Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs.178- 210; José María Díez Borque, *Los géneros dramáticos en el siglo XVII: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987; Javier Huerta Calvo, *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor, 1984; "La teoría dramática en el siglo XVI", *Historia del teatro* español, Javier Huerta Calvo (coord.), Vol. 1, 2003 (*De la edad Media a los Siglo de Oro*), págs. 303-316; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1997; *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1988.

[3] Tanto los pasajes de preceptiva dramática como los versos de la comedia *Himenea* citados en este trabajo lo son por la edición crítica a cargo de Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2016.

que parecen anunciar los versos del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope (vv. 264-279).[4]

En la distinción que Torres Naharro establece en el "Proemio" entre "comedia a noticia" y "comedia a fantasia" en esta última, uno de los estudiosos pioneros de la obra del dramaturgo extremeño, J. Gillet, habla de acto reivindicativo del derecho al libre ejercicio de la imaginación, reivindicación que –en su opinión- fue un desafío y una proclamación de libertad comparable al prólogo de *Hernani* de Víctor Hugo (1974: 16).

Para Gillet las obras de Torres Naharro constituyen un gran modelo dramático que presagia con sus maravillosas intuiciones el florecimiento del drama español para fines del siglo; y que en todo caso vio la luz decenios antes de que en el resto de Europa se produjese nada que pudiera comparársele (Green, 1969, IV: 316).

Esas maravillosas intuiciones se concretan, según Vélez-Sainz (2016: 106), en los siguientes aspectos: 1. la utilización del verso con coplas de cinco versos de pie quebrado; 2. la tendencia de la división de la comedia en cinco jornadas; 3. la profesionalización de los actores y las técnicas que ayudan a esto como la ampliación del verso, 4. la presencia de un *introito* y *argumento* al comienzo de las obras; 5 la aparición de comedias de costumbres (a la manera de la comedia "a noticia") y de comedias urbanas (o "a fantasia"); 6 el énfasis en la unidad de acción; y 7 la popularización del modelo escénico de Vitrubio. Un importante legado para alguien que creía estar

---

[4] Citamos esta obra de Lope de Vega por la edición crítica de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2009.

No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, sermones y centauros.
Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; *si el viejo hablare*,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitarte,
y, con mudarse a sí, mude al oyente;
pregúntese y respóndase a sí mismo,
y, si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres. (vv. 264-279)

escribiendo –en palabras de Vélez-Sainz- "meros ejercicios de calentamiento intelectual" (pág. 106).

Dentro de la obra dramática de Torres Naharro, *Himenea* representa –en palabras de otro de sus más tempranos estudiosos, McPheeters (1981: 27)- "un cambio muy grande de espíritu, ambiente y caracteres. Respecto a *Tinellaria* y *Soldadesca* subimos al nivel de los amantes cortesanos que se mueven en una atmósfera refinada y expresan las más tiernas y sutiles, aunque exaltadas, pasiones eróticas. El hecho de que Torres Naharro cultivase unas vetas de inspiración tan variadas y llenas de matices le consagra como el dramaturgo español más destacado de su época, que nos da con *Himenea* una pieza teatral que no admite parangón con otras hasta entrado el Siglo de Oro. Es teatro moderno y renacentista, por el grado de concentración que alcanza el conflicto y por la intensidad de los sentimientos amorosos".

McPheeters (1981: 37-38) enuncia los elementos nuevos del teatro de Torres Naharro que van a florecer en la comedia española de Lope y de sus contemporáneos: el tema del honor, la intensidad psicológica de los personajes, los conflictos internos y externos, que alcanzarán su desarrollo en la movilidad de la comedia de capa y espada, en las que tan a menudo se juega con amores secretos que después de pericias diversas aprueba el padre o el hermano de la protagonista. Es también creación suya el tipo del gracioso, que con la criada de la dama parodia los amores de sus amos. Asimismo aporta con el *introito* lo que será más tarde la *loa* de Tirso y de la escuela lopesca. Fue el primero en usar temas novelescos y heroicos, en advertir la necesidad de una fórmula dramática, en escribir largas comedias de carácter realista, en emplear la palabra *jornada*, en usar cartas para la trama, en trazar escenas nocturnas, y el primero en presentar a un rey como personaje de comedia. Por último, figurando entre la vanguardia de los que comprendieron las enormes posibilidades dramáticas de la *Celestina*, sin desecharlas, tuvo la suficiente personalidad para forjar unos argumentos en gran parte originales al escribir sus comedias.

Efectivamente de entre esos elementos nuevos mencionados aportados por el teatro de Torres Naharro que van a florecer en la comedia nueva de Lope y de sus contemporáneos el tema del honor, sobre el que se construirá la intriga de la comedia lopesca, es uno de los más importantes. En *Himenea* estamos todavía lejos del tratamiento que el honor recibirá en la comedia nueva. En ella la construcción de la intriga en torno al amor y el honor es menos compleja y el enfoque o tratamiento que se le da al honor menos intrincado o rebuscado, comparado con Lope, y menos severo si la comparación es con Calderón.

Si *Himenea* se sitúa en los orígenes de la comedia nueva, *El castigo sin venganza* se sitúa en el final de la primera etapa de este nuevo género dramático comprendida por la escritura dramática de Lope, sus antecesores inmediatos, poetas dramáticos valencianos y sevillanos, y sus contemporáneos.

La comedia nueva, igual que el teatro renacentista y las obras de sus mejores representantes, entre ellos Torres Naharro, recorre su propio camino. A grandes rasgos, desde los inicios hasta la etapa de *senectute*, Lope recorre un camino en el que la escritura dramática va consolidando la nueva fórmula. Desde *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, primera comedia de Lope, compuesta entre 1579 y 1583 (Morley y Bruerton, 1966: 590) a *El castigo sin venganza* tiene lugar una verdadera evolución y aunque no hay que esperar a su última producción dramática para encontrar una obra perfecta (anteriores a esta son *La dama boba*, *El perro del hortelano* o *El caballero de Olmedo*), su trayectoria viene jalonada por obras de calidad dramática y literaria de carácter inferior.

El castigo sin venganza representa, entre otras piezas de la producción de Lope, un ejemplo de consolidación de los elementos constituyentes del género dramático de la comedia nueva en su primera etapa de desarrollo, etapa que se correspondería con la última de creación del Fénix, la que la crítica identifica como de *senectute* y a la que pertenece *El castigo sin venganza*. No solo es obra de senectud sino que además es la última comedia que Lope escribió para las tablas.[5]

El castigo sin venganza fue publicada en 1635. Se incluyó en la *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España Frei Lope Felix [sic] Carpio*, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín. Anteriormente a esta impresión, apareció como "suelta" en 1634. Para esta impresión Lope escribió de puño y letra un prólogo en el que califica este texto dramático de "tragedia" y advierte al lector de su carácter innovador al declarar que "Está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina". Con estas sucintas palabras Lope explicita su conciencia de ofrecer una obra que no se sitúa en el ámbito de la tragedia clasicista sino que se inserta en la órbita de la comedia

[5] Fue escrita seguramente en 1627, año en el que el dramaturgo otorga su primer testamento. Lope moriría unos años más tarde, el 27 de agosto de 1635 (García Reidy, 2009:7). *El castigo sin venganza* fue su última obra dramática. Como tal obra de madurez, constituye una magnífica manifestación del dominio que Lope alcanzó sobre los elementos caracterizadores de la Comedia nueva, unos elementos que, aunque aquí no podamos tratar con detalle, fueron objeto de reflexión y experimentación en este extraordinario texto.

nueva, es decir, "al estilo español". Sin embargo -como muy bien demuestra García Reidy en el estudio introductorio realizado para la editorial Crítica (2009)- tal afirmación no supone una novedad tajante ya que la obra participa de los elementos constitutivos de la dramaturgia barroca, caracterizada por la libertad creadora frente a los preceptos anteriores. Esta libertad creadora que Lope comparte con sus coetáneos ya fue practicada, en los inicios del siglo XVI, por otro gran dramaturgo, considerado por la crítica como uno de los iniciadores o pioneros de lo que a finales del XVI y principios del XVII se conocerá como comedia nueva. Se trata de Torres Naharro quien, como ya se ha visto más arriba, en el prólogo a la *Propalladia*, volumen que recoge su obra completa, antepone, en una breve pero sustanciosa declaración, el "criterio práctico" en lo dramático al seguimiento puntual de la teoría o preceptiva heredada. Dicho criterio hace referencia, entre otras, a dos cuestiones importantes, cuestiones que Lope recogerá años más tarde en el "Arte nuevo" (1609). La primera de esas cuestiones tiene que ver con la división del texto dramático en cinco actos o jornadas: "La división della en cinco actos, no solamente me paresce buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llame jornadas, porque más parecen descansaderos que otra cosa. De donde la comedia queda mejor entendida [público] y rescitada [actores]". La segunda cuestión hace referencia a los personajes que han de intervenir en la obra: "El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión. El honesto número me parece que sea de seis hasta doce personas" (Vélez-Sainz: 2016 XXX).

Efectivamente los personajes que intervienen en la comedia *Himenea* son siete, a los que cabe sumar los "cantores", personaje colectivo de número indeterminado. Los personajes que intervienen en *El castigo sin venganza* se elevan a catorce, el doble, número que escapa, en principio, a los fijados en la comedia que vienen a sumar entre 6 y 7: dama, galán, poderoso, viejo, gracioso y, en ocasiones, la criada como pareja del gracioso.

Volviendo a *El castigo sin venganza*, la obra cumple con los requisitos de la comedia nueva, y del subgénero tragedia, en los siguientes aspectos: introducción de elementos cómicos, fundamentalmente a cargo del personaje gracioso encarnado por Batín; representación de intensas emociones humanas protagonizadas por personajes que pertenecen al estamento de la nobleza o la realeza a los que espera un final funesto, en esta ocasión personificados por don Luis, duque de Ferrara, su hijo ilegítimo, Federico, y Casandra, la joven noble de Mantua que se casa con el duque convirtiéndose de este modo en madrastra de Federico; presencia de temas complejos, tal es el caso de las frivolidades de

un monarca de cierta edad, don Luis, el duque de Ferrara, personaje maduro, llevado por la lujuria; presencia de motivos que se repiten en la comedia nueva, como el de los amores prohibidos, los que mantiene Federico con su madrastra, Casandra. Sin embargo, Lope traspasa el código de la comedia nueva e incluso de los dramas palatinos salidos de su pluma, subgénero al que pertenece *El castigo sin venganza*, en que en este tipo de dramas, a pesar de su configuración previa y de bordear peligrosamente los linderos de lo trágico, el conflicto se resuelve de forma positiva para los protagonistas con el restablecimiento del orden que se había perdido durante el desarrollo de la acción. Se trata de dramas de final feliz. No es el caso de *El castigo sin venganza*. Otra diferencia se observa en el motivo del gobernante lujurioso que adopta en la figura del Duque de Ferrara una dimensión más compleja al alejarse de los patrones más usuales y ser al mismo tiempo un marido injuriado. En *El castigo sin venganza* Lope toma un motivo que ya había sido empleado en otro drama veinticinco años antes, *Don Juan de* Castro, pieza en la que la mujer se enamora de su hijastro. Otra diferencia la constituye la resolución final, que se adentra en las coordenadas propias del drama de la honra, otro subgénero por el que ya se había interesado Lope desde fechas tempranas. Y que trata debidamente en el "Arte nuevo de hacer comedias" elevándolo a la categoría de tema absolutamente recomendable sobre el que construir la intriga de la obra por su grandísimo rendimiento dramático: "Los casos de la honra son los mejores, / Porque mueven con fuerza a toda gente" (vv. 327-328).

Para comprender mejor las semejanzas y diferencias entre la obra de Torres Naharro y la de Lope de Vega recordemos cuál era la idea que se tenía de la honra en la época de Lope y Calderón.[6] En el siglo XVII la honra era algo así como un patrimonio personal depositado en manos de la opinión ajena. Esto da lugar a la desconfianza, la vigilancia obsesiva de los propios actos (y de los actos de los subordinados: esposa, hijos, criados) y de la opinión que merecen. El protagonista se nos aparece así angustiado por el qué dirán y dispuesto a todo para evitar que la deshonra se consuma: quien pierde la honra puede considerarse socialmente muerto y solo cuando la limpie podrá recuperar la estimación social. Dado que todos los personajes

[6] De la importancia del honor y de la honra en la dramaturgia áurea se ha ocupado ampliamente la crítica tanto en de forma general como particular (para el caso de Lope: Jesús Cañas Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro*, *Anuario de Estudios Filológicos. Anejos,* nº 18, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1995.

son seres terriblemente sociales, que no pueden concebir una existencia en soledad (es decir, marginados de la sociedad en la que viven), se comprende perfectamente el porqué de su angustia (Huerta Calvo, 1982: 98).

Cuando la opinión establece que el personaje en cuestión ha perdido la honra, se abre la necesidad de recuperarla, lo que viene a ser el motor de la gran mayoría de las intrigas. Según el género de que se trate el proceso de recuperación seguirá dos caminos: en la comedia el hombre deshonrado por la liviandad de la dama romperá sus relaciones, mientras que si es la dama la afectada habrá de hacer todo lo posible para casarse. En los dramas, la recuperación pasará normalmente por la eliminación del ofensor –o de los ofensores: esposa y amante- siempre que no haya un impedimento social (que el amante de la esposa sea el Rey, por ejemplo). La esposa, en todos los casos, es la que peor lo tiene. Hay que tener en cuenta, además, que esta eliminación se produce también en situaciones en que se trata de un problema de índole político y no amoroso. Ejemplos hay muchos. *Los comendadores de Córdoba* y *El castigo sin venganza* desarrollan una tragedia de base amorosa, mientras que *El marqués de Mantua* plantea también un caso de rivalidades cortesanas.

El tema de la honra es inseparable del de la venganza, presentada generalmente como dolorosa pero inevitable para recuperar la honra perdida. La venganza puede llegar a ser francamente sangrienta como ocurre en *Los comendadores de Córdoba*. Es tópico diferenciar entre venganza pública, cuando la afrenta ha sido divulgada, y venganza secreta, necesaria para mantener el sigilo si es que la afrenta no ha sido difundida. Podemos pensar que la afrenta mancha de forma indeleble y aunque la venganza borre, siempre queda una huella; por ello, si la ofensa no se ha propagado conviene ejecutar la venganza en secreto para evitar una publicidad que infamaría aun después (Huerta Calvo, 1982: 100).

Aunque Lope no llegue a los planteamientos calderonianos, en cuyas obras la venganza ha de ejecutarse no solo ante la consumación de la afrenta sino incluso para evitarla, ejemplo paradigmático es la pieza *El médico de su honra*, no faltan declaraciones en este sentido. Así ocurre en La *batalla del honor*, de Lope. Sin embargo, quizá el caso más rebuscado lo constituya el de *El castigo sin venganza,* donde se trata precisamente de castigar la infamia sin vengarla ya que en este caso "vengar" se entiende en un sentido semejante al declarar en público las causas de la ofensa:

DON LUIS- No es venganza de mi agravio; / Que yo no quiero tomarla / En vuestra ofensa, y de un hijo / Ya fuera bárbara hazaña. /Este ha de ser un

castigo / Vuestro no más, porque valga / Para que perdone el cielo / El rigor por la templanza (vv. 2838-2845).[7]

En esta tragedia Lope narra la relación amorosa del Conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, el Duque de Ferrara, y la respuesta de este cuando descubre el adulterio. El motivo principal de esta pieza es el honor, que se manifiesta en el castigo que el Duque impone a los amantes ocultando la causa real (su deshonor) bajo una falsa causa política que pretende ocultar a los cortesanos la relación casi incestuosa entre Federico y Casandra.

El argumento de la tragedia está inspirado en un hecho real ocurrido en Italia, en la Edad Media, como dice en los últimos versos el personaje de Batín, criado de Federico y criado gracioso en la obra. La historia fue recogida por Bandello en una de sus novelas y de ella, a su vez, la tomó Lope de Vega.[8] *El castigo sin venganza* constituye el último aprovechamiento de una rica relación literaria que había dado frutos excelentes durante cuarenta años. Abandono aquí el tema de la deuda de la tragedia con otros textos literarios por no ser el tema principal de este trabajo.[9]

---

[7] Los fragmentos citados en este trabajo de *El castigo sin venganza* han sido tomados de la edición crítica de García Reidy, Barcelona, Crítica, 2009.

[8] El hecho histórico en el que se inspira la acción tuvo lugar a principios del siglo XV, aunque en el drama no hay referencias históricas concretas. El acontecimiento nuclear del argumento lo extrajo Bandello de un hecho histórico, que se remonta a 1425, y que fue protagonizado por el Marqués de Ferrara, Niccolò III da Este, y en el relato de Bandello se apoyó Lope para desarrollar un drama cuyo conflicto, cuyas circunstancias, cuyos personajes y cuya distancia con el mundo del espectador lo configuran, no obstante, como principalmente palatino. Para los espectadores no existía constancia de que se tratara de un hecho realmente acaecido. Niccolò III da Este, tercer marqués de Ferrara entre 1393 y 1441, destacó por una reputada actividad política y militar, pero también por ser un mujeriego que tuvo varios hijos ilegítimos. Tras morir su esposa Giliola da Carrera, se casó de nuevo en 1418 con Laura Malatesta, hija de los señores de Cesena y conocida familiarmente con el nombre de Parisina. Aunque era mucho más joven que su esposo, y pese a su belleza, el Marqués siguió buscando los placeres que proporcionaba una vida licenciosa. En un principio la nueva marquesa de Ferrara tuvo una relación tensa con el mayor de los hijos ilegítimos del Marqués, Ugo d'Este, quien tenía una edad similar a la de su madrastra. No obstante, en 1424 Parisina acudió a Rávena a visitar a sus familiares acompañada de Ugo. Allí los dos jóvenes congeniaron hasta tal punto que se convirtieron en amantes. De regreso a Ferrara, mantuvieron su relación en secreto, pero una criada alertó a Niccolò d'Este de lo que sucedía por despecho a su señora. El marqués, para asegurarse de la veracidad de la acusación, espió a los amantes a través de una rendija que daba a la habitación de su esposa y así pudo confirmar la veracidad del adulterio. Lleno de ira, hizo aprisionar a su esposa e hijo en dos celdas diferentes del palacio de Ferrara y mandó que decapitaran a los dos como castigo por su adulterio. La ejecución tuvo lugar el 21 de mayo de 1425. (García Reidy, 2009: 13, 14).

[9] García Reidy lo trata ampliamente (2009: 16 y ss.).

En *El castigo sin venganza* el Duque escarmienta a los amantes como hará cualquier marido deshonrado de estirpe calderoniana, reflexionando fríamente sobre la mejor manera de limpiar su honor conyugal sin que la sanción final haga pública la deshonra que incremente así su infamia.

Estos y otros elementos, imposibles de detallar por falta de espacio, se encuentran ya presentes en *Himenea* y tan bien tratados que, en su momento, hizo reflexionar a la crítica sobre el conocimiento que Lope pudo haber tenido de la obra dramática de Torres Naharro. Así lo señalaba, en los años sesenta, Otis H. Green, (1969, IV: 283, 315-316)[10] y, con anterioridad, a principios del siglo XX, en 1907, el hispanista James Fitzmaurice-Kelly había declarado que "Lope ha sido el mayor inventor en la historia del drama" (Green, 1969, IV: 282), a lo que Green añade, y corrige, que desde esa fecha, 1907, "se ha demostrado que tanto la forma y el género de la "comedia nueva" como gran parte de su contenido –por ejemplo los tópicos de la comedia heroica y el realismo dramático *avant la lettre*- los había desarrollado ya *aceptablemente* Torres Naharro en sus comedias, unas dos generaciones antes que Lope, y sólo necesitaban la aparición de un talento poético y dramático como el suyo para convertirse en la "comedia nueva" (1969, IV: 282-83).

Coincido con Green en que Torres Naharro desarrolló los elementos caracterizadores de la comedia nueva más allá de lo meramente "*aceptable*". Y aunque Lope de Vega nunca mencionó sus comedias, quizá no cabría descartar por completo la posibilidad de que las leyera en la edición expurgada por la Inquisición y publicada en 1573, pocos años antes de que Lope empezase a escribir para las tablas.

Por falta de espacio no entraré a debatir esta cuestión que exige un riguroso estudio intertextual. Coincido asimismo con la afirmación que en su día emitió otro ilustre hispanista, Crawford, quien manifestó que, a pesar de todo su genio, Lope no fue un creador tan absoluto como se cree generalmente, y mucho menos como él mismo hizo creer a sus contemporáneos. Lope nunca mencionó a su predecesor Torres Naharro, que le legó su propia creación de la comedia romántica española en una forma tan parecida a la suya que éste no podía mencionarla sin perder algún lustre de su propia fama de innovador (Green, 1969, IV: 315).

---

[10] De este modo lo refiere Green: "Aunque Lope de Vega nunca mencionó las comedias de Torres Naharro, seguramente tuvo que haberlas leído; la Inquisición publicó su propia edición, expurgada, en 1573, pocos años antes de que Lope empezase a escribir para las tablas" (1969, IV, 283, nota 102).

Efectivamente, en la comedia *Himenea* –según Crawford- aparecen por primera vez en el teatro ciertas situaciones que luego se convertirán en tópicos de la comedia nueva. Algunas de estas situaciones la constituyen el estado emocional de arrebatada pasión irracional provocado por el reciente enamoramiento del galán. De este modo, en la estela de *Celestina*, se inicia *Himenea* en cuya primera escena de la Jornada I, encontramos al protagonista, Himeneo, ya entrada la noche, en la calle, delante de la casa de Febea, junto a Boreas y Eliseo, criados que le acompañan en el cortejo. Más adelante, cuando se produzca el primer encuentro, el galán expresará a la dama la urgencia, la intensidad del deseo sexual y/o ansiedad, donde hay una extrema absorción del uno con el otro.

Otra situación viene dada por la primera entrevista entre galán y dama con su correspondiente serenata. En el caso que nos ocupa, esta primera entrevista se encuentra en la segunda escena de la Jornada II. Himeneo ha contratado a unos "cantores" para que entonen una canción y a continuación un villancico con la esperanza de que Febea se digne asomarse al balcón o ventana de su casa.

La vigilancia celosa del hermano de la dama, que jura vengar su honor en el traidor, otra de las circunscritas tópicas que caracterizan la comedia nueva, viene encarnada en la pieza de Torres Naharro por el Marqués que vigila constantemente la calle donde se encuentra la casa de su hermana, Febea, con intención de eliminar a quien con sus pretensiones amorosas ponga en peligro el honor familiar. El Marqués hace acto de presencia en la escena tercera de la Jornada I.

También aparecen lugares comunes como la ansiada entrevista en la que se juran mutuo y eterno amor el galán y la dama, cuando irrumpe de pronto el hermano; y del mismo modo, la huida del galán más que a prisa tras ser descubierto por el pariente de la dama que vela por el honor familiar aparece en la última escena de la Jornada III en la que también se nos presenta el motivo del hermano que exige la vida de su hermana como precio de su vergüenza (motivo que aparecerá más tarde, a mediados del XVI, en la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda). La Jornada V y última de *Himenea* se inicia con este motivo:

MARQ. ¡Oh mala mujer, traidora! / ¿Dónde vais? / (…)

FEB. ¡Ay de mí, desventurada!

MARQ. Pues ¿qué os parece, señora? / ¿Para tan gran deshonor / habéis sido tan guardada? / Confesaos con este paje, / que conviene que muráis, / pues con la vida ensuciáis / un tan antiguo linaje. / Quiero daros, / que os do la vida en mataros (vv. 1329-.1339).

Por último cabría mencionar la situación en la que vuelve el amante al lugar donde ha ocurrido el primer encuentro para pedir a la dama en matrimonio. La aceptación de este ofrecimiento por parte del padre o hermano conlleva la suspensión de la ejecución y el perdón de la dama. Tras salir corriendo en un primer momento, Himeneo aparece de nuevo en escena justo cuando el Marqués está a punto de asestar un golpe mortal sobre Febea con su espada. Sin embargo, tras descubrir el noble linaje del galán el Marqués lo acepta sin mayor problema como marido de Febea. De este modo el orden social y moral perturbado queda restablecido y la fábula tiene el correspondiente final feliz esperado por el público.

Sin ningún género de dudas estas escenas debieron encantar al primer público que asistió a la representación de *Himenea* (Green, 1969, IV: 315), escenas que se repetirán una y otra vez en los textos dramáticos de la comedia nueva para deleitar y que, acostumbrados a verlas representadas una y otra vez, el público de los corrales ansiaría verlas.

De entre los elementos nuevos que presenta *Himenea* y que van a florecer en la comedia barroca (además de los mencionados) el motivo del honor en estrecha relación con el del amor entre galán y dama vertebrarán gran parte de la producción dramática del barroco y recibirá especial atención por parte de los poetas, atención que se deberá fundamentalmente al interés de este tema/problema tan presente en la época y de gran rendimiento en las tablas como recoge Lope en el "Arte nuevo" en los versos mencionados *más* arriba: "Los casos de la honra son los mejores, /Porque mueven con fuerza a toda gente".

Sabido es que en los dramas de tema contemporáneo (por contraposición a los dramas de tema histórico o legendario) escritos por Lope, Calderón y sus epígonos, los protagonistas son siempre nobles pero no es por su estatus o alcurnia por lo que se produce el conflicto. Un insulto, una acusación infundada, un desaire, una expresión de arrogancia que imputa menos valer, todas esas situaciones causan vergüenza y son motivos de deshonra que piden satisfacción por el duelo o por la venganza. En las comedias de capa y espada el conflicto dramático arranca de la rivalidad entre unos galanes, o de la oposición entre un pretendiente y la autoridad familiar representada por el padre de la dama o por el hermano. Por otra parte, el comportamiento de una mujer, hija, hermana o esposa, puede comprometer la honra de toda la familia. La crisis de la honra puede ser provocada por cualquier desliz: correspondencia clandestina con un amante aunque sea con intención honrada; declaración amorosa de parte de algún galán no aceptable al paterfamilias (Dunn, 2002: 166-167).

En el caso de *El castigo sin venganza* el conflicto dramático arranca con el motivo del gobernante lujurioso, encarnado por el personaje del Duque de Ferrara[11], y se complica al convertirse este en marido injuriado a causa de la relación amorosa clandestina que mantienen su joven esposa, Casandra, y su hijo natural, Federico.

En esta obra de Lope, el Duque personifica el motivo del poderoso lujurioso que anda por la ciudad de noche con sus criados en busca de aventuras amorosas; que se casa por la presión de sus vasallos y la pretensión de estos de que el reino tenga un heredero legítimo. Sin embargo, los planes políticos se tuercen cuando Federico y Casandra, joven dama noble de Mantua, se encuentran y se enamoran. Una vez casada, Casandra comete adulterio con su hijastro. Cuando el Duque descubre estos amores se apodera de él un difícil conflicto al tener que decidir sobre el deber de la honra y los sentimientos paternofiliales. En calidad de marido engañado trama una venganza con la que poner fin a lo sucedido de una manera privada. Surge de este modo el motivo del marido que se venga mediante un castigo de sangre. Sin embargo, ejecuta la venganza a través de terceras personas. Primero hace que Federico, su hijo, asesine a su madrastra, Casandra, y este, a su vez, muere a manos del Marqués de Mantua.

El tema del amor más allá de las convenciones sociales, el honor, la venganza por la honra enmascarada bajo la forma de castigo, la sustitución de motivos tradicionales por un tema más centrado en un drama pasional y, especialmente, una conclusión trágica más propia de los dramas de la honra, lleva a Lope a construir un drama complejo, que se nutre de su propia tradición pero que al mismo tiempo se adentra por nuevos cauces con la intención de superar a sus competidores más directos con un drama perfectamente construido y de enorme profundidad pasional (García Reidy, 2009: 18-19).

Esta situación, aunque elaborada con mayor simplicidad y menor profundidad pasional ya se encuentra tratada con acierto en *Himenea*. En ella encontramos el mismo ambiente cortesano. Los amantes pertenecen a la alta nobleza, el Marqués y su hermana y, como se descubre al final de la obra, aunque no se explicita el título nobiliario que ostenta, Himeneo. Del mismo modo que ocurrirá décadas más tarde, en *El castigo sin venganza* los amantes se mueven en una atmósfera refinada y expresan las más tiernas, sutiles y exaltadas pasiones eróticas.

---

[11] Para las funciones que desempeña el personaje del Duque y la naturaleza de sus intervenciones en la obra véase Hermenegildo, González y Reyes, *Anuario Lope de Vega*, I, (1995: 37-58).

En la comedia de Torres Naharro el protagonista Himeneo se enamora repentinamente de Febea, ronda su casa con serenatas y música, y consigue que ella le corresponda y admita a la noche siguiente. Acechándoles está el hermano de la dama, el Marqués –sin más nombre ni apellido- que sorprende a Himeneo saliendo, ya de madrugada, de la casa de Febea. El galán huye y el Marqués fríamente se dispone a matar a Febea, aunque no exento de hipocresía le permita que se confiese. Sin embargo, quedará sorprendido y pasmado cuando ella le desafíe proclamando y lamentando que no gozó del amado. Himeneo regresa a tiempo para impedir la muerte de Febea. Declara Himeneo que sus intenciones siempre fueron honradas y que está casado "de palabra" con Febea. Esta boda secreta molesta bastante al Marqués, pero por fin acepta los hechos y perdona a la pareja (McPheeters, 1981).

El personaje del Marqués de *Himenea* guarda muchas similitudes con el Duque de Ferrara de *El castigo sin venganza*. Como el Duque, el Marqués se halla en el dilema entre lo público y lo privado. Como juez o tutor se encuentra en una situación que exige la muerte de Febea para preservar el honor familiar. No obstante, como hermano, quiere perdonarla y no quitarle la vida. Tanto el Duque de Ferrara como el Marqués llevan una vida disoluta en el terreno amoroso, conducta inadecuada por edad, son hombres maduros y no mozos, y condición social ya que por su estatus deberían dar ejemplo. Lo inapropiado del galanteo nocturno de ambos personajes, además de clandestino en el caso del duque de Ferrara, es expresado con las siguientes palabras por el criado del Marqués, Turpedio, en la Jornada I:

"(…) ha diez horas, señor / que andamos por la ciudad / sonando como badajos, / y cogemos poco honor, / a decirte la verdad, / de aquestos vanos trabajos. / Bien es un poco, por ende, / pasear sobre la cena, / y es usanza justa y buena, / para mancebos, se entiende; / lo demás / va muy fuera de compás" (vv. 289-300).

En el caso de *El castigo sin venganza* la opinión que merece esta conducta disoluta viene expresada en varias ocasiones, en distintas situaciones, por distintos personajes y calificada severamente como "viciosa libertad". Curiosamente no es uno de los criados que acompañan al Duque en sus correrías nocturnas y mujeriles quien formula dicha opinión sino Cintia, la cortesana amiga del criado Ricardo a cuya casa ha llevado al Duque, su señor, para su deleite:

CINTIA- Ricardo, si el mes pasado / Lo que agora me dijeras / Del Duque, me persuadieras / Que a mis puertas ha llegado, / Pues toda su mocedad / Ha vivido indignamente, / Fábula siendo a la gente / Su viciosa libertad, / Y como no se ha casado / Por vivir más a su gusto, / Sin mirar que fuera injusto / Ser de un bastardo heredado /-aunque es mozo de valor / Federico-, yo creyera / Que el Duque a verme viniera… (vv. 93 y ss.).

Casi con las mismas palabras definen Federico, el criado gracioso Batín y Casandra el comportamiento inmoral e impropio del Duque.

Al Marqués, como al Duque de Ferrara, se le alude por el título nobiliario y no por un nombre propio. El Duque de Ferrara se llama Luís, pero siempre se refieren a él como "Duque". Seguramente, se debe a que en ambos casos se trata de un personaje que es una entelequia y que representa la autoridad abstracta sin necesidad de entrar en precisiones.

Himeneo y Federico, los jóvenes galanes enamorados y contrariados por las convenciones sociales y morales comparten un fallo de personalidad al emprender ambos la huida ante la adversidad.

Cuando Himeneo percibe la presencia del Marqués en la cámara de Febea, sin pensárselo dos veces, huye saltando por la ventana. Sin embargo, reaparece en escena en el momento oportuno para salvar a Febea de la muerte que le espera a manos de su hermano.

Ese rasgo de caballerosidad al acudir en auxilio de la dama que muestra Himeneo al final de la comedia lo encontramos también en el personaje de Federico cuando, en la Jornada I, socorre a Casandra y a su criada, sin todavía conocerlas, en el momento en el que el carruaje en el que viajan se encalla en el río. Sin embargo, dicha caballerosidad irá mermando al tomar conciencia de que el amor por la que es su madrastra lo está sumiendo en un abismo de pesadumbre al considerar que es un amor imposible. Este amor será su destrucción y le comportará tanto la pérdida de sí mismo ("ya soy / cuerpo sin alma", vv. 2001-2002), como la pérdida del afecto del Duque (que ordena que lo maten), de Aurora (que lo abandona por el Marqués) y también de Batín, su criado (que decide abandonar la Corte de Ferrara e irse a Mantua a servir a Aurora y al Marqués).

En *Himenea* Torres Naharro parece cuestionar el tema del honor, pero al final lo recoloca todo en su sitio, ya que no aporta un final nuevo, sino que se mantiene en lo convencional, como lo demuestra el hecho de que el Marqués, es decir, la autoridad, dé su beneplácito al matrimonio de Himeneo y Febea. El hecho de que el Marqués acepte de inmediato el matrimonio de su hermana cuando conoce el alto abolengo de Himeneo constituye una fina ironía del autor. Además, ese giro inesperado en el Marqués permite dar un vuelco a la trama y conducir la fábula hacia un desenlace feliz. En efecto, con ese matrimonio el Marqués ve solucionados todos sus problemas. El agravio de la honra se desvanece y, en consecuencia, ya no se ve obligado a dar muerte a su hermana.

Tanto el Marqués de *Himenea* como el Duque de *El castigo sin venganza* se permiten una vida licenciosa, mientras que se la prohíben a Febea y a Casandra.

Son dos "poderosos" de doble moral, ya que aparentan (sobre todo el Duque) llevar una vida honorable, pero por la noche salen a cortejar mujeres, a cara descubierta el Marqués, disfrazado, embozado, el Duque de Ferrara.

Pese a la inmoralidad de ambos, el Marqués y el Duque encarnan la figura de la autoridad, recayendo sobre ellos la administración de la justicia. Al ser sorprendida, Febea exclama:

Vos me sois señor y hermano… / yo me pongo en vuestra mano (…) / Haced, hermano, con Dios; / Que yo no paso la raya, / Pues mi padre, que Dios haya, / Me dejó sujeta a vos, / Y podéis / Cuanto en mí hacer queréis. (vv. 1340; 1418-1422).

En *El castigo sin venganza* Casandra señala a Dios y al Duque como símbolos de autoridad y poder: "cuando yo imagino / a Dios y al Duque, confieso / que tiemblo, porque adivino / juntos para tanto exceso / poder humano y divino" (vv. 1976-1980).

En cuanto a Febea es una dama bella e inteligente. Es una figura femenina con iniciativa, como doña Ángela en *La dama duende*. Su belleza es muy renombrada. Cuando el Marqués la sorprende en compañía de Himeneo (Jornada V) le exige explicaciones. Con esta escena nos encontramos ante una de las situaciones menos comunes que ofrecerá la comedia nueva y que prácticamente desaparecerá en la etapa de reformulación del género con su mayor representante, Calderón (*El médico de su honra*). A pesar de que la situación que recrea la escena en la que la figura del cabeza de familia encargado de velar por el honor apenas será recreada por la comedia nueva merece la pena mencionarla por tratarse de una de las situaciones más originales de *Himenea*. En esta escena la protagonista, Febea, pide ser escuchada antes de morir:

Pero, pues de esta manera / Y ansí de rota y abatida /Tan si duelo me matáis, / Por amor de Dios siquiera, / Dadme un momento la vida, / Pues toda me la quitáis. / Y no dejéis de escucharme, / Ni me matéis sin me oír, / Que menos quiero vivir / Aún que no queráis matarme (…) (vv.1424-1433).

Su hermano, el Marqués, le da permiso para hablar pero solo para que confiese su pecado antes de morir y así salvar su alma. Sin embrago, Febea no solo no se disculpa ni muestra arrepentimiento por corresponder al amor de Himeneo, cosa que espera oír el Marqués, sino que aprovecha la ocasión para declarar tajantemente y ante testigos, la criada Doresta ha sido llamada por Febea en calidad de tal, que lo único que se reprocha a sí misma es no haberse unido carnalmente con Himeneo, y lo expresa no en una, sino en dos ocasiones: "No me queda otro pesar / de la triste vida mía, / sino que cuando podía, / nunca fui para gozar, / ni gocé, / lo que tanto deseé." (vv. 1394-1399);

su hermano insiste que esa no es la confesión que espera oír y ella vuelve a repetir la misma idea: "Confieso que en ser yo buena / mayor pecado no veo / que hice desque nací, / y merezco toda pena / por dar pasión a Himeneo / y en tomalla para mí. / Confieso que peca y yerra / la que suele procurar / que no gocen ni gozar / lo que ha de comer la tierra, / y ante vos / yo digo mi culpa a Dios (vv. 1520-1531).

A Febea no le duele abandonar la vida, ni teme la muerte en sí, sino la antelación con que ésta llega, por eso exclama: "No me quejo de que muero, / pues soy mortal como creo, / mas de la muerte traidora; / que si viniera primero / que conociera a Himeneo, / viniera mucho en buen hora. (vv. 1436-1441). De haber sospechado que su fin estaba tan próximo, hubiera cedido sin demora a las proposiciones de Himeneo.

A pesar de esas declaraciones Febea, como leemos en la Jornada II, es una dama que guarda el decoro y la discreción. A los requerimientos de Himeneo responde con sensatez: "Más merecéis que pedís, / aunque lo que es no lo sé; / mas de grado lo haré / si puedo como decís; / pero he miedo / que sin dañarme no puedo (vv. 674-679). Febea es despierta y lista, pero simula que no comprende lo que le dice Himeneo (él quiere unirse a ella). Tal comportamiento se debe a la compleja situación en que se encuentra, ya que, si por una parte quiere granjearse al galán, por otra, también quiere preservar la honra situación contradictoria expresada popularmente a lo largo de los siglos XVI y XVII en el estribillo del "Cantar de Gómez Arias" al que el teatro barroco, Cervantes, entre otros, en el entremés de "El viejo celoso", recurrirá para expresar estos sentimientos contrapuestos:

"Señor Gómez Arias,
doleos de mí;
soy mochacha y niña,
nunca en tal me vi. (Asensio, 1982: 205)

En la estela de Febea, Casandra también es muy bella y joven por lo que tanto Batín como Lucrecia consideran que hace mejor pareja con Federico que con el Duque y que, según las leyes de la naturaleza, convendría más que se casase con el hijo que con el padre. Estas opiniones de los criados se convierten en una funesta premonición, ya que Casandra cometerá adulterio con Federico. Y en la misma estela no se conforma con el papel de mujer "malcasada" sino que se rebela contra su destino. El Duque tras haber consumado el matrimonio en la noche de bodas vuelve a sus aventuras amorosas postergando a Casandra al más absoluto de los abandonos. Relegada por completo, humillada en su condición, supuestamente privilegiada, de mujer noble, la joven esposa confiesa con rabia

y envidia a su fiel criada Lucrecia que cambiaría sin pensarlo dos veces esa condición de dama cortesana por el de la "ruda villana" a la que sorprende el día "al lado de un labrador" cuyo amor es correspondido (II, vv. 998-1007).

La humillación que supone el abandono en todos los sentidos del esposo conduce a Casandra a justificar la posibilidad del adulterio. Es importante notar que Lope la retrata no como una mujer poseída por la lasciva sino como una mujer que no acepta sin más la condición de objeto doméstico al que la ha relegado su esposo privándola de este modo de la atención que le corresponde por sus cualidades. Es esta situación la que le lleva a rebelarse contra el marido al tiempo que lo responsabiliza de las terribles consecuencias que pueda tener en el futuro este desdén (vv. 1049-1073).[12]

Como Febea, Casandra es joven, bella, inteligente, sensible y receptiva al amor. Así se lo hace saber al Conde Federico cuando cree que este se ha enamorado y no se atreve a declararse a la dama: "las mujeres no son de piedra ni insensibles al amor: Toma mi consejo, Conde, / que el edificio más casto / tiene la puerta de cera; / habla y no mueras callando." (vv. 1498 y ss.).

12

(…) Pero que con tal desprecio
trate una mujer de precio
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado
o tiene mucho de necio.
El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer
para adorno, lustre y gala,
silla o escritorio en sala.
Y es término que condeno,
porque con marido bueno
¿cuándo se vio mujer mala?
La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o retrato.
Basta ser un hombre ingrato,
sin que sea descortés,
y es mejor, si causa es
de algún pensamiento estraño,
no dar ocasión al daño
que remediarle después. (II, vv. 1049-1073).

Pero cuando Federico le confiesa que el objeto de su amor es ella, Casandra queda paralizada al pensar en las consecuencias de lo que considera a priori un gran error. Sin embargo, tras reconocer que corresponde a su hijastro, la joven se justifica con estas palabras: "(…) viendo que el amor / halló en el mundo disculpa, / hallo mi culpa menor, / porque hace menor la culpa, / ser la disculpa mayor." (vv. 1981 y ss.).

En principio, el amor de Casandra hacia Federico viene provocado a modo de venganza por los desdenes de don Luis. Mujer sexualmente frustrada, Casandra hace partícipe a Lucrecia (vv. 1049-1073) de que por causa del abandono del Duque ha perdido sus derechos como mujer y su posición como representante del poder. Respecto a Febea, y en clara consonancia con su condición de figura trágica, Casandra destaca por ser la primera en sacrificarse y en ser sacrificada por amor. Con su desposorio satisfizo las conveniencias del Duque. Fue para don Luis la salida al problema que sus vasallos le planteaban con urgencia sobre la tan necesaria sucesión legítima al trono. Por obediencia a la autoridad paterna y a la autoridad política sacrifica su juventud y hermosura a intereses ajenos. Es la gran frustrada como mujer, víctima, dado su sexo y posición, de una conveniencia política que le es impuesta. Jugó con gran valentía su última baza: su amor por Federico. Clamó por el derecho de ser requerida sexual y afectivamente, como esposa y amante, negándose a servir de utensilio, objeto o mueble de adorno. La degradación a la que la somete el Duque se ve contrarrestada con su rotunda negativa a ser "cosificada". Adquiere una nueva dimensión femenina situándose como mujer insumisa ante un matrimonio injustamente impuesto. Forastera en la corte de Ferrara es la única voz que se alza, frente a la docilidad de Federico y de los vasallos, contra el Duque, tildándolo de "esposo tirano" (v. 1381), y "bárbaro" (v. 1564).

Comparada con su predecesora, Febea, el carácter de Casandra es mucho más complejo y esta complejidad proviene de su situación civil. Mientras Febea puede aspirar a gozar de su galán a través del matrimonio, Casandra ya está casada por lo que el camino está cerrado. Tratándose en principio de dos amores imposibles el de Casandra es del todo irrealizable y en caso de que no suceda así no puede derivarse otra situación que la catástrofe, la muerte del galán y la dama. Como Febea, Casandra tampoco acepta la muerte sin más. La joven duquesa se niega a morir porque es precisamente en su relación amorosa cuando realmente está viviendo. Sin embargo, Federico no está dispuesto a morir y aterrorizado por la reacción de su padre cuando descubra la traición propone una solución drástica: retomar el compromiso matrimonial establecido en su día por su padre con su prima Aurora. La solución no solo enfurece a

Casandra sino que amenaza a Federico con hacer públicos sus amores y acabar de una vez por todas con esta penosa e insostenible situación (vv. 2248-2288).

De lo expuesto hasta ahora se deduce fácilmente los elementos dramáticos que *Himena* y *El castigo sin venganza* comparten. Las obras narran dos historias románticas con dos heroínas muy parecidas en la descripción física, moral y emocional pero con destinos opuestos anunciados ya desde el nombre que detentan. Quizá si las dos piezas hubieran compartido género dramático las coincidencias hubieran sido mayores. Pero mientras Torres Naharro concibió una comedia ("artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimiento"), Lope escribió una tragedia, una historia en la que debían aparecer el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final que mueve a la compasión y al espanto[13]. En *El castigo sin venganza* la acción se desarrolla en torno al honor pero el hecho de concebir la obra como una tragedia obliga a su creador a tratar este motivo literario de acuerdo a las reglas del género. Mientras que el restablecimiento del orden en *Himenea* lleva al final feliz dicho restablecimiento en *El castigo sin venganza* lleva a la muerte, a la amargura y a la desolación más absoluta.

En el largo camino que traza la evolución de la comedia nueva las dos obras consideradas en este trabajo suponen el principio y el final de su primera etapa de consolidación. El gran valor literario y dramático de *Himenea* reside en ser la primera comedia que presenta el motivo del honor de una forma muy parecida a cómo lo planteará el teatro barroco cuando el enfoque genérico sea el de la comedia, es decir, aquel que comporte el desenlace feliz de la fábula. Además de este hallazgo cabe mencionar la extraordinaria intuición dramática de Torres Naharro al construir los personajes, la intensidad psicológica con la que los crea y los conflictos internos y externos en los que los inmiscuye, conflictos que cobrarán una gran relevancia en la comedia nueva. En *Himenea* Torres Naharro introduce un elemento importante en el tratamiento del honor que será tenido en cuenta y desarrollado por los grandes artífices del teatro del XVII, Lope y Calderón: la ironía.

Sin ningún género de dudas *Himenea* contiene en germen algunos de los elementos más importantes y caracterizadores de la comedia nueva. Así ha quedado de manera aproximada puesto de manifiesto mediante el análisis comparativo con la que fue la última creación literaria del Fénix de los Ingenios, *El castigo sin venganza*. En estado embrionario esos elementos dramáticos, el

[13] Ver prólogo a la edición publicada.

uso de espacios exteriores, las calles de una ciudad, e interiores, el aposento de Febea; la introducción de escenas nocturnas; la presencia del personaje del criado gracioso; el uso de cartas en el desarrollo de la trama; la introducción de canciones, el especial tratamiento irónico del motivo del honor, así como la envergadura psicológica con la que reviste a los personajes (la complejidad psicológica del personaje femenino encarnado por Febea anuncia el carácter de algunos personajes femeninos de la comedia nueva, tanto de Lope como de Tirso o Calderón, y ejemplo de ello es el personaje de Casandra de *El castigo sin venganza*), así como la consideración de la equitativa distribución del texto dramático en cinco partes, denominadas por él por primera vez como Jornada nos presentan a un escritor en posesión de una fuerte conciencia y extraordinario genio dramático, conciencia y genio que anuncia la comedia nueva y al máximo representante de su primera etapa, Lope de Vega. Todos y cada uno de los elementos dramáticos señalados y analizados en *Himenea* constituyen los primeros pasos dados en firme por un escritor de teatro que intuyó con claridad y conocimiento de causa la necesidad de encontrar una fórmula que funcionara absolutamente para el género dramático de la comedia. Desde el conocimiento de la preceptiva dramática anterior pero con una mentalidad guiada por la lógica de las exigencias que imponen lo teatral, desde la escritura de la pieza hasta la visualización de su representación, Torres Naharro elabora unas piezas dramáticas que esbozan con mucha precisión el canon de la comedia nueva. Las concomitancias, las semejanzas que han podido establecerse a raíz de la comparación entre *Himenea* y *El castigo sin venganza* lo ponen claramente en evidencia.

OBRAS CONSULTADAS

AAVV, 2002, «Honor/Honra», *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (eds.), Madrid, Castalia, pp. 166-167.

ARELLANO, Ignacio, 2005, *Historia del teatro del XVII*, Madrid, Cátedra.

CAÑAS MURILLO, 1995, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro*, *Anuario de Estudios Filológicos. Anejos,* nº 18, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

CERVANTES, Miguel de, 1982, "El viejo celoso", *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Castalia.

DÍEZ BORQUE, José María, 1987 *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.

DUNN, Peter. N., 1960, «Honour and the Christian Background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, pp. 75-105.

FITZMAURICE-KELLY, James 1914, *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, XXX.

GILLET, Joseph E., 1947, «Lucrecia, necia», *Hispanic Review*, 15.1, págs. 120-136.

1937, «Torres Naharro and The Spanish Drama of The Sixteenth Century, II», *Hispanic Review*, 5.3, págs. 193-207.

1936, «The Date of Torres Naharro's Death», *Hispanic Review*, 4.1, págs. 41-46.

1930, Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Estudios eruditos en memoriam de Bonilla y San Martín* 2, págs. 437-468.

GONZÁLEZ, Lola: 2012, "De la *Himenea* de B. de Torres Naharro a *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sobre el inicio y la consolidación del género comedia". *Literatura: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez, María Fernández Ferreiro (coord.), Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) págs. 617-624.

GREEN, Otis H., 1969, *España y la tradición occidental*, IV, Madrid, Gredos.

HERMENEGILDO, Alfredo, 1994, *El teatro del siglo XVI*, Ediciones Júcar.

1973 *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta.

HUERTA CALVO, Javier, 1984, El *teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor.

2003 "La teoría dramática en el siglo XVI", *Historia del teatro* español, Javier Huerta Calvo (coord.), Vol. 1, (*De la edad Media a los Siglo de Oro*), págs. 303-316.

HUGO, Víctor, 1974, Hernani. Drama en cinco actos, Madrid, Espasa-Calpe.

MORLEY, S.G. y BRUERTON, C., 1966, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, Joan, 1995, "El nacimiento de la comedia", *La Comedia,* Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, págs.178- 210.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1978, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*, Universidad Nacional de Educación a Distancia. UNED.

REYES PEÑA, Mercedes de los, 1988, *El Códice de autos viejos. Un estudio de historia literaria*, Sevilla, Ediciones Alfar.

TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, 1997, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, 1981, Comedias: *Soldadesca, Tinelaria, Himenea,* D.W McPheeters (ed.), Madrid, Castalia,

2016, *Teatro completo*, Julio Vélez-Sainz (ed.), Madrid, Cátedra.

VEGA, Lope de, 2009, *El castigo sin venganza*, Alejandro García Reidy (ed.), Barcelona, Crítica.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 117-144

Tradición e innovación en el *Diálogo del Nascimiento*.[1]

Francisco Javier Grande Quejigo
Departamento de Filología Hispánica
de la Universidad de Extremadura

Resumen:

El Diálogo del Nascimiento, posiblemente la primera obra teatral extremeña conservada, se inscribe en las tendencias de renovación del officium pastorum realizadas por la generación de dramaturgos de los Reyes Católicos. Por ello, siguiendo las características de las comedias a fantasía, se actualiza el anuncio del Ángel en un original encuentro de peregrinos que se dirigen a Roma. Tras ello, se recogen las tradiciones navideñas de Extremadura en una Addición en la que se muestran los excesos humorísticos, la burlesca paralitúrgica y las canciones torpes desarrollados en la misa del gallo a fines de la Edad Media.

El *Diálogo del Nascimiento* viene siendo reconocido por la crítica como la obra de mayor primitivismo dramático de Bartolomé Torres Naharro.[2] La obra sigue la tradición del teatro navideño medieval conocido por el extremeño en su tierra

---

[1] Este trabajo se realiza dentro de las líneas de investigación del Grupo Barrantes-Moñino (GRILEX) integrado en el Instituto Universitario de Investigación del Patrimonio (I-PAT) de la Universidad de Extremadura.

[2] El teatro de Torres Naharro cuenta con los estudios clásicos de Rodríguez-Moñino, Antonio, *El teatro de Torres Naharro*, Almendralejo, Escuela Universitaria. 1976; Zimic, Stanislav, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1977-1978; y Lihani, John, *Bartolomé de Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979. Imprescindible es contar con el estudio y notas de la magna edición de Joseph Gilet: *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*. Ed. Joseph E. Gillet. Vols. I-III: Bryn Mawr, Pennsylvania, Wisconsin: George Banta, 1943-1951. Vol. IV: Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961. Una breve y completa síntesis de la obra del dramaturgo extremeño la ofrece Miguel Ángel Teijeiro, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1997, p. 81-203. Por su parte, Julio Vélez-Sainz ofrece una actual revisión de su obra en la "Introducción" a su edición del *Teatro completo* de Bartolomé de Torres Naharro (Madrid, Cátedra, 2013).

natal y trasplantada a los círculos romanos en los que desarrolló su obra teatral.[3] Por su tema y estructura el *Diálogo* se inscribe dentro de las obras cortesanas que a finales de la Edad Media actualizan el tradicional esquema del *officium pastorum*. Esta fórmula de teatro litúrgico se mantuvo inserta en la celebración navideña más allá de finales de la Edad Media, tal y como testimonia la tradición toledana recogida en el *Ceremonial de la sancta Iglesia de Toledo, primada de las Españas* (1585).

> El preste y los ministros se sentarán quando dixeren el psalmo, scilicet «Laúdate Dominum de celis». Y aviendo dicho el verso, scilicet «Ut faciam in eys juditium», etc., çesarán y poner se an los caperos en el vanco y començarán una antífona, que dize: «Pastores, diçite, quitnam vidistis et anunçiate Cristi nativitatem». La qual se cantará toda en el choro que fuere la semana. Y yrá allá el capero de aquel coro y los pastorçicos cantarán desde en medio del choro mayor: «Infantem vidimus panis involutum et choros angelorum laudantes salvatorem».[4]

Esta tradición del *officium pastorum*, como se ve en la tradición documentada, constaba de cuatro elementos fundamentales que pasarán a las fórmulas romances que lo desarrollan:[5]

---

[3] Hay pocos estudios críticos que atiendan con detalle a la obra. Entre ellos destacan los de RODRÍGUEZ-SAINTIER, Teresa, «Representación teatral de la figura de la Virgen en el teatro español de los siglos XV y XVI», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or* (eds. F. Cazal - C. Chauchadis - C. Herzig), Toulouse, CNRS - Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 55-69 y WEINERTH, Nora. "Bartolomé de Torres Naharro's *Diálogo del Nascimiento*: A Converso Christmas Play", *Revista de Estudios Hispánicos* [Río Piedras, Puerto Rico] 9 (1982): 249-54.

[4] Citamos desde el fundamental estudio de Pedro CÁTEDRA: "Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerra, Madrid, Castalia, 2000, Vol. 1, págs. 3-28. Cita de pág. 15.

[5] La evolución del teatro navideño cabe observarla en los trabajos de PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Esquemas representacionales en el teatro de navidad castellano», en *Estudios sobre el teatro medieval* (ed. J. Ll. Sirera Turó), València, Publicacions de la Universitat de València, 2008, pp. 147-155; FERRARIO DE ORDUNA, Lilia, «La adoración de los pastores», *Filología* 10 (1964), pp. 153-178 y 11 (1965), pp. 41-64, y CRAWFORD, J. P. Wickersham , *The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1915. En cuanto a las relaciones entre las tradiciones medievales y las nuevas fórmulas del teatro del XVI cabe consultar STERN, Charlotte "The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art", en *Renaissance Drama*, VI (1973), pp. 177-201; SURTZ, Ronald E., *The Birth of a Theatre. Dramatic convention in the Spanish theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princenton-Madrid, Princenton University-Castalia, 1979; TRAPERO, Maximiano, «Tradicionalismo en el primitivo teatro castellano: los autos del ciclo del *Officium Pastorum*», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981, pp.

a) Unos pastores protagonistas: «Pastores, diçite, quitnam vidistis».

b) Un anuncio del nacimiento de Cristo: «anunçiate Cristi nativitatem».

c) Una adoración del Niño Dios: «Infantem vidimus panis involutum».

d) Un canto final: «choros angelorum laudantes salvatorem».

Pronto este esquema litúrgico generó una tradición romance de representación que en el siglo XV fue utilizada por las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, especialmente en la versión recogida en el *Cancionero de Oñate-Castañeda* (HH1).[6] Siguiendo la edición de Ana María Álvarez Pellitero, recogida en su *Teatro medieval*[7], la versión tradicional del *officium pastorum* anterior a 1485 respondería al siguiente esquema dramático:

a) Una escena inicial de admiración rústica e ingenua ante la llegada del ángel por el cielo (coplas 128-131).

b) Una escena de anunciación por un ángel del nacimiento de Cristo vinculado al misterio de la redención (coplas 132-135). En ella el ángel da la señal de encontrarlo en Belén en un portal envuelto en pañales y se cierra con un coro angélico.

c) Una escena posterior a la anunciación en la que los pastores deciden ir a adorar al Niño con música y regalos rústicos (coplas 136-140). En ella los pastores plantean el misterio de la virginidad de María.

d) La realización de la adoración, sin diálogo, por lo que se desarrolla en la copla 141 mediante narración.

Este esquema tradicional fue renovado por Juan del Encina en sus églogas navideñas incluidas en las diferentes ediciones de su *Cancionero*.[8] Por su mayor

---

1715-1730; OLEZA SIMÓN, Juan, "Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales", en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro de Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, pp. 265-294; y ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª, "Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento", en *Cultura y representación en la Edad Media* , ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Alicante, Generalitat Valenciana- Ajuntament, 1994, pp. 89-99.

[6] *Vid*. ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª, "Indicios de un auto de pastores en el siglo XV", en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, 1994, I, pp. 91-116 y STERN, Charlotte, "The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama", en *Hispanic* Review, XLIV (1976), pp. 311-332, y "The genesis of the Spanish pastoral: From Lyric to Drama", en *Kentucky Romance* Quartely, XXV (1978).

[7] ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1900, pp. 91-104.

[8] Sobre el teatro navideño de Juan del Encina pueden consultarse ÁLVAREZ PELLITERO, Ana Mª, «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (ed. Javier Guijarro Ceballos), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999,

desarrollo nos interesa la formulación de la *Égloga de las grandes lluvias* fechada en 1498. Su rúbrica inicial presenta el esquema de la representación:

> Égloga trobada por Juan del Enzina, representada la noche de Navidad; en la que qual a quatro pastores, JUAN, MIGUELLEJO, RODRIGACHO y ANTÓN llamados, que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonavan. Un ÁNGEL aparesce y el nascimiento del Salvador les anunciando, ellos con diversos dones a su visitación se aparejan.[9]

Como cabe advertir en la rúbrica, Encina desarrolla el primer momento del esquema tradicional del *officium pastorum* (a) mediante un amplio diálogo inicial de pastores con elementos costumbristas y la referencia biográfica a la disputa de la plaza de cantor de la iglesia mayor (catedral de Salamanca): "que sobre los infortunios de las grandes lluvias y la muerte de un sacristán se razonaban", v. 1-192. Tras ello, (b) se produce la aparición del Ángel que anuncia a los pastores el nacimiento de Cristo que se reconoce por la señal de estar en pañales en un portal: "Un ÁNGEL aparesce y el nascimiento del Salvador les anunciando", v. 193-208. Le sigue (c) un nuevo diálogo de los pastores en el que deciden ir a adorarlo y llevarle presentes pastoriles: "ellos con diversos dones a su visitación se aparejan", vv. 209-256. La fórmula de Encina (d) se cierra con una adoración sin texto con canto de villancico. En esta égloga no se ha incluido este villancico final, aunque la crítica ha señalado[10] que el villancico "Anda acá pastor / a ver al Redentor" del *Cancionero* de Juan del Encina tiene muchas coincidencias con los dones que llevan los pastores y el final de esta égloga, por lo que pudo ser su cierre.

Esta tendencia de la tradición paralitúrgica del *officium pastorum* hacia fórmulas de mayor desarrollo dramático y espectacular, tal como se advierte en el contraste entre la tradición romance recogida por Mendoza y la fórmula

---

pp. 15-26; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina* (ed. Javier Guijarro Ceballos), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145; ARMIJO CANTO, Carmen Elena, «La música en las Églogas de tema religioso de Juan del Encina», en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (eds. A. Martínez Pérez - A. L. Baquero Escudero), Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 171-180; BALLESTER MORELL, Blanca, «Interpretar el misterio. Lo poético como causa y fundamento de lo teatral en la obra sacra de Juan del Encina», *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 14 (2012), pp. 69-82; y NELSON, Benjamin J. - Wilks, Kerry K., «Juan del Encina›s Égloga representada en la noche de la Natividad: Gift Giving in Search of Recognition and Recompense», *Romance Notes*, 53, 2 (2013), pp. 145-153.

[9] Citamos por la edición de Ana Mª RAMBALDO: ENCINA, Juan del, *Obras completas*, ed. Ana Mª Rambaldo, Madrid, Espasa Calpe, 1983, tomo IV, p. 90.

[10] *Vid*. nota de Ana Mª RAMBALDO en su edición citada (p. 99)..

dramatizada por Encina, fue progresivamente alterando la liturgia, hasta el punto de suscitar una intensa actividad reformadora en la jerarquía de la Iglesia castellana de finales del siglo XV. Así cabe documentarlo en el primer libro impreso en Castilla que recoge las disposiciones de un concilio sinodal de la diócesis de Segovia, el *Sinodal de Aguilafuente,* en el que en 1472 se intenta la depuración de los excesos paralitúrgicos consistentes en

> cierto uso e costumbre que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, ansí en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los dias de Santtisteban e de sant Iohan Evangelista e de los Inocentes e en otros ciertos dias festivales, diziéndose la misa e los otros divinales oficios, suelen e acostumbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e deshonestas de dicho e de fecho con que nuestro Señor es ofendido, las cuales devian ser muy ajenas de toda casa de oración e oficio divinal.[11]

Para la corrección de estos excesos, la jerarquía castellana no sólo proponía su supresión de la liturgia, sino que impulsaba al tiempo una reforma teatral que sirviese de formación doctrinal y devocional del pueblo cristiano. Así se documenta en muchas de las constituciones sinodales de la época, como son las del concilio de Ávila (1481):

> Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo e las cosas e actos a él pertenescientes, onesta e devotamente, que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año, asimismo la representación de algún sancto o fiesta del, faziéndose de tal manera que la devoción se acresciente en las gentes e sea conpunción de sus pecados, non para burlas e promover las gentes a plazeres, salvo faciéndose con grande onestidad e devoción.[12]

Esta "onestidad e devoción" no sólo afectan en la intención pastoral a los agentes de la representación, sino que llegan a ser una estrategia de evangelización

---

[11] Citamos por el clásico trabajo de Moll, Jaime, "Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI", *Anuario musical*, XXX (1975), pp. 209-243 (cita de p. 226). Cabe actualizar y ampliar su documentación con los trabajos de Menéndez Peláez, Jesús, "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el renacimiento Español", en *Archivum* 48-49 (1998-1999); y de Gómez Moreno, Ángel, "Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental", en *La fermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, ed. Francisco Crosas, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, pp. 143-164.

[12] Moll, J., "Música y representaciones…", p. 227.

en la época,[13] tal y como señala el obispo de Burgos al depurar los excesos de espectacularidad que habían alcanzado las procesiones del Corpus en 1500:

> Pero bien permitimos e damos lugar que si algunas representaciones onestas algunas personas quisieren fazer que las fagan yendo detrás del sacramento o después de fecha la dicha procession e tornado el sacramento a la yglesia mayor, en lo qual ay menos inconveniente, por que los populares, por ver las dichas representaciones, no dexan de acompañar la dicha procession.[14]

Las "representaciones onestas" sirven, a ojos de la jerarquía, para que el pueblo asista a la celebración religiosa y participe en ella. Por ello, insistirán y favorecerán un teatro religioso nacido de la paraliturgia que responda a este ideal pastoral de honestidad y devoción. Esta intención reformadora se advierte en los textos teatrales de los dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos. En sus obras se encuentran diversas formas de renovación doctrinal del esquema tradicional del *officium pastorum* que venía siendo denostado por la jerarquía eclesiástica.[15]

Lucas Fernández, en su *Égloga del Nacimiento* y en su *Auto del Nacimiento*, seguirá muy de cerca el esquema tradicional según la fórmula de Juan del Encina, pero utilizará a sus pastores para ilustrar teológicamente el misterio de la Navidad haciendo que el ermitaño Macario de la *Égloga* y el pastor Juan del *Auto* expliquen al resto de personajes la teología de la encarnación.[16] En ambas obras, pero de manera más formal en la *Égloga*, la adoración se realiza en escena con una espectacularidad cuasi-litúrgica:

---

[13] *Vid*. GRANDE QUEJIGO, Fco. Javier, "El espectáculo evangelizador: El desarrollo del teatro extremeño paralitúrgico", *Cauriensia* 10 (2015), pp. 163-196.

[14] MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, "Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales…", P. 303.

[15] Sobre el teatro del reinado de los Reyes Católicos *vid*. ALONSO, Álvaro, «El teatro en la época de los Reyes Católicos», en *La literatura en la época de los Reyes Católicos* (eds. N. Salvador Miguel - C. Moya García), Madrid, Iberoamericana - Universidad de Navarra, 2008, pp. 11-32; y PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, V (1989), pp. 141-163.

[16] Sobre la vinculación del teatro navideño de Lucas Fernández y Juan del Encina a las fórmulas medievales del *officium pastorum vid*. las tesis contrapuestas de TRAPERO, Maximiano, *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1982, quien la defiende, y LÓPEZ MORALES, Humberto, LÓPEZ MORALES, Humberto, «La Pastorela leonesa y el teatro de Encina y Lucas Fernández», en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. I, 1993, pp. 163-171; quien la niega.

Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano:

Et homo factum est, et homo factum est; et homo factum est[17]

Menos paralitúgica es la adoración del *Auto* en la que hay más integración escénica en la acción representada, aunque se mantiene la honestidad obligada para transmitir el mensaje teológico doctrinal y suscitar la participación devocional de los espectadores:

Pa.- Con prazer todo me engrillas.
Hinquémosle las rodillas. 405
J.- Hinquemos con deuoción.
LLo.- Él es Dios.
J.- Y Dios y Hombre.
Pa.- Grorifiquemos su nombre.
¡Sus! Todos con atención
hagámosle oración.
O, Señor, tu señorança
y tu terribre alabança
me quiera dar saluación,
después grorificación.
Llo.- ¡O Señor grorificado! 415
por la vuestra magestad,
vos, Señor, me perdonad.

Por su parte, Gil Vicente[18] innovará el esquema tradicional del *officum pastorum* superando la adoración devocional de Cristo al ser anunciado su

[17] Citamos por la edición de Mª Josefa CANELLADA: FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y Églogas*, ed. Mª Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, pág. 181. Es rúbrica incluida entre los versos 461 y 462 de la Égloga del Nascimiento.

[18] Sobre el teatro navideño de Gil Vicente *vid*. IGLESIAS, Soledad, «Huellas del *Officium Pastorum* en el teatro castellano de Gil Vicente», en *Gil Vicente: clásico luso-español* (eds. coord. Mª J. Fernández García - A. J. Pociña López), Mérida, Junta de Extremadura, 2004, pp. 59-68; CAMÕES, José, «Gil Vicente 1502 - autos para nascimentos», en *Gil Vicente 500 anos depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Facultade de Letras da Universidade de Lisboa* (eds. M. J. Brilhante - J. Camões - H. Reis Silva - C. Almeida Ribeiro), Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. 1, 2003, pp. 511-518; y PEDROSO, Ana, «O bucolismo: das *Eglogas* de Juan del Encina ao teatro natalício de Gil Vicente», en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (eds. A. A. Nascimento - C. A. Ribeiro), Lisboa, Cosmos, vol. II, 1993, pp. 117-120; y el estudio de conjunto de GRANDE QUEJIGO, Fco Javier, «Tradición e innovación en el teatro litúrgico de Gil Vicente», en *Gil Vicente, clásico luso-español*, coord. Por María Jesús Fernández García y Andrés José Pociña López, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2004, pp.35-58.

nacimiento tal como la realizaba Lucas Fernández, al representar por primera vez, tal como señaló Lilia Ferrario de Orduna[19], la escena de la adoración de los pastores en el portal de Belén, en su *Auto pastoril castelhano* de 1503. En los versos 293 a 328 se representa la adoración en la que los pastores describen al Niño, iniciando el diálogo el pastor Gil ("*E chegando ao presepio, diz Gil")*.[20] Sin embargo, parte de la adoración sigue haciéndose sin texto. Tal como refiere la rúbrica que presenta un villancico con el que se cierra la escena ("*Com tangeres e bailos oferecem, e à despedida cantam esta chançoneta*") la adoración se ha representado casi sin diálogo, aunque incluyendo el tradicional motivo de los presentes:

GIL Ora, vosotros ¿qué hazéis?
Con chapada hemencia
y con vuestra revelencia
dalde desso que traéis. (vv. 321-324)

La obra no concluye tras el villancico, sino que continúa con un diálogo rememorativo de los pastores en el que desgranan los tradicionales motivos de la dramaturgia navideña de loores de María y de profecías sobre el nacimiento de Cristo que permiten explicar la teología de la encarnación.

Otro autor del reinado de los Reyes Católicos, Pedro Manuel de Urrea propondrá una nueva fórmula renovadora en su *Égloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo*.[21] En su rúbrica inicial un personaje entra a decir un *Argumento* que explica la simbología que han de ver los espectadores al tiempo que relata el movimiento escénico de la representación:

> Los quatro evangelistas entrarán primero: luego entra san Juan y después Lucas y Mattheo y Marco. Cada qual llevará en la mano, pintada en un papel su figura para ser conoscidos: san Juan, una águyla; san Lucas, un toro; San Mattheo, un ángel; San Marco, un león. Y, porque cada uno habló de su manera de lengua differenciados y vinieron a dezir todos una cosa, por mostrar que era mucho de Dios, assí también hablan aquí cada qual de

[19] *Vid*. FERRARIO DE ORDUNA, Lilia, «La adoración de los pastores».

[20] Citamos por la edición de Manuel CALDERÓN: VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica, 1996, p. 24.

[21] *Vid*. sobre la obra el estudio de GRANDE QUEJIGO, Fco. Javier, y TOVAR IGLESIAS, Soledad, «Liturgia y representación en la *Egloga sobre el nacimiento de nuestro salvador Jesu Christo* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», en *Estudios sobre teatro medieval*, coord. Josep Lluís Sirera, 2008, pp. 87-98.

> su arte: uno en prosa, otro en metro, uno de arte real, otro de arte mayor. Y, después que todos quatro abrán hablado sobre el nascimiento de nuestro Salvador, entra san Pedro, con las llaves del paraíso, y razonando con ellos hará que se pongan todos quatro en cruz; y él se porná en medio dellos. Y, loando el nacimiento de nuestro Redemptor, después de aver passado muchas razones en loor del hijo de Dios, dirán que quieren yr a velle. Y yrse an todos cinco can[t]ando el Villancico que está al cabo.[22]

La obra, que habría de ocupar el lugar de la tradicional y folclórica representación paralitúrgica del *officium pastorum,* se engalana como un momo a lo divino que no desentona en el ámbito festivo de la corte nobiliaria. La novedad de la estructura dramática justifica que el autor cancioneril prepare a sus espectadores explicándoles el desarrollo de una nueva trama. De hecho, es de subrayar que el núcleo fundamental del *officium pastorum* se resume en la oración final, cuando se han dedicado más de tres cuartas partes de la rúbrica-argumento a describir los elementos añadidos al esquema tradicional. En su desarrollo dramático, los evangelistas no son pastores, sino que son momos (cada uno con su figura) y el texto es prosimetrum en el que se utiliza la prosa y distintos metros según el evangelista que yuxtapone su parlamento. De hecho, no hay diálogo de pastores, sino diversos sermones doctrinales: de san Juan sobre el misterio de la encarnación (en prosa); un decir teológico de san Lucas sobre el misterio de Dios hecho hombre (en coplas de arte mayor); san Mateo realiza una contemplación devota y una explicación del misterio de la Trinidad; y san Marcos glosa la alegría y devoción del misterio teológico de la liturgia. La función de anunciación la realiza san Pedro al comienzo de su parlamento. La invitación a ir a adorar se realiza tras el momo dirigido por san Pedro y se cierra con un villancico según la tradición del *officium pastorum*.

El *Diálogo del Nascimiento* de Bartolomé Torres Naharro, autor también del reinado de los Reyes Católicos (aunque escribe en Italia), responde a los modelos creativos y a las tradiciones de la reforma teatral de la Castilla de principios del XVI. Su fecha oscila de los tempranos años de 1503 o 1505, si sus referencias históricas son las victorias italianas del Gran Capitán como quieren Gillet y Lihani, a 1512 si se vinculan a la batalla de Rávena,

---

[22] Citamos por la edición de Isabel Toro Pascua: Urrea, Pedro Manuel de, *Cancionero*, ed. Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turolenses, Dpto. de Educación, Universidad, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, 2012, vol. III, pp. 1005-1006.

como prefiere la mayor parte de la crítica.[23] En todo caso es anterior a 1517 al incluirse en la primera edición de la *Propalladia* y, por ello, se trata de la primera obra teatral extremeña conservada. Su carácter ecléctico, en el que se parte de una tradición paralitúrgica muy arraigada en el folclore, el *officium pastorum*, reformada por los dramaturgos cortesanos amparados en la jerarquía eclesiástica, hace de la obra una composición extraña.[24] Tal y como se ha conservado en la *Propalladia* la obra tiene tres núcleos dramáticos que responden al siguiente orden compositivo:

I. El *Diálogo* entre dos peregrinos contemporáneos camino de Roma, que ocupa del verso 130 al 777.[25]

II. La *Addición* que desarrolla el diálogo de dos pastores rústicos con los dos peregrinos cultos anteriores del verso 778 al 1111.

III. El *Introito* de un pastor rústico: versos 1 al 129.

En su primera parte, que denominaremos *Diálogo*, aparece, como suele ser habitual en los dramaturgos de su generación, una serie de novedades que renuevan el tradicional *officium pastorum*. Especialmente, en este caso, asistimos a una renovación de los tradicionales protagonistas del teatro navideño ya que, como hiciera Pedro Manuel de Urrea, no hay pastores en la representación. Pero Torres Naharro va más allá de la renovación del dramaturgo aragonés, pues aplica a su teatro navideño la teoría teatral del *Prohemio* de su *Propalladia* transformando el auto navideño en una comedia *a fantasía*. Recuérdese que para el extremeño el teatro *a fantasía* es aquel "de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea".[26] ¿Cómo poder representar el misterio de la Navidad hacia 1510 en Roma con "color de verdad"? Desde luego que no con pastores rústicos castellanos ni con adoraciones directas en el portal de Belén. El marco de la ciudad de Roma ofrecía, sin embargo, un modelo verdadero,

---

[23] *Vid*. la nota introductoria que le dedica Julio VÉLEZ-SAINZ en su reciente edición del *Teatro completo* de Bartolomé de Torres Naharro (Madrid, Cátedra, 2013, págs. 661-664) y el estudio que le dedica Miguel A. Teijeiro en el *Teatro en Extremadura*…, pp. 107-113.

[24] Una primera aproximación a las tradiciones medievales que cabe apreciar en la obra la ofrecimos en GRANDE QUEJIGO, Fco. Javier, «Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño del XVI», en *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, coord. Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz, 2009, pp.1167-1180.

[25] Los versos y las citas se refieren a la edición de Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Obra completa*, Turner, Madrid, 1994 (Biblioteca Castro).

[26] TORRES NAHARRO, B., *Obra completa*, p. 9.

contemporáneo y verosímil: la peregrinación. Por ello, el dramaturgo articula su obra como una peregrinación de dos españoles a Roma, provenientes de los otros dos centros de peregrinación occidentales, Jerusalén y Santiago:

PATRISPANO Pues quiero holgar, 190
que noche tan santa no es de caminar;
aquí se fenezca por oy mi camino
y al pie desta fuente me devo acostar
demientra qu'el día se haze vezino.
BETISEO Salud os dé Dios. 195
PATRISPANO Hermano y señor, ansí haga a vos.
¿Y sois español?
BETISEO A vuestro servicio.
PATRISPANO No fue poco bien toparnos los dos,
que al menos a mí m'es gran benefficio.

Como obra a fantasía, a Torres Naharro le preocupa de forma especial el decoro de sus personajes, tal como lo entiende en su preceptiva dramática:

> Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas inpropias, usar de todas las legítimas, de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor *et e converso*; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo con toda la advertencia, diligentia y modo posibles, etc.[27]

Por ello, da a cada personaje lo suyo comenzando por el nombre simbólico de Patrispano, aquel cuya patria es España y por ello la echa de menos en su lejanía, y Betiseo, el oriundo de la Bética, que trae noticias de su nación. Por otra parte, el dramaturgo evita cosas impropias, por lo que sus protagonistas no son rústicos pastores, sino cultos y devotos caminantes que cumplirán las funciones teatrales de docto teólogo (Patrispano, el peregrino viejo) y de transmisor de las nuevas de España (Betiseo, el más joven de los dos). Torres hará que en la representación usen de las legítimas maneras propias de su caracterización, por lo que conversarán en un diálogo culto y realizarán acciones propias de peregrinos como son transitar por un camino, descansar, afrontar peligros como el robo que relata Betiseo, etc. Por último, los lugares de la representación también responden al decoro propio de la verosimilitud

[27] TORRES NAHARRO, B., *Obra completa*, p. 8.

de la trama: el encuentro y el descanso se realizan en un lugar apropiado con color de verdad, la fuente, y en un tiempo adecuado al que termina simbolizando, cual es la Navidad. Al continuar el camino deciden ir a Roma a realizar acciones concordes con su tiempo y lugar: la adoración de las reliquias. En ella se alojarán en el recién construido Hospital de españoles, etc. Ha de advertirse cómo el escritor se esfuerza por que todos los pormenores de su caracterización de personajes y del marco temporal y espacial de sus acciones sean concordes con las exigencias más escrupulosas de la verosimilitud de la época. Por ello, se aleja de la tradicional convención teatral del pastor rústico que no aparece en ningún verso del *Diálogo*.

Esta falta de la convención teatral característica de la dramaticidad del teatro castellano de finales del XV no se debe a que Torres Naharro se aleje del lenguaje teatral, sino a que lo entiende de una manera más madura que Encina y el resto de los dramaturgos de los Reyes Católicos, quizás por influencia del teatro italiano que conoce de primera mano. Por ello, pretende en su *Diálogo* responder a la definición que de la comedia da en su *Propalladia*: "un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado"[28]. Así cabe advertirlo en la mecánica de la trama en la que se articulan con perfección funcional los distintos motivos dramáticos, trazando la siguiente estructura:

1) Un diálogo previo en el que se desarrolla la anécdota del encuentro (v. 130-374) y da lugar a desarrollar los motivos del peregrinar como vida cristiana y de España como país vencedor.
2) Un anuncio actual que desarrolla con ocasión de la Navidad el motivo de la paz (v. 375-684), añorando el mensaje evangélico de paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.
3) Una adoración real que se concreta en la anécdota de la peregrinación (v. 685-722) con el objeto de visitar y aprovechar devocionalmente las reliquias de Roma
4) Un canto navideño final (v. 723-777) concretado en el romance "Triste estaba el padre Adán".

El diálogo previo al Nacimiento se inicia con un monólogo de Patrispano sobre su vejez y sobre la "noche bendita" en la que nació Cristo (vv. 130-189). Tras él, el peregrino decide descansar junto a una fuente donde encuentra a

[28] TORRES NAHARRO, B., *Obra completa*, p. 8.

Betiseo quien relata su mal encuentro con corsarios con el motivo humorístico del robo del vino (190-244). Este encuentro se subraya al enmarcarlo en su comienzo y en su final con la referencia a la Nochebuena en boca de Patrispano ("que noche tan santa no es de caminar, v. 191) y Betiseo ("hallar tanto bien esta noche santa", v. 244). Con el verso "Pues sed buen cristiano", Patrispano desarrolla el motivo doctrinal de la perfección cristiana desde el sufrimiento y la adversidad (vv. 245-294). Seguidamente se presentan los personajes y relatan sus peregrinaciones desde Jerusalén y Santiago dando cuenta Betiseo de la realidad española en términos muy elogiosos (vv. 295-374).

El motivo del anuncio del Ángel se hace mediante un largo parlamento de Patrispano sobre la falta de paz en Navidad (vv. 373-444). En él, Patrispano echa de menos la paz anunciada por el canto del Ángel en el nacimiento de Cristo:

PATRISPANO. Según lo que siento, 385
no vemos señales, ni por pensamiento,
de pazes algunas en este natal,
ansí como Dios en su nascimiento
mostró por el mundo la paz general,
y ansí, en aquel día 390
que a los pastorcillos el ángel venía
con nuevas alegres, contrarias a guerra,
diziendo cantando qu'entonces nascía
gran gloria a los cielos y paz a la tierra.

El anuncio da lugar a un diálogo catequético en el que Betiseo pregunta a Patrispano (vv. 394-674). En él se clarifican diversos temas teológicos sobre la motivación de la redención humana y no de Lucifer (vv. 450-499) y sobre la función de la Trinidad en la redención (vv. 500-619). Esta segunda explicación permite a Patrispano incorporar el elenco de santos padres y profetas que solicitan a Dios Padre la venida redentora de Cristo. Así se enumeran Adam, Namech, Enós, Noé, Enoch, Matusalem, Isaías, Moisés, David y Arom. Tras ellos, se incorpora un catálogo de santas mujeres en esta solicitud de nuestro Redentor:

PATRISPANO. En fin, desque vían 570
que santos varones hazer no podían
que Dios embiase tan presto la nueva,
con todas sus fuerças mugeres enbían,
y por la primera mandaron a Eva.

Las santas mujeres enviadas, Eva, Sarra, Rebeca, Judich y Hester son rechazadas como indignas. Sólo la Virgen María será digna de lograr la gracia de la redención, como "bien que lo tenía ya predistinado" (v. 601) Dios Padre. Por ello, la explicación teológica se cierra con el relato de la anunciación protagonizado por el Espíritu Santo. Con ello, el docto Torres muestra a la corte cardenalicia con un gran ingenio dramático cómo han participado las tres personas trinitarias en el misterio de la redención y cómo correspondía en ellas al Hijo "más la muerte y la pasión" (v. 503).

Se cierra la dramatización del anuncio teológico del nacimiento de Cristo con un loor de María (vv. 620-684) en el que se destacan su prudencia, virginidad y humildad en el misterio de la encarnación (v. 620-664) y se relata el misterio de la redención (vv. 6645-674), contemplado devotamente por los peregrinos en los versos 675-684 con los que termina la escenificación del motivo.

El motivo de la adoración real se abre tras el diálogo catequético que ha explanado toda la teología de la encarnación:

BETISEO	Y ansí lo creemos;	685
	mas ora, señor, dezid, ¿qué haremos?,	
	que más ha d'un ora qu'estamos aquí.	
PATRISPANO	Que vamos en Roma y allí reposemos,	

Concluido el anuncio teológico de la fiesta litúrgica que se celebra, los peregrinos deciden ir a Roma y, para su descanso, alaban el nuevo hospital español (vv. 690-694). Para su adoración, en Roma (vv. 695-723) podrán encontrar "reliquias" e "iglesias devotas, de grandes perdones" (v. 707). No obstante, como señala reiteradamente Zimic,[29] este diálogo final esconde una crítica velada de las reliquias y de la compra de servicios religiosos propia del erasmismo. Así, por ejemplo, las alas de Sant Gabriel, el jubón del Espíritu Santo y la coraza de san Miguel también son criticadas con saña por Alfonso de Valdés en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*.[30]

---

[29] *Vid*. ZIMIC, Stanislav, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*.

[30] *Vid*. El final de las críticas de Lactancio a las reliquias que coinciden en sus exageraciones con las reliquias que anuncia Betiseo: "El otro día, en un monasterio muy antiguo me mostraron la tabla de las reliquias que tenían, y vi entre otras cosas que decía: «Un pedazo del torrente de Cedrón». Pregunté si era del agua o de las piedras de aquel arroyo lo que tenían; dijéronme que no me burlase de sus reliquias. Había otro capítulo que decía: «De la tierra donde apareció el ángel a los pastores». Y no les osé preguntar qué entendían por aquello. Si os quisiese decir otras cosas más ridículas e impías que suelen decir que tienen, como del ala del ángel San Gabriel, como de la penitencia de la Madalena, huelgo de la mula y del buey, de la sombra del bordón del señor

El último motivo del canto navideño final se presenta mediante un breve diálogo (vv. 723-729) que indica el movimiento escénico:

BETISEO Andemos, señor, mas vamos diziendo
a gloria de Dios, un nuevo romance. (vv. 723-724)

El romance cantado ("Triste stava el padre Adam", vv. 730-777) recoge motivos navideños puestos en boca de Adam quien "en el imbo donde stava" (v. 734) refiere el nacimiento de Cristo, el pesar de los demonios, los signos pasados y presentes de su nacimiento (la zarza mosaica y la destrucción del pagano Templo de Paz), la persecución de Herodes, la adoración de los pastores y de los Magos y la estampa final del portal de Belén con la que concluye el *Diálogo* y que vendría siendo el escenario habitual de las adoraciones sin texto del *officium pastorum* tradicional:

Ved en un pobre pesebre
quien mejor estar podía: 775
de una parte tiene una asna,
de la otra un buey yazía.

Tal y como ha dramatizado Bartolomé Torres Naharro el misterio de la Navidad, se advierten en su propuesta teatral dos grandes novedades sobre las distintas fórmulas utilizadas por los dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos. En primer lugar, Torres Naharro subraya la verosimilitud de la Navidad. Por ello, no representa una escena de pastores que van a adorar al Niño Dios en la Nochebuena contemporánea a los espectadores. Por el contrario, reitera en su obra, y con ello lo separa, el acontecimiento histórico de la Navidad de Belén de la realidad devocional que se rememora en la liturgia y en la representación:

PATRISPANO. ansí como Dios en su nascimiento
mostró por el mundo la paz general,
y ansí, en aquel día 390

Santiago, de las plumas del Espíritu Santo, del jubón de la Trinidad y otras infinitas cosas a estas semejantes, sería para haceros morir de risa. Solamente os diré que pocos días ha que en una iglesia colegial me mostraron una costilla de San Salvador. Si hubo otro Salvador, sino Jesucristo, y si él dejó acá alguna costilla o no, véanlo ellos" (VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq52j5 [Consultado 15-1-2017]).

que a los pastorcillos el ángel venía
con nuevas alegres, contrarias a guerra,
diziendo cantando qu'entonces nascía
gran gloria a los cielos y paz a la tierra. […]
Los ángeles, tantos, 415
en tal nascimiento con himnos y cantos
hazían los cielos acá retunbar;
los pobres pastores, a guisa de santos,
allí merecieron su Dios adorar. […]
Desnudo y en cueros, 430
los aires del cielo por sus reposteros,
María y Joseph por sus conbidados,
un asna y un buey por sus camareros,
la paja y el heno por seda y brocados.
Y allí fué mostrado, 435
veniendo la strella por alto mandado,
y en paños enbueltas las carnes de Christo,
de tres Reyes Magos después adorado,
de pobres pastores también allí visto.

En segundo lugar, Torres Naharro desarrollará el tradicional motivo de la adoración con igual verosimilitud a la utilizada en el motivo de la Navidad. Por ello, el tradicional desplazamiento al portal de Belén es sustituido por la peregrinación a Roma escenificada con un gran costumbrismo realista que se centra en los motivos, ya vistos, del reciente Hospital de españoles en el que alojarse y en la visita devota a las múltiples reliquias que adornaban los templos romanos de principios del XVI:

BETISEO Y ansí lo creemos; 685
mas ora, señor, dezid, ¿qué haremos?,
que más ha d'un ora qu'estamos aquí.
PATRISPANO Que vamos en Roma y allí reposemos,
mas ¿en qué posada, mezquino de mí?
BETISEO Tened corazón, 690
que ya ay ospital de nuestra nación,
según me contó, dos meses avrá,
passando por Francia, vezino a León,
una cierta dueña que s'iva d'acá.
Contóme a placer 695

de tantas reliquias y cosas de ver,
que en Roma vería, si pluguiese a Dios,
por do desta vez yo stoy por creer
que santos y buenos iremos los dos.
Contóme, por tanto, 700
que entre otras reliquias y cosas d'espanto
vería las alas de Sant Gabriel
y un cierto jubón d'Espíritu Sancto,
y aun unas coraças de Sant Michael.
PATRISPANO Señor, no dudéis 705
que muchas más cosas en Roma veréis,
iglesias devotas, de grandes perdones,
y todos los días del mundo podéis,
a vuestro placer, ganar estaciones.

Junto a estas dos grandes novedades, la propuesta dramática de Torres Naharro también mantiene una considerable presencia de las tradiciones del teatro navideño castellano de su época. De hecho, tal y como recoge en su romance final y en el relato de la Navidad histórica que dramatiza en los versos que hemos citado anteriormente, conoce los motivos tradicionales con los que se suele representar el nacimiento de Cristo. Por otro lado, también conoce la tendencia del teatro enciniano, seguida por la mayoría de los dramaturgos de los Reyes Católicos, de ampliar los motivos evangélicos con escenas en las que irrumpe la realidad contemporánea de la época, incluso con ecos autobiográficos, como realiza Juan del Encina en la *Égloga de las grandes lluvias*. Por ello, Torres Naharro recoge su mundo contemporáneo en la ambientación de su obra como peregrinación a la Roma contemporánea a la representación, las noticias históricas sobre las guerras que mantiene España a principios del XVI e, incluso, una posible anécdota personal sobre su cautiverio que puede traslucirse en el encuentro con los piratas que relata Betiseo (vv. 205-229).

Así mismo, Torres Naharro mantiene en su *Diálogo* la funcionalidad del *officium pastorum* tradicional. Ello cabe advertirlo en cómo la dramatización naharresca mantiene en su estructura el esquema de las cuatro partes características del *officium* tradicional:

A) El diálogo actualizado de pastores, que en este caso en forma de encuentro de peregrinos permite transmitir información sobre la realidad española en Roma.

B) El anuncio del Ángel a los pastores que se ha integrado dramáticamente en el motivo de la paz y ha permitido el desarrollo teológico del misterio.

C) El desplazamiento para adorar al recién nacido, sustituido en esta ocasión por el desplazamiento devocional de la peregrinación a Roma.

D) El villancico final con el que se acompañaría una adoración sin texto que desarrolla en sus versos la contemplación del Niño nacido en Belén.

Concluido el *Diálogo,* la obra continúa con una *Addición del Diálogo* que es insólita en la tradición teatral anterior. Ninguna renovación del *officium pastorum* tradicional tiene una estructura bimembre, de dos obras yuxtapuestas. En este caso, tras la culta, teológica y verosímil renovación del esquema tradicional desde las convenciones teatrales de la comedia a fantasía de Naharro, se incluye una breve adición protagonizada por los rústicos pastores del *officium*, que de manera abreviada viene a repetir los cuatro momentos que estructuran el drama navideño:

A) Un diálogo inicial de pastores, con el tradicional motivo de la llamada al regocijo: vv. 778-791.

B) Un anuncio a los pastores en forma de diálogo catequético desarrollado por Patrispano: vv. 792-961.

C) Una adoración devocional de forma litúrgica, desarrollada como marcha para asistir a la Misa del Gallo: vv. 962-1056.

D) Un canto final de cierre y adoración al recién nacido: vv. 1057-1111.

Sin embargo, este esquema tradicional tiene importantes novedades en su desarrollo, al realizarse exclusivamente bajo clave humorística. En efecto, toda la *Addición* es un cuadro cómico en el que contrastan y disputan dos pastores rústicos, Garrapata y Herrando, con los dos peregrinos cultos anteriores, Patrispano y Betiseo. En su desarrollo dramático, Torres Naharro parece tener en cuenta nuevamente su teoría dramática, aplicando a esta representación las convenciones propias de sus comedias a noticia, esto es, "de cosa nota y vista en realidad de verdad".[31] Por ello, en la *Addición* Torres recoge la realidad folclórica de la representación tradicional que conoció en Extremadura antes de

[31] TORRES NAHARRO, B., *Obra completa*, p. 9.

su viaje a Roma. Con ello, en su renovación de la fórmula tradicional, dentro de las preocupaciones que señalaba la jerarquía, muestra las dos vertientes que puede tener la representación navideña: la honesta y devota representación de su *Diálogo*, que le permite diversas disertaciones catequéticas sobre la teología de los misterios de la encarnación y la redención, y la deshonesta *Addición* en la que ilustra los excesos humorísticos que la devoción popular ha ido insertando en las representaciones navideñas.

La *Addición* desarrolla el primer momento del *officium*, el diálogo de pastores, de manera muy breve y funcional, ya que utiliza el *Diálogo* anterior como equivalente a la escena costumbrista con la que Encina dilataba la introducción dramática del anuncio del Ángel. Una llamada del rústico pastor al resto de personajes inicia el drama, como solía ser habitual en otras representaciones pastoriles[32]:

HERRANDO	¡Esperá, esperá, romeros!	
BETISEO	¿Quién nos llama?	
HERRANDO	¡Mal pecado!	
	Quien haremos conoceros.	780
	¿Qu'es nechel lo qu'ex habrado?	
PATRISPANO	¿Qué as havido?	
HERRANDO	¿Qué? Qu'é estado allí escondido	
	y escuché tras essa mata,	
	y é llamado dell ejido	785
	a mi primo Garrapata,	
	para ver,	
	en qu'es noche de prazer,	
	si sois algunos prohetas,	
	y a hazeros conoscer	790
	que nasció Dios en faldetas.	

El anuncio del Ángel a los pastores se oculta en la *Addición* y se sustituye por un cómico diálogo falsamente catequético entre los pastores rústicos y los cultos peregrinos, aunque serán Herrando y Patrispano quienes tengan una mayor presencia en los parlamentos. Este diálogo sirve de cómica amplificación al tradicional motivo de la recepción del anuncio por parte de los pastores.

[32] Así ocurre al comienzo de la *Égloga de las grandes lluvias* de Encina y del *Auto o farsa del Nascimiento* de Lucas Fernández.

Esta cómica explicación de la Navidad en las representaciones paralitúrgicas la conoció Torres Naharro de primera mano en su tierra extremeña. Así lo documenta Alonso Manrique en sus *Constituciones sinodales* de 1501:

> E assí mismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que más propriamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las yglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen e fazen, so color de alegría, que todos los fieles cristianos aquella sagrada noche deven de aver, deziendo en lugar de las bendiciones de las leciones de los maytines cacephatones e cantando cantares torpes e feos e faziendo otras deshonestidades.[33]

Valga como ejemplo de este humor festivo y en cierta media irreverente los chistes finales con los que Herrando intenta enredar a Betiseo y al docto Patrispano, tomados de la vida pastoril:

HERRANDO	Dezí vos, padre señor,	
	agudillo como huso:	
	¿quál hu el peligro mayor	935
	en que Dios acá se puso?	
BETISEO	El madero.	
HERRANDO	¡Hideputa, y qué romero!	
	Más peligro hu, a la crara,	
	cuando se hizo cordero	940
	si algún lobo lo topara.	
PATRISPANO	Sin guardarse,	
	cierto fue gran arriscarse;	
	mas di, pues tanto te sueltas:	
	cuando un perro quiere echarse,	945
	¿por qué da assí aquellas bueltas?	
HERRANDO	¿No lo ves?	
	En ser su cama qual es,	
	que por nenguna manera	
	ni sabe dó son los pies,	950
	ni dónde es la cabecera.	
PATRISPANO	Ora, in fine,	
	ansí el Señor me encamine,	
	gran gracia te a dado Dios.	

[33] MOLL, J., "Música y representaciones…", pp. 227-228.

Si Betiseo se enfrenta al gañán con cierta ira, Patrispano, por el contrario, muestra cierta paternal aprobación de su simpleza rústica en la que, sin embargo, también cabe una agudeza natural que le había llevado a la devota contemplación del misterio navideño:

HERRANDO	Porque truxo pensamiento	865
	de guardar sus pegujales.	
	Con pastores	
	quijo poner sus amores,	
	y ansí los puso y los pone,	
	y él dixo: Mirá, señores,	870
	egon sone pastor bone.	
	Pues, señor,	
	assí hu huerte pastor,	
	muy obediente a su padre,	
	y esta noche, sin dolor,	875
	lo parió su virgen madre.	

No obstante, como ya ocurriera en el *Diálogo*, Torres Naharro se resiste a la convención tradicional que confunde la Navidad con el nacimiento real de Cristo en sus representaciones conmemorativas. Por ello, también las chanzas de los pastores dejarán bien claro que los tiempos de la liturgia y de la realidad son diferentes:

GARRAPATA	Di, perdido,	
	que enfinges de muy sabido	
	y eres un asno tamaño:	
	¿por qué, si agora es nascido,	880
	lloramos su muerte antaño?	
HERRANDO	¡Dó le dio!	
	¡Y mira dó le acudió!	
GARRAPATA	Yo quiero ver tu respuesta.	
HERRANDO	Yo no digo que oy nasció,	885
	mas otra noche como ésta.	
GARRAPATA	¡O alimal!	
	Presumes por cada cual	
	con tus bobas aquestotras.	
	¿Qué tiene más, di, bestial,	890
	esta noche que las otras?	
HERRANDO	¡O, qué abade!	

¿No es noche de Navidade?
¿Soncas no ayunaste ayer?
GARRAPATA Harto ayuna, la verdade, 895
quien tiene mal de comer.

La escena tradicional de la adoración, como es habitual en el *officium*, supone la toma de decisión de desplazarse al pesebre y suele incluir el motivo de discutir los presentes que se le entregarán al Niño Dios. En este caso de representación a noticia, el dramaturgo extremeño representará lo que vio en las Nochebuenas de su tierra. En primer lugar, la adoración se encarna en la real participación en la misa del gallo:

GARRAPATA Ea, ea,
vámonos cara ell aldea
a ver la missa del gallo,
y atámesse esta pelea. 965

Camino de la misa, los pastores naharrescos imitarán la realidad de los pastores extremeños e ilustrarán una de las deshonestidades denunciadas de forma expresa por el obispo Alonso de Manrique: la sustitución de las "bendiciones de las leciones de los maytines" por "cacephatones", que son al decir de Nebrija "cuando alguna palabra puede significar cosa torpe. como en aquel cantar en que burlaron los nuestros antiguos que hazes pedro & cetera. o si alguno dixesse pixar por mear. & llama se cacophaton [que otros llaman cacephaton] que es mal son".[34]

Por ello, los pastores inician una retahíla de bendiciones a lo largo del camino. La primera de ellas dirigida al abad:

GARRAPATA Tomaremos gasajado
qu'es noche de Navidade;
llevemos d'acá pensado 970
qué diremos all abade.
HERRANDO Yo's lo aprisco
que sé pullas a barrisco,
más de mil en una riza,
para el dóminos bovisco 975
y para el ju benediza.

[34] Real Academia Española*: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es> [15-1-2018]

Como se advierte en el inicio, estas bendiciones se ensartan en diversos momentos de la liturgia ("para el dóminos bovisco/ y para el ju benediza") y consisten en una serie de "pullas" satíricas contra las diversas figuras que celebran la liturgia de Navidad. Así, comienza con el inicio de la misa en el que se insultará al abad. Tras ello, al "peroña secoloro" (v. 978) será el sacristán el objeto de la pulla:

GARRAPATA ¡Hi del moro!
Y al peroña secoloro,
¿qué dirás, si lo dirán?
HERRANDO Que le salte encima un toro 980
al puto del sacristán,
y espetado
se lo saque de pobrado,
que no taña más campanas
y que no coma bocado 985
d'estas ochenta semanas.

Sigue la liturgia y las pullas: al vicario cuando cante (vv. 987-996), al sacerdote "quando dirá davangelio" (v. 999), al monacillo "quando va por el guisope" (v. 1009), al retornar el oficio serán el beneficiado (vv. 1017-1026) y el capellán (vv. 1027-1036) los satirizados.

De las burlas no se libra el propio pueblo que asiste a la ceremonia religiosa:

GARRAPATA Y a los hombres
¿qué dirás que los asombres
al dar en las mataduras?
HERRANDO Començaré por los nombres 1040
que quitan las callenturas:
Sant Andrés
los haga coxos de pies,
y sordos, ciegos y mudos,
y sus mugeres, después, 1045
los hagan grandes cornudos.

Mucho menos las mujeres escaparán de las bendiciones sin sus cacephatones correspondientes:

GARRAPATA Di, si quieres,
¿qué dirás a las mugeres

	después daquessotra gente?	
HERRANDO	Que se tomen sus prazeres	1050
	comigo primeramente;	
	y essas tales	
	se salgan por los corrales	
	huyendo de sus maridos,	
	a topar con los zagales	1055
	que estamos por los exidos.	

A la vista de los ejemplos de Naharro no es de extrañar las prohibiciones de la jerarquía ante tamaña violación del decoro y honestidad de la celebración religiosa so color de alegría. Por ello, con insistencia, los obispos intentaron atajar estos excesos por la vía de la prohibición y por la vía alternativa de su sustitución por formas teatrales y musicales acordes con la celebración litúrgica. Así lo dispone el obispo pacense Alonso Manrique en sus *Constituciones:*

> Y, porque aquella alegría ha de ser toda espiritual, mandamos que de aquí adelante no se diga ni haga aquella noche cosa deshonesta e que los clérigos hagan el oficio con toda honestidad e si algunas cosas quisieren cantar, en tanto que las leciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio e solenidad de la fiesta, e que en lugar de las bendiciones no se diga otra cosa salvo las tales bendiciones del breviario…[35]

Este intento de reforma desde la jerarquía también aparece en la *Addición* de Torres Naharraro transformado por la comicidad de sus rústicos pastores en el canto con el que se cierra la tradicional estructura del *officium pastorum*. En este canto final, Patrispano propone un canto litúrgico en latín, ante la invitación tradicional de los pastores en la que hay una referencia burlesca al canto con el que se cerró el *Diálogo* anterior:

GARRAPATA	Sus, pensemos,	
	llegando, ¿qué cantaremos,	
	que huelguen los que allí están?	
BETISEO	Aquel romance diremos:	1060
	«Triste estaba el padre Adam».	
PATRISPANO	Ora, pues	
	qu'esta noche sancta	
	es quiero decir yo un cantar:	

[35] MOLL, J., "Música y representaciones…", p. 228.

	respondedme todos tres	1065
	y a palmas, por más holgar:	
	Celorum via	
	nobilis est Maria.	
HERR., GARR.	Celorum via,	
	nobilis est Maria.	1070
PATRISPANO	Ave maris stella,	
	Dei mater alma	
	atque semper virgo,	
	felix celi porta.	
HERR., GARR.	Celorum via.	1075

Poco va a durar la ordenada devoción a los rústicos pastores, pues de inmediato el pío canto de Patrispano se va a glosar de forma cómica por Herrando:

BETISEO	En fin, fin,	
	cante el padre por latín,	
	dejáme a mí por romance.	
GARRAPATA	Puto sea y hi de ruin	
	quien no acetare ese lance.	1080
PATRISPANO	Celorum via,	
	nobilis est Maria.	
HERRANDO	Zagales bía,	
	qu'en Nápoles es María.	
PATRISPANO	Sumens illud ave.	1085
HERRANDO	Soncas como sabe.	

La capacidad popular para parafrasear de forma humorística y paródica la liturgia que no entiende nos muestra el mecanismo por el que fracasaron las reiteradas reformas de la jerarquía a caballo del XV y el XVI con las que intentaron acabar con los excesos espectaculares que alteraban las celebraciones litúrgicas.

Tras su análisis cabe preguntarnos el porqué de la continuación del *Diálogo* con la *Addición*, máxime cuando este presenta una independencia estructural con respecto a su continuación. El *Diálogo* puede representarse de forma independiente, ya que su *Addición* nada aporta a lo que en él se representa. Al contrario, la marcha a la aldea, que no aparece en el *Diálogo*, distorsiona el decoro de los escenarios anteriores: el camino a Roma y la peregrinación a la urbe. Por el contrario, cabe advertir que la *Addición* no puede representarse sin el *Diálogo* pues su comienzo enlaza con sus personajes y se muestra como

continuación y alteración de su acción: "¡Esperá, esperá, romeros!" (v. 778).

La total falta de elementos pastoriles y rústicos en el *Diálogo* quizás fuese echada de menos por un público de la corte romana, pero ampliamente español, que podría añorar las tradiciones navideñas de su Castilla natal. Por ello, quizás Torres incluyese una segunda parte en la que reconociesen con humor y alegría las tradiciones jocosas a las que estaban acostumbrados. Sea como fuere, la obra ofrecida por Torres en sus dos partes venía a separar la tradición reformada del *officium pastorum*, tal como solicitaba la jerarquía (su *Diálogo*), de las tradiciones insertadas en la espectacularidad parateatral navideña que desarrollaban el humor rústico en la teatralidad folclórica y cortesana (como se recoge en la *Addición*). En ambos casos las representaciones navideñas se cierran con una clara ironía anticlerical. Si el *Diálogo* se cerraba con la sátira anticlerical humanista, de tintes erasmianos, con la crítica de las reliquias, la *Addición* en sus bendiciones incluye un grosero anticlericalismo que hace mofa de las figuras religiosas más populares y cercanas al pueblo.

Concluido el análisis del *Diálogo* y de la *Addición* sólo nos queda por atender al peculiar *Introito* con el que se abre la composición (vv. 1-129). Tal como señala Linahi,[36] estos versos iniciales parecen ser un añadido posterior que pretende la integración del *Diálogo del Nascimiento* en el esquema dramático de la *Propalladia*. De hecho, aunque está protagonizado por un pastor rústico, ya hemos visto que esta figura no aparece en el *Diálogo* y tampoco tiene nada que ver con los protagonistas de la *Addición* ya que su función es presentar el argumento de la obra que va a representarse:

Mas, cuerpo de mí, 100
que no m'acordava de cuando nascí.
¿Sabéis, buena gente, qué os vengo a contar?
Que dos pelegrinos vernán por aquí
y un cierto dialgo querrán recitar.
Verná Patrispano, 105
porqu'es el primero que toma la mano,
cansado que viene de Jerusalem;
después Bethiseo, que cuenta al hermano
que de Sanctiago venía también.
Y juntos que son, 110
entrambos resciben gran consolación;

[36] Lihani, J., *Bartolomé de Torres Naharro*, p. 31.

de habras en habras venidos al cuento,
dirán un poquito de nuestra nación
y todo el mesterio del gran Nacimiento.
Mas ya que se irán, 115
no sé qué pastores a ellos saldrán,
al menos Herrando con un Garrapata,
qu'el uno presume de gran sacristán
y ell otro también de medio poyata.

Con anterioridad, como es propio del introito naharresco, el pastor ha relatado una historia amorosa rústica y cómica, con elementos indecorosos propios de los excesos espectaculares que alteraban la liturgia según Alonso Manrique.[37] En este sentido, cabe señalar cómo el público a quien se dirige el pastor del *Introito* está ajeno a la tradición navideña, pues es un público aldeano y rústico a quien se convoca en una fecha indeterminada, no en la "santa noche" que se reiterará en los versos del *Diálogo* y la *Addición:*

Estéis en buen hora y en ora boñica,
zagales y moças y todo el lugar
catá que cualquiera que tiene borrica
la mande vender o bézela atar,
que allá, en Trasterriego, 5
los días passados, el asno del crego
s'entró por el trigo de Juan de las Cestas,
y ansí, de su parte, vos digo y os ruego
que atéis vuestros asnos, o echaldos a cuestas.
También, ciertamente, 10
decí que las moças se linpien el diente,
que no será el juego de agora dos años:
dexavan los jarros a par de la huente
por ir por las viñas haziendo mil daños.

Tras el análisis de las tres partes que componen el *Diálogo del Nascimiento (Introito, Diálogo y Addición)* llega el momento de las conclusiones. En primer lugar, cabe afirmar que Bartolomé Torres Naharro conoce sobradamente la tradición navideña del *officium pastorum*. Ello es observable, por una

[37] *Vid*. GRANDE QUEJIGO, Fco. Javier, «Tradiciones parateatrales medievales en el primer teatro extremeño…", p. 1175-1177.

parte, en que el esquema de su obra, aunque renovado, mantiene los cuatro momentos del teatro pastoril navideño, tanto en su *Diálogo* como en la *Addición*. El Diálogo previo a la Anunciación, la Anunciación, el camino hacia la adoración y el canto final articulan su doble propuesta dramática para conmemorar teatralmente la Navidad. Por otra parte, su conocimiento de las tradiciones folclóricas parateatrales es tan amplio que amplifica el camino a la adoración del *Diálogo* añadiendo la *Addición* que, repitiendo nuevamente el esquema del *officium pastorum,* recoge las tradiciones folclóricas navideñas que documenta Alonso de Manrique en su tierra natal, en especial las cómicas bendiciones llenas de cacephatones con las que el pueblo iba coreando la liturgia latina que se escapaba a su comprensión.

En segundo lugar, cabe concluir que Bartolomé Torres Naharro es doblemente innovador en su original desarrollo del esquema tradicional del *officium pastorum*. Este intento teatral de renovación de las fórmulas dramáticas aportadas por el folclore está en línea con las actuaciones pastorales de la jerarquía de la Iglesia castellana y con la actividad creadora de los dramaturgos del reinado de los Reyes Católicos. En esta innovación, primeramente, Torres Naharro desarrolla el *officium* tradicional aplicando las convenciones teatrales de sus comedias a fantasía como encuentro de peregrinos contemporáneos que van a Roma desarrollando un teatro catequético de altura teológica para su auditorio romano en su *Diálogo*. Seguidamente, recoge en su *Addición* la realidad a noticia, que ha visto verdaderamente en su Extremadura natal, de la celebración folclórica de la Misa de Gallo como adoración real de la Navidad contemporánea, recordando ante sus paisanos españoles en Roma las tradiciones que les eran a todos familiares.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 145-160

Publicación y censura de la *Propalladia*

Miguel Ángel Pérez Priego
UNED. Madrid

Cuando corría el pontificado de León X (1513-1521), Bartolomé de Torres Naharro sentó plaza en Roma, logró introducirse en los ambientes eclesiásticos y dio a conocer sus obras en los palacios de la curia pontificia. Roma era entonces una ciudad muy populosa, con la población concentrada en barrios como Campodoglio y Campo dei Fiori, y una gran afluencia de españoles. Particularmente en la corte del papa, llegaban al veinte por ciento con unos sesenta cargos eclesiásticos, entre ellos el obispo Francisco Mendoza de Bobadilla, llegado para asistir al concilio lateranense, o el cardenal de Santa Cruz, Bernardino de Carvajal.

Allí sabemos que Naharro representó alguna de sus comedias, como la *Tinellaria*, que fue recitada en el palacio de su patrón el cardenal Giulio de' Medici, el futuro Clemente VII[1]. En Roma se representó también la comedia *Trophea* con motivo de la embajada enviada en 1514 por el rey Manuel de Portugal al papa León X para negociar la expansión de las colonias portuguesas en Asia. Y en Roma hubo de ser representada la comedia *Jacinta* seguramente ante Isabella d'Este[2], una de las grandes damas del Renacimiento italiano, muy instruida y

---

[1] ALIPRANDINI, Luisa de, "La representación en Roma de la *Tinellaria* de Torres Naharro", en MASSIP, J. Francesc, ed., *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement* (Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre, Sitges, 13 i 14 d'octubre de 1983), Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1986, pp. 127-135.

[2] Isabel d'Este, marquesa de Mantua, casada con Federico Gonzaga, era hija de los duques de Ferrara y descendiente de la casa de Aragón, por parte de su madre, doña Leonor. Fue una de las grandes damas del Renacimiento italiano, muy instruida y amante de las letras y las artes. Se rodeó siempre de una corte de escritores y artistas, entre los que sobresalió Mario Equicola que fue su secretario y preceptor desde 1508. Por su correspondencia se sabe que fue también muy aficionada al teatro, al que seguramente se aficionó ya en la corte de Ferrara. Tratándose de una personalidad tan inquieta y tan atenta a las novedades artísticas, no tendría nada de particular que se interesara por el teatro de Torres Naharro y que, naturalmente, este tratara de agasajarla. Lo que sí es seguro es que en su biblioteca había un ejemplar de la *Propalladia* (véase LUZIO, A. y RENIER, R., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Turín, E. Loescher, 1903, p. 435).

aficionada al teatro, que en sus viajes a Roma, invitada por el propio Papa, asistía a las celebraciones de la curia y a representaciones de obras teatrales[3]. Las jornadas finales de la Jacinta (elogio de la protagonista y de la mujer en general, así como de la magnanimidad de la dama) parecen estar calculadas para halagar y satisfacer a la anfitriona. De igual modo, el villancico final sería así una verdadera loa dedicada a la gran dama y al auditorio romano: "Una tierra sola, Roma, / y un Señor, un solo Dios, / y una dama sola, vos (…)".

Sus comedias, según su propia palabra, se *recitaban* primero en aquellos ambientes y de ahí pasaron a la letra impresa. Así ocurrió con la citada *Tinellaria*, de la que poseemos una suelta s.l. s.a., posiblemente en Roma, 1511-1516, que lleva al frente una dedicatoria en prosa al Cardenal de Santa Cruz, el extremeño Bernardino de Carvajal. Ese texto es un elocuente testimonio de cómo era aquel proceso de ejecución literaria de la comedia, de la que había una copia de autor, un recitado y una estampación. Naharro efectivamente recuerda que después de *recitada* al Cardenal y a monseñor [Giulio de'] Medici, aquél le mandó que le diese *la copia* de la comedia y le preguntó la causa de por qué no dejaba *a estampar* lo que escribía. Entre sorprendido y disgustado, Naharro explica que no lo hizo porque nadie mayormente se interesaba por ello, pero que lo hará si se mantiene tal interés, como de hecho confirma la edición que ahora ofrece al cardenal.

Animado tal vez por ese tipo de estímulos y porque muchas de sus comedias corrían ya fuera de su control ("andavan ya fuera de su obediencia y voluntad"), Naharro decidirá publicar el conjunto de sus obras. Se traslada por entonces a Nápoles y busca la protección de la aristocracia militar napolitana. Gran condestable era entonces Fabrizio Colonna, famoso militar y condottiero, de ilustre familia romana. Su hija, Vittoria Colonna, era otra de las grandes damas del Renacimiento italiano, estaba casada con Fernando Dávalos de Aquino, importante jefe militar napolitano, capitán general de la infantería española, marqués de Pescara, conde de Lorito, Gran Camarlengo del reino de Nápoles. Al servicio de ellos y de su armada hubo de entrar también Naharro como soldado y escritor. En ese ambiente aristócrata y militar, con aficiones literarias y apertura a lo español, busca la protección de su actividad literaria

[3] CRAWFORD, J. P. W., "Two Notes on the Plays of Torres Naharro", *Hispanic Review*, 5 (1937), 76-77, fue quien primero sugirió que la obra se representara en Roma durante la visita de Isabella en el invierno de 1514-1515, como invitada del papa León X. Durante varios meses, acompañada de sus damas, recibió toda suerte de agasajos, entre ellos la representación de piezas teatrales, como la *Calandria* del Cardenal Bibbiena, y tal vez la *Jacinta* de Naharro.

y la publicación de su obra. Y en efecto, dedicará pomposamente el libro a Fernando Dávalos, más que como lector ("no gelo ofrezco para que dél en leerlo se sirva"), como protector y mecenas: "con quánto temor de las puntosas malicias del bestial vulgo me di a buscar para ella el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude". Aparte de la dedicatoria al camarlengo Dávalos, la obra, que se publica con el título de *Propalladia*, sale además avalada con la presentación introductoria, en forma de epístola, de dos notables humanistas e impresores, Jean Barbier y J. Badio Ascensio, que la acreditan como producto literario. Y con la preceptiva licencia de impresión o privilegio del propio papa León X.

Incógnita no del todo despejada es la de la edición de su obra, la *Propalladia*, en Nápoles y no en Roma, donde vivía. En efecto, no deja de resultar extraño que, estando a bien con la corte papal, para la que, como queda dicho, representó varias de sus comedias, Naharro decidiera dirigirse a Nápoles para publicar toda su obra. Cabe pensar que temiera dificultades de publicación, pues por aquellos años la censura romana se había endurecido. La promulgación de la bula *Inter Sollicitudines*, el 4 de mayo de 1515 (en realidad, publicada en 1501, pero ahora establecida como norma para Roma por León X) instituía la censura previa y prohibía la publicación sin la autorización del Cardenal Vicario y, fuera de Roma, sin la del Tribunal local de la Inquisición, bajo pena de excomunión, confiscación y destrucción de cualquier obra ofensiva a la religión católica. Naharro, consciente de que la sátira contra Roma de algunos de sus poemas, a lo que nos referimos más abajo, podría dificultar aquella autorización, trataría de eludir los trámites y obstáculos inquisitoriales. Lo que seguramente sí hubo de hacer, sirviéndose de sus habilidades e influencias, fue comprar el privilegio papal de León X y con él viajar a Nápoles. Allí, aprovechando el interés de los Ávalos por todo lo español, dedica su obra al poderoso Ferrante Dávalos, más que como lector, como protector y mecenas, según queda dicho.

Con el privilegio y la dedicatoria, pudo sortear el Tribunal local y encontrar editor. Éste sería un impresor extranjero y recién establecido en Nápoles, el francés Jean Pasquet, que desarrollaría su actividad en la ciudad entre 1517 y 1524, en una imprenta cerca de la iglesia de la Santissima Annunziata, en la calle de San Pietro. No parece que fuera ni muy bueno ni muy activo, pues son pocos los impresos que se le conocen y no descargados de errores, como la propia *Propalladia*, en cuyo colofón pide disculpas por los posibles yerros y advierte de dos circunstancias atenuantes en el proceso de copia, una externa, como es la dificultad de estampar de una lengua nueva para

él, y otra intrínseca a las condiciones de copia, como es la larga extensión de la obra y el cansancio de impresor y corrector:

> Estampada... con toda la diligencia y advertentia posibles. Y caso que algún yerro o falta se hallare, por ser nuevo en la lengua, ya se podrá usar con él de alguna misericordia. Pues ansí el estampador como el corrector, posible es, en una larga obra, una ora o otra, ser ocupados del fastidio...

La *Propalladia* contenía seis comedias (*Seraphina, Trophea, Soldadesca, Tinellaria, Ymenea* y J*acinta*), precedidas y seguidas, como «antepasto» y «pospasto» según la expresión del autor, de diverso número de composiciones poéticas: capítulos, epístolas, romances, canciones e incluso tres sonetos en italiano. Con su publicación, obtuvo un éxito inmediato y en pocos años se sucedieron siete nuevas ediciones: Sevilla (1520), Nápoles (1524), Sevilla (1526, 1534 y 1545), Toledo (1535) y Amberes (1548), a las que se fueron incorporando dos nuevas comedias, *Calamita* y *Aquilana*. La *Aquilana* fue ya incorporada por Jean Pasquet al final de su nueva edición de la *Propalladia*, Nápoles, 1524. Por entonces, s.l. y s.a. (pero con toda probabilidad también en Nápoles) aparece asimismo una suelta de la comedia, promovida por el corrector Hernando Merino quien, a continuación del texto, incluye varios interesantes añadidos: un villancico que habla del protagonista de la comedia, tres coplas en arte mayor donde encarece las condiciones y calidad de la obra, da noticia de la muerte del autor («que Antropus cortase su vida en dolores») y pide disculpas por los errores («sólo te ruego desculpes y dores / todas las faltas, mentiras y herror, / y dello no des la culpa al autor / mas a la ignorancia de los impressores»), para cerrar con una relación de faltas de impresión.

Es probable que Pasquet tardara en imprimir la comedia, que Naharro pudo entregarle pronto en vistas del éxito de la *Propalladia* de 1517. En ese intervalo de tiempo, 1517-1524, hubo de ocurrir la muerte del dramaturgo, de la que da cuenta Merino en esas coplas. El corrector, Hernando Merino, hubo de decidir entonces imprimir por su cuenta la comedia. Tanto él como Pasquet hubieron de partir de un texto proporcionado por el autor (*la copia*), pero que este ya no pudo supervisar. Cada uno de ellos lo leería e interpretaría a su modo. Pasquet, sobre el modelo de la *Propalladia* de 1517, ajusta la ordenación tipográfica a la de las comedias anteriores: establece las marcas de «Introito y argumento» y división en jornadas («Jornada primera», «segunda») con indicación del nombre de los personajes que intervienen («Aquilano. Faceto. Felicina»). Merino, por su parte, hace una edición más libre y por su cuenta, cree en el éxito de la obra y en su difusión leída, y tiene en mente el modelo de *La Celestina*, incluso imitando

él mismo el papel de Alonso de Proaza. Los encabezamientos son ahora algo diferentes («Prohemio y argumento», «Iornada primera del primer auto», por error) y los personajes no sólo son relacionados sino que también se especifica su función («Aquilano, galán. Felicina, dama. Faceto, siervo»)[4].

Después de aquellas fechas de éxito, la obra pasó a ser prohibida en el índice inquisitorial de 1559 y ya no volvió a imprimirse hasta 1573, cuando apareció en Madrid una última y definitiva edición expurgada. Esos casi veinticinco años de prohibición frenaron, sin duda, la continuidad del teatro naharresco y la intensidad de su influjo en el teatro posterior, a pesar de que al mediar el siglo había iniciado ya la gestación de todo un género dramático como el de la comedia urbana, novelesca o de enredo.

En efecto, en 1559, el Inquisidor General y Arzobispo de Sevilla, Fernando Valdés, siguiendo lo dictaminado en el breve expedido por el papa Paulo IV, que advertía de los grandes inconvenientes y daños que se siguen en la religión cristiana de que los fieles tengan y lean libros que contienen doctrinas erróneas y escandalosas y sospechosas y malsonantes contra la fe católica, y prohibía que ninguna persona pudiera leer ninguno de los dichos libros reprobados ni sospechosos, manda publicar en estos reinos un Catálogo de libros que el Consejo de la Inquisición ha examinado y considerado heréticos, sospechosos o que contienen algún error de doctrina. En ese catálogo, en el apartado de "Libros en romance que se prohíben", figuran: la *Comedia llamada Iacinta*, impresa con una epístola familiar, que no se dice sean obras de nuestro autor; la *Comedia llamada Aquilana*, esta sí, "hecha por Bartholomé de Torres Naharro"; y completa la *Propaladia*, igualmente "hecha por Bartholomé de Torres Naharro"[5].

La prohibición de la *Propalladia* no dejaba de ser llamativa, pues se trataba de una obra impresa en Italia, con licencia papal, que había alcanzado gran éxito y difusión en España y cuyas piezas dramáticas se habían representado ante cardenales de la curia e incluso ante el propio pontífice. Los textos que la constituían, sin embargo, en alguna medida, debían contener doctrinas erróneas, escandalosas, sospechosas o malsonantes contra la fe católica, conforme a la advertencia del breve pontificio.

---

[4] Véase PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "La imprenta y el primitivo teatro castellano: el papel del corrector", en Patrizia Botta, ed., *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Modena, Mucchi Editore, 2005, 15-23.

[5] *Cathalogus librorum qui prohibentur mandato D. Ferdinandi de Valdes*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1559.

En realidad no se conocen censuras explícitas de la obra de Naharro, pero sí podemos hacernos una idea de cuáles eran las doctrinas que contenía que podían ser consideradas escandalosas, a partir de algún testimonio indirecto de aquellos años. Aparte los versos del poeta y clérigo murciano Diego Ramírez Pagán en que lamenta que tenga que estar prohibida hasta que sea reformada, el más notorio es el del proceso inquisitorial seguido contra el escultor Esteban Jamete, de origen francés y avecindado en Cuenca. Uno de los testigos, Giraldo de Holanda, le acusa de poseer un libro en romance, titulado *Propaladia*, con muchas maneras de coplas, en una de las cuales se dice "Roma es un gran jardín adonde blasfeman y reniegan por un quatrín", y "se halla en cada rincón una descomunión", y se nombra a "un puto viejo" referido al papa, y otras palabras injuriosas; y en otra copla se decía "Judas que das jubeleo penitentes genimundo tú serás según que veo condenatus in profundo», que también se refería al papa. En otro momento se alude a que en ciertas preguntas y respuestas trata de la Trinidad.

Los textos a los que aluden las acusaciones --aunque introduciendo bastante confusión y malicia-- son el célebre *Capítulo III* («Como quien no dize nada, / me pedís qué cosa es Roma...»), una dura sátira de la ciudad eterna, donde se hallan, aunque no literalmente, los pasajes citados: "Es, en fin, / nuestra Roma un gran jardín / de muchas frutas poblado: / son las flores de jazmín / blasfemar por un quatrín, / renegar por un cornado (...) Hazen de Dios tal extima / que les passan por encima / a mil cuentos de indulgencias" (vv. 78-90); y la *Sátira*, también contra Roma, en la que se alude, bajo cobertura alegórica, a un viejo ruin, que es el tiempo, Saturno («Aquel que sus hijos está deshaziendo / y ansí se los come después de criados...»). La alusión a Judas, entendido como el papa que concede jubileo, deriva de estos versos de la *Canción V*: «Judas, que das jubileo / penitentibus in mundo, / tú serás, según que veo, / cum dannatis in profundo. / Tus pensamientos sagazes / peribunt et tu cum eis; / *mas pues tal barato hazes, / dic, Juda, ¿quid das judeis?*». Respecto de las opiniones sobre la Trinidad, pueden tener relación con algún pasaje no precisado del *Diálogo del Nascimiento*.

Textos y alusiones como estas parece que eran los reprobables y dañosos del libro, que determinaron fuera censurado por la inquisición y se incluyera en el *Catálogo* de libros prohibidos, lo que a su vez impidió que se hicieran ya más ediciones de la obra y que se difundieran las tiradas y ejemplares impresos. Sabemos, por ejemplo, que el impresor toledano Juan de Ayala, en 1556, almacenaba en su oficina tipográfica más de mil ejemplares de la comedia *Aquilana* y casi cuatrocientos de la *Jacinta,* que seguramente hubo de destruir.

Así las cosas, la *Propaladia* no volvería a ser editada hasta 1573, cuando se levanta la prohibición que sobre ella recaía y aparece la edición censurada. La publica en Madrid el impresor Pierres Cosin, con privilegio real para Castilla y Aragón, y se ha encargado de corregir y enmendar el texto, por mandato del Consejo de la Inquisición, Juan López de Velasco, que hace lo mismo con el *Lazarillo* y las obras de Cristóbal de Castillejo (editadas en volumen aparte).

López de Velasco era de origen soriano y, tras estudiar seguramente en Alcalá, se instaló pronto en la Corte ocupándose de asuntos del Consejo de Indias como colaborador de Juan Ovando y desarrollando su profesión de cosmógrafo. Desempeñó diversos cargos relacionados con el Consejo de Indias y también como miembro del consejo real. Como se ha dicho, era uno de los intelectuales orgánicos de Felipe II, encargado de velar por la reorientación de la circulación del conocimiento en aquellos reinos. En ese sentido, vigilaba la difusión de las ideas en Indias y las que de allí procedían, como la propia geografía, y controlaba aquí la edición de libros y su adquisición para bibliotecas, como la nueva de El Escorial[6].

López de Velasco acomete su tarea no criticando ni minusvalorando la obra que censura, sino poniendo de relieve su interés. Por ello, en sus palabras "Al lector" de la *Propaladia*, la encarece como modelo lingüístico: "la *Propaladia* de Torres Naharro, obra singular y estremada en el donaire y gracia de la lengua". Y advierte además, refiriéndose también a las otras obras que revisa, de que, aunque aquí están prohibidas, se leen e imprimen en el extranjero, con lo que se priva a los españoles de este entretenimiento y lectura de obras tan dignas de conservarse en nuestra lengua.

Allanado así el camino, justifica con toda naturalidad que ahora, con licencia del Consejo de la Inquisición y de su Majestad, la haya "reformado y limpiado de todo lo que pareció ser de inconveniente", dejándola "en forma que honestamente se pueda leer por qualesquier personas que sean". Pero, en realidad, lo que hará es someter el texto a un riguroso escrutinio, corrigiendo y enmendando numerosos lugares, y mutilando o eliminando otros, con el fin de acomodarlo a las nuevas exigencias ideológicas y religiosas. Si contrastamos el texto de la *Propalladia* que circulaba en las ediciones autoriales desde 1517

---

[6] COLL-TELLECHEA, Reyes, "Historia literaria, Humanismo y sociedad. Juan López de Velasco: perfil de un censor político", en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coor. BOTTA, Patrizia, vol. II, *Medieval*, ed. GARRIBA, Aviva, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 24-31. Puede verse también AGULLÓ Y COBO, Mercedes, *A vueltas con el autor del 'Lazarillo'*, Madrid, Calambur, 2010.

con el que se fija en la *Propaladia* de 1573, podemos apreciar cómo trabajaba López de Velasco reformando y limpiando la obra[7].

Lo primero que advertimos es que rompe la cuidada ordenación del libro como "pasto espiritual", que debía ordenarse como los corporales pastos en tres partes, según las palabras de Naharro en el *Prohemio*: antepasto, alimento principal y pospasto, que corresponderían a los poemas iniciales, las comedias y los poemas finales[8]. Velasco destruye la idea del libro como alimento espiritual, con la imagen de banquete o comida espiritual, que para él sólo correspondería a Cristo y a la iglesia. Por eso altera radicalmente la ordenación de poemas y comedias, colocando todos los poemas delante de las comedias y ninguno detrás. Del grupo de poemas iniciales, el "antepasto", constituido principalmente por los capítulos y epístolas, suprime los *Capítulos III* y *IV* (sátira a Roma y parodia litúrgica) y la *Epístola III* (poema erótico a su camisa). También elimina el título de "Epístolas familiares", que podría tener resonancias paganizantes. Deja muy corregida la *Epístola VI [V]*, y mantiene las iniciales "Lamentaciones de amor" y la "Sátira". Del bloque que sigue a las comedias, el "pospasto", elimina los cuatro poemas religiosos, así como los tres sonetos en italiano. Deja el "Retrato", que lo lleva al final como poema de cierre, suprime las *Canciones V* y *V*I, y cambia el título de los dos primeros "Romances" por el de "Lamentaciones", poniendo claramente de relieve en el primero que se trata de una "Lamentación a la muerte del rey don Fernando".

Como se advierte, Velasco reorienta la obra, rompe la ordenación, que era fundamental, elimina poemas "erróneos o malsonantes" que podían atentar contra la doctrina o la autoridad eclesiástica. Y elimina la variedad poética que había introducido el autor en la cuidada selección de sus poemas, consistente en una diversidad de metros, en la que alternan los tradicionales con los italianos (se mezclan canciones y romances con capítulos, epístolas y sonetos), y de temas poético, que da cabida tanto a los religiosos como a los profanos.

---

[7] Tengo en cuenta principalmente las siguientes ediciones modernas: GILLET, Joseph E., ed., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn MawrFiladelfia, Univ. de Pennsylvania, 19431951, 3 vols.; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa,* Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994; y VÉLEZ-SÁINZ, Julio, *Bartolomé de Torres Naharro. Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2013.

[8] "La orden del libro, pues que ha de ser pasto spiritual, me paresció que se devía ordenar a la usança de los corporales pastos, conviene a saber: dándoos por antepasto algunas cosillas breves, como son los Capítulos, Epístolas, etc., y por principal cibo las cosas de mayor subjecto, como son las comedias, y por pospasto ansí mesmo algunas otras cosillas, como veréis" (*Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa,* ed. cit. de M. Á. Pérez Priego, pp. 7-8).

Esa extraordinaria variedad que introduce Naharro al presentarnos su poesía, la destruye López de Velasco, consciente de que alterándola de ese modo, rebajaba su calidad literaria y doctrinal.

La fina tarea censora de destrucción no sólo textual sino literaria, puede apreciarse, por ejemplo, en las *Lamentaciones amorosas*, cuyo texto, como decíamos, es respetado en términos generales por Velasco[9]. Sin embargo, en la *Lamentación I*, introduce su bisturí de censor eliminando palabras y versos. Son palabras con resonancias religiosas, sagradas, que, combinadas ahora en el poema con conceptos amorosos, le resultarían inadmisibles. En la estrofa tercera, aparte de alterar la métrica reduciendo a cinco los siete versos y cambiar la rima, transforma el sentido del texto al suprimir la alusión al amor como *lid* (palabra reservada para designar la vida en la tierra para el cristiano, conforme a la muy repetida frase del libro de Job) y la imagen de que los encuentros de esa lid sean *cantados por Jeremías y tañidos por David*. El resultado es una trasformación radical de la estrofa, podada de todo su espíritu sacroprofano, que era el que justificaba el género poético de la "lamentación amorosa", contra el que atenta severamente el censor:

Mas, porque duren con ellas
mis porfías,
quiero dexar en mis días
los encuentros desta lid
escriptos por manos mías,
cantados por Jeremías
y tañidos por David.

los encuentros que he suffrido
por tantos modos y vías
por que no los cubra olvido.

La *Epístola VI*, otro ejemplo, es corregida también en varios lugares. El poema viene a ser una querella de amor, una queja prolongada del poeta a la dama, del que el censor elimina todas las referencias religiosas. Elimina por eso los vv. 59-70 en los que el amante anuncia su confesión ante la dama y alude a conceptos como la penitencia y el perdón de los pecados, conceptos teológicos sobre los que hay especial vigilancia y en cuya formulación se puede rozar la herejía. De igual modo lima todas las expresiones en las que puede confundirse el poder divino con el poder que el amante asigna a la amada: vv.

[9] Un análisis más completo y pormenorizado de las variantes, enmiendas y supresiones que introduce López de Velasco en su edición, hemos realizado en el trabajo "Las variantes textuales en la *Propaladia* de 1573", en *Bartolomé de Torres Naharro: un extremeño en el Renacimiento europeo*, ed. VÉLEZ-SÁINZ, Julio, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2018, pp. 77-93.

106-107 "de quien su alma os ofresce / como a Dios" es corregido en "de quien el alma os ofrece / aunque de Dios"; y los vv. 111-114: "de quien, biviendo sin vos, / no es más d'un sacco de tierra; / de quien sabe que no yerra / si os adora" son corregidos en "de quien, biviendo sin vos, / se juzga un saco de tierra; / de quien sabe que aunque yerra / os adora".

Por semejantes razones y escrúpulos ante la mención de lo sagrado, suprime completo el grupo de poemas religiosos, constituido por la *Contemplation al Crucifixo*, la *Exclamatio de Nuestra Señora Contra los Iudíos*, y las composiciones *Al hierro de la lança* y *A la Verónica*. Son poemas más propios de una religiosidad intimista y contemplativa, propia de los movimientos espirituales de fines de s. XV y comienzos del XVI, pero alejados del culto y las devociones tridentinas.

En las comedias, lo que mayormente suprime o cambia Velasco son, por supuesto, las menciones irreverentes de lo sagrado y versos o pasajes portadores de alusiones eróticas más o menos obscenas, como en estos versos del Pastor en el introito de *Seraphina*:

qu'en topando la zagala
yo le hago, noramala,
maxcar apriessa el hilado.

yo le digo, noramala,
comigo habéis encontrado.

Dexela la saya rota
y ella, tendida en camisa
dar arcajadas de risa

Dexela la cofia rota
y ella, en mangas de camisa,
dar carcajadas de risa

(*Seraphina*, vv. 38-48)

Expresiones groseras y de doble sentido del Pastor hallamos corregidas, por ejemplo, en el introito de la comedia *Trofea*, v. 3, donde la mención del *obispo d'Estordeña* es sustituida por *el obispo de Cardeña*, con lo que elimina la posible interpretación obscena que podía contener aquel nombre ("este ordeña"). En las chanzas de los pastores Caxcoluzio y Juan Tomillo, v. 921, sustituye a *la señora* por *el amo* para no incurrir en los dobles sentidos de *labrar su huerta*, *regársela* o *ahondar en ella*:

mi señora quiere dar
a labrar toda su huerta.

dize mi amo que ha de dar
a labrar toda su huerta.

En la comedia *Tinellaria*, que contiene una visión satírica de la vida de la curia romana, corrige alguna alusión religiosa, como cuando la lavandera Lucrecia hiperbólicamente se confiesa al credenciero Barrabás *la más mártir*

de todas las santas: "que sé que no ay en las sanctas / otra mártir más que yo", corregido por "que con tus palabras santas / soy muy desdichada yo", v. 331-332.; o las menciones directas de la Virgen o de Cristo, cuya enmienda lleva a una modificación del verso y de la rima: el v. 1167, "Voto a la Virgen María" se cambia por "Holgaos y aved alegría" o los vv. 1172-1175:

me llevara no sé quien
a ganar en Ponte Sisto, a comer en un establo
mas por mal y por desdén,
¡voto a Dios, si fuesse Christo! ¡voto a tal si fuese el diablo!

Sí se eliminan en esta comedia los vv. 2337-2348, que contienen una parodia de la consagración y comunión con las burlas que hacen Canavario y Barrabás del cáliz y el vino:

CANAVARIO Tú, Señor, me redemiste
por la tu sangre preciosa;
no soy digno
de bever agua sin vino
por amor qu'es de la fragua,
mas por tu verbo divino
beveré vino sin agua.
BARRABÁS ¿Latinaris?
Calicem, pues, salutaris,
yo espero veros el cabo
y porque estis singularis
nomen Domini invocabo.

En la comedia *Himenea*, jornada I, enmienda igualmente expresiones eróticas e irreverentes de Eliso, en vv. 174-177, "Yo no creo a enamorada / que me quiera bien jamás, / si como Santo Thomás / no le toco en la lançada", de la que desaparece la mención a Santo Tomás y lanzada, "por tanto mira y verás / que quiçá no tienes nada", con lo que se deshace la atrevida pero sugerente imagen evangélica. En esa misma línea, suprime completamente la *confesión* de Febea, vv. 1519-1541, que, aparte lo que tiene de irreverente por sacar un sacramento a escena, es una confesión de amores (no una confesión religiosa, como denuncia el propio Marqués: "No es essa la confissión / que vuestra alma ha menester"). El censor destruye así no sólo el atrevimiento del poeta de ironizar o burlar de lo sagrado, sino su propia creación poética, la de un género característico de la lírica cancioneril como era la *confesión de amores*:

Mas enpero
confesaos aquí primero.
PHEBEA Confieso que en ser yo buena
mayor peccado no veo
que hize desque nascí,
y merezco toda pena
por dar passión a Ymeneo
y en tomalla para mí.
Confieso que pecca y yerra
que no gozen ni gozar
lo que ha de comer la tierra,
y ante vos
yo digo mi culpa a Dios.
MARQUÉS No es essa la confissión
que vuestra alma ha menester;
confessaos por otra vía.
PHEBEA Pues a Dios pido perdón
si no fue tal mi querer
como el de quien me quería.
Que si fuera verdadero
mi querer como deviera,
por lo que dél suscediera
no muriera como muero (…)

Otro lugar sistemáticamente censurado es la sátira clerical y la crítica Roma. En la jornada I de *Seraphina*, suprime los duros del criado Lenicio contra los "frailes irregulares" representados por el ermitaño Teodoro (vv. 409-424): "¡Pese al diablo comigo / con estos putos de padres! / Siempre tienen mil comadres, / doquiera hallan abrigo (…) / sacos llenos de plazeres, / salvación de las mugeres, / mal francés entre las gentes…". Esta figura del Fraile es la que da lugar al caso más drástico de censura y transformación del texto en la comedia *Soldadesca*. En la obra, como se sabe, a la recluta que llama el Atambor se presentan algunos soldados y también un fraile dispuesto a enrolarse, para lo cual vende sus hábitos, juega y bebe con los soldados y toma el nombre de Liaño. Pues bien, López de Velasco censura la presencia de este personaje desde el introito y argumento en los inicios de la obra. Allí, cuando el Pastor resume la acción, son eliminados los vv. 135-142, en que anunciaba la aparición del fraile como personaje; de esta manera, como si nada hubiera ocurrido, Liaño se incorporará ahora a la lista de soldados sin haber pasado por fraile:

Tras aquél	Tras aquél
entra luego, muy cruel,	entra luego, muy cruel,
Mendoça, gentil, gallardo;	Mendoça, gentil, gallardo;
dos bisoños después dél:	dos bisoños después dél:
Juan Goçález, Pero Pardo.	Juan Goçález, Pero Pardo.
Y esto ansí,	
viene luego por allí	
un fraile de los de ogaño,	
renuncia el ábito aí,	
llámase después Liaño.	
Y éstos van	Y estos van
sobre el negro balandrán	con Liaño y llegarán
a bever con barahúnda;	

Luego, claro está, en la jornada II, será eliminada toda la escena, vv. 608-687, en que comparecía el Fraile con los soldados para alistarse. Allí se vertían además, por boca de Juan y del Atambor, todos los lugares habituales de la sátira religiosa contra el Fraile: su ociosidad y vagar fuera del convento, su afición al juego y a la bebida por lo que incluso ha vendido su balandrán, su hipocresía, su falta de fe y rezos rutinarios.

En la comedia *Jacinta*, además de las correcciones reverentes y eufemísticas (*juri a ños* en vez de *par Dios*, *con unos ojos graciosos* por *y unos abraços preciosos*), hay censuras de mayor calado, como era de esperar en una comedia prohibida ella misma en el índice de 1559. Al final de la jornada IV, hay una eliminación de los vv. 949-960, en los que Pagano, en su lenguaje grosero, da a entender que su ama Jacinta ofrece placeres sexuales a los peregrinos. En la jornada V, corrige versos que se refieren críticamente a la corte de Roma y al papa (vv. 1045-1076):

PRECIOSO	De Roma no sé qué diga, (...)	
	La corte tiene fatiga,	el pobre tiene fatiga,
	y el Papa s'está a sus vicios (...)	y el rico s'está a sus vicios
	En Roma los sin señor	
	son almas que van en pena,	
	no se haze cosa buena	qual s'ordena y desordena
	sin dineros y favor (...)	siguiendo tras lo peor
	que no queda remendón,	
	abad, ni monje, ni flaire;	ni otra gente de desgaire

Y quizá lo más significativo, en los vv. vv. 1153-1164, destruye el laboratorio mágico de Pagano, que enumera a Fenicio toda una serie de ingredientes con los que confeccionar un ungüento poderoso (*hierbas de serpilo y lucitoria*, *sebo de toro y de ciervo*, *ojos de gato*). López de Velasco acomete contra aquel pasaje y altera burdamente las sustancias y sus nombres, con lo que aquellas pierden todo su significado en el imaginario mágico de los personajes de la comedia:

PAGANO	Pues quando quiera tomad	
	dos yervas en la memoria:	
	son serpilo y lucitoria,	la Serapia y Placentoria
	sevo de toro buscad	sevo de moscas buscad
	y el del ciervo, si podéis,	y el de grillos si podéis
	y para mayor verdad	
	ojos de gatos avréis,	ojos de topos avréis
	y un ungüento vos haréis	
	con el qual avéis de untaros	
	quando quesierdes hallaros	
	donde más ganas ternéis.	donde entonce estaréis

En *Calamita*, al final de la jornada I, vv. 787-790, elimina la alusión al papa en boca de Jusquino, "no temo cosa ninguna. / Sé que el Papa, voto a Dios, / no está tan rico con dos / como Jusquino con una" por otra expresión prácticamente carente de sentido "no temo cosa ninguna, / ni hambre ni enfermedad, / deshonra ni enemistad / ni otra adversidad alguna". Asimismo amortigua las expresiones y comportamiento sexual de Torcazo, vv. 1897-1900, transformando sus palabras groseras "son que la tengo de asir / como alano, / y arremangada la mano / meterja por acas haldas / y trastumballa d›espaldas / y tendella en esse llano" en otras más atemperadas "y si una vez le hecho mano / no se me vaya por pies / y dar con ella después / rodando por esse llano".

En la comedia *Aquilana*, las supresiones y cambios se refieren, como es habitual, a pasajes o expresiones con alusiones eróticas más o menos fuertes o menciones irreverentes a lo sagrado. En el introito, elimina los vv. 60-84, que contienen descripción de la lucha erótica del pastor con Luzia; en la jornada II, suprime los vv. 1183-1217, sobre los deseos carnales que se imagina Faceto con Dileta; lo mismo hace con los vv. 1457-1481, en los que Dileta ofrece consejos a Felicina sobre cómo comportarse con el amante. En el ámbito de lo religioso, rompe, por ejemplo, la imagen bíblica en boca de Aquilano en que, para expresar la intensidad de su pasión, se compara con la zarza de Moisés, que estaba verde y ardía: "¡Valme la Virgen María¡ / Soy la çarça de Moisés /

qu'estava verde y ardía", enmendada en "y con estarlo m'abraso / de la cabeça a los pies / sin poder huir un paso". Por último, vuelve o a ser significativa la actitud censora ante un nuevo elemento mágico, como ahora es el conjuro de Galterio, vv. 1632-1681, invocando a todo tipo de seres y objetos para hacer comparecer el alma del clérigo ahorcado el otro día. López de Velasco altera y cambia esos nombres, los mezcla y elimina todos los que son portadores de alguna alusión a lo sagrado. Aunque era ya de por sí un conjuro bufo, aunque independientemente creyeran en él los personajes de la obra, el censor lo desarticula y destruye así su capacidad mágica.

Hasta aquí hemos hecho un recuento de las más importantes variantes y mutilaciones que López de Velasco introdujo en la *Propalladia* de Torres Naharro en 1573. Por supuesto que el extremeño no era un desviado heterodoxo ni un hereje peligroso, pero tampoco hemos de creer que su festiva musa, como la definía y estimaba Menéndez Pelayo, sólo daba pie a lozanías y desenfados veniales que a pocos escandalizarían. Desde luego, a quien sí escandalizó fue al inquisidor Fernando de Valdés y a los responsables del índice de libros prohibidos, que la retiraron de circulación en 1559. Años después, por mandato inquisitorial, López de Velasco, se encargó de rescatarlo de aquellas sombras. No creo que procediera con total buena fe en su trabajo, aunque así lo considera Menéndez Pelayo, sino que asumió una tarea de custodio intelectual, que le vino encomendada y abrazó con dedicación entusiasta. Pero lo que es seguro es que nos devolvió un texto profundamente alterado y manipulado, nada auténtico ni verdadero, hábilmente destruido en su riqueza y variedad literaria y en sus ideas más modernas y avanzadas.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 161-180

El tiempo y la tierra de Torres Naharro

Alfonso Rodríguez Grajera
Universidad de Extremadura

Resumen:

La Extremadura en la que nació y vivió sus primeros años Bartolomé de Torres Naharro era a finales de la Edad Media un territorio que carecía de entidad política y administrativa, aunque no estaba exento de rasgos identitarios. La complejidad jurisdiccional, el predominio del mundo rural, del sector primario, del pastizal y de la gran propiedad, la escasez de ciudades y su limitada vitalidad administrativa, económica y cultural eran algunos de ellos. Una tierra en la que el tiempo parecía haberse detenido y, por ello, poco apropiada para quien encarnaba el espíritu de aventura, el deseo de conocer, innovar y crear, propios del Renacimiento.

Palabras clave: Extremadura, Torres Naharro, señoríos, Órdenes Militares, sociedad rural, jerarquización social.

Abstract:

The Extremadura where Bartolomé de Torres Naharro was born and lived, was a territory that lacked political and administrative entity at the end of the Middle Ages, although it showed some traits of identity. Some of these were its jurisdictional complexity, a predominance of a rural society, the primary sector, grassland and large estates, as well as the scarcity of cities and also its limited administrative, economic and cultural vitality. It was a land in which time seemed to have come to a standstill and, therefore, unsuitable for those who embodied the spirit of adventure, the thirst for knowledge, and a desire to create and innovate, characteristics which are an essential part of the Renaissance.

Keywords: Extremadura, Torres Naharro, manors, Military Orders, rural society, social hierarchization.

El mismo año que nació Bartolomé Torres Naharro[1] se estableció en Llerena, a menos de 100 kms. de la Torre de Miguel Sesmero, el Tribunal de la Santa Inquisición –aunque la sede no se fijaría definitivamente hasta bien entrado el siglo XVI–; un tribunal que se encargaría de velar por la ortodoxia en un distrito que a grandes rasgos y con el añadido del obispado de Ciudad Rodrigo, se correspondía con esta región. Fue esa la primera institución que, en cierto modo, dotó de unidad a un territorio que carecía de "personalidad" jurídica y administrativa. Que no tenía entidad política. Extremadura no existiría como tal hasta casi dos siglos más tarde, cuando se logró –por compra– el voto en Cortes y una representación que hasta entonces ostentaba la ciudad de Salamanca. Tampoco existía desde el punto de vista fiscal; el servicio ordinario y extraordinario o las alcabalas se recaudaban en dos entidades "provinciales", la de Trujillo y la de León de la Orden de Santiago. Se ha afirmado, sin embargo, que esas carencias no impidieron que germinase un sentimiento de pertenencia a una comunidad con unas características diferentes de las que la rodeaban, así como una conciencia de formar parte de un territorio y de un colectivo que se reconocía y era reconocido, dotada por tanto de ciertos rasgos identitarios[2].

La complejidad jurisdiccional es sin duda uno de esos elementos representativos, que dotaban de una cierta *singularidad* a esta tierra. A finales del siglo XV convivían en ella diferentes poderes, no siempre bien avenidos, especialmente en ese tiempo. El realengo estaba organizado en cuatro grandes concejos: Badajoz, Trujillo, Cáceres y Plasencia. Este último se reincorporaría a la Corona en 1488, tras haber pertenecido al señorío de los Estúñiga desde su concesión por Juan II a Pedro de Estúñiga en 1442. Otras importantes poblaciones realengas habían sucumbido a lo largo de la segunda mitad del siglo XV ante las apetencias señoriales en el contexto de las complejas luchas civiles castellanas. Coria, que había estado en manos de la Corona hasta 1465, acabó

---

[1] Tanto el nacimiento como la trayectoria vital y la muerte de Bartolomé Torres Naharro son más fruto de frágiles suposiciones que de certezas confirmadas documentalmente. J.E. GILLET sostiene que debió nacer hacia 1485. Cf.: *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*. Philadelphia, 1943-1962. De la misma opinión es MUÑOZ, M.: "El teatro bajoextremeño". *Historia de la Baja Extremadura*, II. Badajoz, 1986, p. 484. En la reciente edición a cargo de J. VÉLEZ SAINZ de *BartoloméTorres Naharro*. *Teatro Completo*. Madrid, 2013, también se acepta 1485 como la fecha probable de su nacimiento. M.A. TEIJEIRO, por su parte, expresa sus dudas sobre las razones de la adjudicación de esa fecha, aunque no ofrece alternativa. Cf.: *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*. Badajoz, 1997, p. 88.

[2] PALACIOS MARTÍN, B.: "Extremadura en la época de Hernán Cortés. Hacia la formación de la regionalidad extremeña". *Actas del Congreso Hernán Cortés y su tiempo*. Vol. II. Mérida, 1987, pp. 592-602.

incorporada a la casa de Alba en 1472 –tras permanecer durante tres años en manos de Gutierre de Cáceres Solís, primer conde de Coria–. En Trujillo, sin embargo, a los sucesivos intentos de señorialización que tuvieron lugar desde 1440 se opuso la nobleza local y también los pecheros. La última acometida señorial contra la ciudad fue protagonizada por el todopoderoso Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de la Orden de Santiago. Se frustró al sorprenderle la muerte en Santa Cruz de la Sierra, cuando iba a tomar posesión del señorío. Tampoco prosperaría la intención de Juan II de conceder la villa de Cáceres a su hijo el príncipe Enrique. También Badajoz sufrió la *ocupación militar*[3], breve, de Hernán Gómez de Solís y de su hermano, maestre de Alcántara, en los convulsos años de 1465 a 1470. Sería recuperada para la Corona por el segundo conde de Feria.

El proceso de señorialización del territorio extremeño había avanzado, pese al fracaso de esas tentativas, de modo notable, favorecido y alentado por los Trastámara, a costa de la disgregación de términos de los amplios alfoces de realengo. A finales de siglo, cuando a falta de algunos cambios de escasa entidad, el mapa jurisdiccional de Extremadura estaba prácticamente concluido, se había reducido a algo menos de una cuarta parte –unos 9.000 kms. cuadrados– de la región[4]. Es en ese contexto de luchas políticas y de apoyo del conde de Feria a Enrique IV a cambio de diversas concesiones, en el que el que se inserta la señorialización de la Torre de Miguel Sesmero, una localidad de reciente fundación (en el siglo XIV) que se había desagregado del término de Badajoz para integrarse en uno de los más importantes señoríos nobiliarios de Extremadura, la casa de Feria. En 1465, Gómez II Suárez de Figueroa la integró en sus dominios, junto a la cercana población de Almendral y la Sierra de Monsalud, en Nogales. Solo tres años antes se había añadido la de Salvaleón. Años más tarde –en 1523- se incorporaría Salvatierra, completándose así el que era ya, de hecho, un señorío compuesto por 16 pueblos que se localizaban casi en su totalidad en la actual provincia de Badajoz. A ellos se añadían dos villas castellanas –Montealegre y Meneses– y algunos bienes en Priego, Córdoba.

Otra parte considerable del territorio lo ocupaban las Órdenes Militares de Alcántara y Santiago –una vez disuelta la del Temple, que dispuso de importantes

---

[3] Así ha denominado A. DOMÍNGUEZ VINAGRE este episodio. No se trató de señorialización por cuanto no hubo en ningún momento concesión o gracia real. Cf.: "El asalto al poder señorial. Hernán Gómez de Solís y la ocupación de Badajoz". *Revista de Estudios Extremeños*, LVII, 2 (2001), pp. 565-616.

[4] CABRERA, E.: "Los señoríos de Extremadura durante el siglo XV". *Actas del Congreso Hernán Cortés y su tiempo*. Vol. I. Mérida, 1987, p. 139.

y extensas encomiendas en torno a Jerez de los Caballeros y Capilla, a finales del siglo XIV[5]–. Ambas sumaban casi la mitad del solar extremeño, el 21,7 y el 27 por ciento respectivamente. Todavía en los años ochenta –y sobre todo en los anteriores– los maestres fueron personajes claves, fundamentales, en la convulsa historia que se vivió en ese tiempo. Su influencia trascendió del marco jurisdiccional para implicarse de lleno en los graves acontecimientos que degeneraron en una generalizada anarquía política y en continuos enfrentamientos militares. Los que protagonizaron Alonso de Monroy –un auténtico señor de la guerra[6]– con Gómez de Cáceres primero y con Francisco Solís y Juan de Estúñiga más tarde por el control de la Orden son una buena prueba de ello. No fueron ni mucho menos los únicos. No obstante, muy poco después, en 1492 y 1493, la incorporación de los maestrazgos de Santiago y Alcántara a la Corona supuso, al menos desde el punto de vista político, la desaparición de una jurisdicción diferenciada –que se mantuvo, sin embargo, nominalmente–. Las Órdenes se convirtieron, ya desde los primeros años de vida de Torres Naharro, en un mero instrumento económico, y también honorífico. Gracias a ellas la monarquía obtendría sustanciosas rentas y otorgaría mercedes y recompensas en forma de encomiendas, con las que garantizarse lealtades, a una nobleza cortesana.

Si las Órdenes Militares habían pasado de ser centro de disputas y conflictos a un «solar privado de la monarquía», el señorío había alcanzado unas dimensiones que se aproximaban casi al 30 por ciento del territorio. Una magnitud que ha llevado a definir –quizás con alguna exageración aunque no carente de fundamento– a la Extremadura de finales del siglo XV como un «coto señorial». Los Estúñiga, Sotomayor, Suárez de Figueroa, Portocarrero, Álvarez de Toledo, Monroy, Oropesa, Alba de Liste y otros de menor entidad fueron las casas dominantes en la tierra en la que nació Torres Naharro. El de los Estúñiga, cuya cabeza era la ciudad de Plasencia, fue el mayor hasta la recuperación de la ciudad para el realengo en 1488. Le seguía en extensión el de los Portocarrero (3.622 y 1.628 kms. cuadrados respectivamente[7]). Los dominios de la Casa de Feria alcanzaron los 1.319 kms. cuadrados, casi el 3 por ciento de Extremadura.

---

[5] DURÁN CASTELLANO, F.J.: "Los Templarios en la Baja Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños*, LVI, 1 (2000), pp. 99-145. La iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, en La Torre, se construyó en el siglo XVI sobre una anterior, templaria.

[6] RODRÍGUEZ CASILLAS, C.J.: *D. Alonso de Monroy (siglo XV). Maestre de Alcántara y señor de la guerra*. Badajoz, 2013.

[7] RODRÍGUEZ CASILLAS, CJ.:*" A sangre y fuego". La Guerra entre Isabel la Católica y Doña Juana en Extremadura (1475-1479)*.Mérida, 2013.

Los señores de la Torre de Miguel Sesmero, los Suárez de Figueroa, que habían llegado a Extremadura desde su solar gallego para participar en la conquista de Cáceres, se establecieron en esta tierra durante la segunda mitad del siglo XIV[8]. Fue a finales de ese siglo (1394) cuando Enrique III concedió a Gómez Suárez de Figueroa las aldeas de Zafra, Feria y La Parra, todas ellas desagregadas del término de Badajoz. No disponemos de información acerca de qué supuso para los *torreños* a partir de 1465 la desagregación de su aldea de la ciudad de Badajoz y su incorporación al dominio señorial. Fue, como indicamos más arriba, parte de un proceso que, en este caso, afectó de lleno a esa ciudad, cuyo enorme alfoz fue desde muy pronto objeto de deseo tanto de las Órdenes Militares como de los señores[9], así como un medio para que los monarcas se asegurasen lealtades y alianzas. Se ha dicho –y es en cierto modo un tópico– que el dominio señorial suponía un debilitamiento del poder local, una disminución de la defensa institucional del vasallo y una reducción de los recursos económicos disponibles, tanto por la carga fiscal como, sobre todo, por la privatización de una parte sustancial del terrazgo. Sin negar en ningún momento la validez genérica de esas afirmaciones, ni la existencia de conflictos, por otra parte habituales[10], lo cierto es que la anterior subordinación a la ciudad de Badajoz –distante seis leguas– no suponía, en principio, ni independencia política ni libertad para explotar unos recursos económicos cuyo aprovechamiento era, en gran medida, controlado por la cabeza de la jurisdicción[11] –léase por las oligarquías urbanas–. En cualquier caso, el señorío de la casa de Feria era, en La Torre, meramente jurisdiccional. Los señores solo percibían las alcabalas. Hasta mediados del siglo XVI no se les concedería la renta de la escribanía pública[12]. No percibían derecho alguno en concepto de reconocimiento del señorío. No disponían tampoco de tierras en el término.

---

[8] FIGUEROA Y MELGAR, A.: "Los Suárez de Figueroa de Feria y Zafra". *Revista de Estudios Extremeños*, XXX, 3 (1974), pp. 493-524.

[9] La ciudad de Badajoz era un "vecino débil rodeado de enemigos poderosos", con un territorio "muy extenso y de límites mal definidos". Cf. RODRÍGUEZ AMAYA, E.: "La tierra de Badajoz desde 1230 a 1500". *Revista de Estudios Extremeños*, VII, 3-4 (1951), p. 400.

[10] SÁNCHEZ GÓMEZ CONORADO, M.: "Los conflictos de Valencia del Mombuey y Oliva de la Frontera con el duque de Feria en el siglo XVI". *Revista de Estudios Extremeños*, L, 3 (1994), pp. 613-629.

[11] CLEMENTE RAMOS, J. y RODRÍGUEZ GRAJERA, A.: "Plasencia y su tierra en el tránsito de la Edad Media a la Moderna. Un estudio de sus Ordenanzas (1469-1593)". *Revista de Estudios Extremeños*, LXIII, 2 (2007), pp. 725-788.

[12] VALENCIA RODRÍGUEZ, J.M.: *Señores de la tierra. Patrimonio y rentas de la casa de Feria (siglos XVI y XVII)*. Mérida, 2000, p. 93.

De este modo, la contribución de la Torre a los ingresos señoriales era escasa –un total de 240.790 mrs. a mediados del siglo XVI–, cifra que no llegaba a suponer ni siquiera el 2 por ciento de las rentas ordinarias totales que percibía la Casa[13].

Más influencia tuvo, sin duda, la implicación del nuevo señor en las luchas civiles castellanas que culminarían en el conflicto sucesorio. Su decidido apoyo al bando de Enrique IV y su aparente neutralidad tras la revuelta iniciada por Juan Pacheco le granjearon enfrentamientos con importantes enemigos, como la condesa de Medellín, Beatriz Pacheco, el referido Alonso de Monroy, maestre de Alcántara o el conde de Plasencia. La indefensión de sus estados, sobre todo tras la toma de Badajoz por Hernán Gómez de Solís, que afectaba directamente a sus posesiones y, por ende, a sus vasallos, fue motivo de honda preocupación para el titular del señorío, finalmente solventada por medio de acuerdos con los nobles rebeldes. La ruptura de hostilidades tras la muerte de Enrique IV y la proclamación de Isabel –a la que juró acatamiento– como heredera, abrió un nuevo frente: el portugués. Un enemigo ante el que era claramente inferior y ante el cual sus pueblos estaban «indefensos»[14]. Las tropas de Alfonso V entraron en Extremadura en mayo de 1475 aunque no por Badajoz –merced a la habilidad diplomática del conde–, sino por Alcántara, procurando un transitorio alivio, que se mantuvo durante dos años, hasta el verano de 1477, cuando nuevos choques fronterizos alteraron la precaria calma. Sabemos que ese año la vecina localidad de La Parra, a tan solo 20 kms., fue saqueada por los portugueses. No tenemos constancia de si también los vecinos de La Torre de Miguel Sesmero sufrieron los embates portugueses, aunque en modo alguno es descartable, dada su situación geográfica, al oeste de dicha población. En cualquier caso, tras la batalla de la Albuera en 1479 se puso fin a un conflicto que había dejado profundas huellas en Extremadura y en el estado de Feria en particular. Según F. Mazo Romero,

> «Su proximidad a la frontera portuguesa y la permanente actuación de su titular en el bando isabelino provocaron graves consecuencias para las villas y sus vecinos… (Según el conde) 35 millones de mrs. y un elevado número de vasallos y criados muertos, los campos saqueados, los ganados robados, algunas villas del condado asaltadas»[15].

---

[13] Ibíd., p. 163.

[14] MAZO ROMERO, F.: "La intervención del II Conde de Feria en la guerra de Sucesión castellano-portuguesa". *Revista de Estudios Extremeños*, XXXVII, 1981, pp. 429-453; RODRÍGUEZ CASILLAS, C.*J.: "A Sangre… Op. cit.*

[15] *Art. cit.*, p. 448.

Los efectos de la guerra aún debían dejarse sentir a mediados de los años ochenta, cuando nació Torres Naharro. No obstante, la recuperación fue rápida, tanto en el estado de Feria como en la totalidad de Extremadura. A una tierra escasamente poblada continuaban llegando pobladores desde el Norte. La inmigración y un crecimiento vegetativo positivo se conjugaron para procurar un aumento notable del número de extremeños en las décadas finales del siglo XV. No hay, sin embargo, datos globales que lo corroboren, más allá de los recuentos elaborados por los visitadores de la Orden de Santiago, cuyos vecinos pasaron de 20.341 en 1494 a 23.672 en 1501, un 14 por ciento más. Por toda la región hay noticias que apuntan, indirectamente, a ese crecimiento demográfico. En Coria, en Plasencia y también en Badajoz, los vecinos realizaron peticiones para ampliar tanto la superficie de cultivo como las dehesas boyales, fruto de una creciente demanda de alimentos por parte de una población más numerosa. El cabildo pacense, ante el aumento de los habitantes de la ciudad y del término, cedió en 1491 varias parcelas, por tres años, con la condición de que se les diera un uso exclusivamente agrícola; además, se procedió a la roturación de montes y baldíos[16].

Decía Menéndez Pelayo, sin pruebas documentales que lo sustentasen, que dada la sólida cultura clásica de Torres Naharro, resultaba verosímil que, «como tantos otros extremeños», la hubiese adquirido en las aulas de la universidad de Salamanca. Si así fue, debió partir hacia la ciudad del Tormes en los últimos años del siglo XV o los primeros del XVI. En un tiempo en el que la Corona de Castilla se iba a ver sacudida por una fuerte crisis que Extremadura sufrió con especial intensidad. A las malas cosechas, escasez de subsistencias y carestía se añadió, también, el azote de la peste, que se desató con especial virulencia a partir de 1504. Un año que el historiador Diego de Colmenares calificó de «prodigiosamente infausto para Castilla»[17]. Joaquín de Villalba, en su *Epidemiología española*, refiere que el año 1507 fue "muy desgraciado", debido a "una enfermedad tan violenta que todo lo devoró". Sus efectos se prolongaron hasta al menos 1508, truncándose de este modo el crecimiento que se había experimentado desde el fin del conflicto sucesorio. Por todo el territorio extremeño abundan las noticias acerca de las catastróficas consecuencias de aquella situación:

---

[16] MARTÍN MARTÍN, J.L.: "Las Ordenanzas Viejas de Badajoz (c. 1500)". *Revista de Estudios Extremeño*s, LVII (2001), p. 234.

[17] Cit. por PÉREZ MOREDA, V.: *Las crisis de mortalidad en la España interior (siglos XVI-XIX)*. Madrid, 1980, p. 248.

fuerte incremento de los precios del trigo, tierras que no se podían labrar a «cabsa de se aver muerto los que las labraban»[18], reforzamiento de las medidas preventivas –cierre de puertas y guardias en las ciudades– para evitar la difusión del contagio, solicitudes de rebajas de impuestos y de las rentas de la tierra ante la drástica disminución de la población[19], aumento del número de fallecidos sin testar, disposiciones extraordinarias para regular los enterramientos, etc. Decía el cronista Andrés Bernáldez que no se cogió pan durante el año 1506 en toda Extremadura y muchos lugares se habían despoblado y «andaban los padres y madres con los hijos a cuestas (…) muertos de hambre, por los caminos, y de lugar en lugar, demandando por Dios, y muchas personas murieron de hambre»[20].

La falta de información no nos permite confirmar hasta qué punto esas apreciaciones se ajustaban a la realidad. Las estimaciones que se han realizado sobre el impacto de esta crisis en Extremadura han cifrado sus efectos en la pérdida de un 9 por ciento de sus habitantes, un porcentaje que quizás deba revisarse al alza, al menos para el sur de la región. En efecto, mientras en el norte (la tierra de Plasencia) sus consecuencias fueron más leves –por disponer de una economía más diversificada–, en el centro y sur el balance demográfico resultante fue mucho más negativo. En la tierra de Cáceres[21] se ha estimado una disminución de alrededor del 20 por ciento de su población. En los territorios de la Orden de Santiago, por su parte, los datos censales de 1501 y 1508 registran una minoración de 5.500 vecinos. De los 81 pueblos de la Orden, 70 habían perdido población a lo largo de la primera década del Quinientos.

Si la crisis, tanto productiva como demográfica, había sido de gran intensidad, la recuperación posterior fue lenta y de escasa entidad. No será hasta la década de los años veinte cuando comience un crecimiento fuerte y sostenido, que ha permitido catalogar al Quinientos como una centuria de expansión. En los años que median hasta la muerte de Torres Naharro (hacia 1520), la población de Extremadura atravesó una fase

---

[18] GARCÍA OLIVA, M.D.: *Organización económica y social del concejo de Cáceres y su tierra en la Baja Edad Media*. Cáceres, 1990, p. 63.

[19] Quizás con evidente exageración, en Escurial decían sus vecinos que faltaba la mitad de sus habitantes y en Alcollarín las dos terceras partes. Cf. SÁNCHEZ RUBIO, M.A.: *El concejo de Trujillo y su alfoz en el tránsito de la Edad Media a la Moderna*. Cáceres, 1993, p. 62.

[20] BERNÁLDEZ, A.: *Crónica de los Reyes Católicos,* CCVIII. *De la fortuna y hambres y muertes de ciertos años*. Ed. digital, p. 219.

[21] GARCÍA OLIVA, M.D.: Op. cit., p. 63.

contractiva, con una disminución de la tasa de natalidad de en torno al 10 por ciento y una tasa de crecimiento negativa[22].

El comportamiento demográfico que hemos definido tuvo lugar en una tierra de la que se ha reiterado estaba escasamente poblada y que, por tanto, ofrecía oportunidades y recursos suficientes para albergar y alimentar una población más numerosa. El término «despoblación» se ha empleado con frecuencia –y quizás también en ocasiones con ligereza– para referirse a la Extremadura de ese tiempo. Los datos del primer censo de población de época moderna, el de 1531 –una fecha posterior a la muerte de Torres Naharro, cuando el crecimiento ya se estaba afianzando– arrojan una densidad media de 2,1 vecinos por km., entre 7 y 8 habitantes[23]. No obstante, de igual modo que la crisis no afectó por igual a toda la tierra, tampoco el poblamiento era uniforme. Según los recuentos santiaguistas, la provincia de León tenía en 1515 una densidad media ligeramente superior a los 10 habitantes por km., similar a la de la Corona de Castilla. Los datos aportados por M.C. Gerbet –quien utiliza un coeficiente conversor de vecinos en habitantes que se nos antoja demasiado alto– ponen de manifiesto que algunos territorios señoriales –como los del conde de Oropesa al norte, o los de la casa de Feria, al sur, superaban ampliamente esa cifra, con una densidad media en torno a los 15 habitantes por km. El término de Torre de Miguel Sesmero en 1531 albergaba a más de 21 habitantes por km., solo superada por la cabeza del señorío, Zafra (46) y Almendral (26). La tierra que vio nacer a Torres Naharro era en los primeros decenios del siglo XVI una de las zonas más pobladas de la región; en 1547 los dominios de los Suárez de Figueroa sumaban alrededor de casi 5.000 vecinos, algo más de 20.000 habitantes.

Torre de Miguel Sesmero era entonces una aldea pobre, «de poco paso de gente», según nos informa siglos después el Interrogatorio de la Real Audiencia, que no contaba entonces ni contará más adelante, a lo largo de la Edad Moderna, con ferias ni mercados, de escaso comercio y cuyos habitantes vivían de la agricultura y de la cría de ganados. A comienzos de la década de los años treinta del XVI tenía una población de 331 vecinos, unos 1.200 habitantes. Era una localidad prototípica de un territorio caracterizado por un poblamiento muy agrupado, compuesto sobre todo por núcleos de pequeño y mediano tamaño, de entre 100 y 200 vecinos; su

---

[22] Entre 1511 y 1519 dicha tasa fue de un 0,29 por ciento anual.

[23] LORA, G. y CABRERA, E.: "Datos sobre la población y la configuración jurisdiccional de Extremadura en el tránsito de la Edad Media a la Moderna". *Ifigea*, I (1984), pp. 63-76.

número medio por pueblo se situaba en torno a 262[24]. Pueblos que, además, se encontraban bastante separados entre sí, con amplios espacios de bosque y monte, pastizales, tierras de propios y comunales y hojas de labor. El predominio del mundo rural era en toda Extremadura abrumador, hasta tal punto que la población que podemos denominar *urbana* no llegaba a suponer siquiera la quinta parte del total[25]. Las ciudades no solo eran escasas, sino de «talla modesta» –la expresión es de M.C. Gerbet–. En este sentido, las diferencias con Castilla, y también con Andalucía, son notables. Baste señalar que dos de los grandes concejos realengos, Trujillo y Cáceres, ni siquiera llegaban a los 1.000 vecinos, cifra que únicamente superaban Badajoz, Plasencia y Alburquerque. Badajoz era la única que superaba los 2.000 –unos 8.000 habitantes–; aun así, se encontraba muy por debajo de las grandes urbes castellanas y andaluzas.

Esas diferencias no residían únicamente en el número de habitantes; también, y sobre todo, en su pujanza económica -artesanal y comercial- y en su vitalidad político-administrativa y cultural. Las ciudades extremeñas -ni siquiera Badajoz, cuya proximidad a la frontera portuguesa fue un factor clave para fomentar el comercio y dotarla de una numerosa presencia militar- ejercieron una muy limitada atracción sobre su entorno inmediato[26]. La inexistencia de centros de educación superiores o de bibliotecas, más allá de la del monasterio de Guadalupe, empujaba a quienes tenían inquietudes y medios, como Torres Naharro, hacia otras tierras en busca de una formación que aquí resultaba imposible adquirir. La única opción era la carrera eclesiástica, como a decir de Menéndez Pelayo hiciera Torres Naharro, ordenado sacerdote y clérigo de la diócesis pacense. Al igual que en el mundo rural, las ciudades extremeñas tenían una estrecha y directa relación con la agricultura y la ganadería; no en vano entre una tercera parte y la mitad de la población urbana se dedicaba a esas actividades. Eran, y así se han definido, *agrociudades*.

Ese aplastante predominio del sector primario fue el resultado de un proceso repoblador llevado a cabo con la colaboración de los grandes señores y las Órdenes Militares, recompensados con grandes extensiones de tierra. Una

---

[24] BERNAL ESTÉVEZ, A.: "Aproximación a la historia urbana de Extremadura en la Edad Media". *Revista de Estudios Extremeños*, XLV, 1 (1989), p. 76.

[25] MARTÍN MARTÍN, J.L. y GARCÍA OLIVA, M.D.: *Historia de Extremadura. II. Los tiempos medievales*. Badajoz, 1985, p. 344.

[26] CLEMENTE RAMOS, J.: "Ciudad y territorio en la Extremadura medieval (siglo XIII- c.1550)", en *La ciudad medieval y su influencia territorial*. Nájera, 2007, p. 85.

repoblación efectuada sobre un territorio prácticamente vacío, con un muy escaso número de repobladores y con extraordinaria lentitud, que en determinadas zonas no culminaría hasta el siglo XV. La gran propiedad, resultante más visible de ese proceso, será el elemento característico del terrazgo extremeño, de su paisaje. Las características edafológicas de gran parte del territorio, así como su rentabilidad económica favorecieron la mayoritaria dedicación a pasto. Los ganados de la tierra y sobre todo los procedentes del norte del Sistema Central –alrededor de 2.500.000 cabezas a comienzos del siglo XVI– ocupaban durante los inviernos (desde finales de septiembre hasta abril) unas tierras surcadas de cañadas y cordeles por los cuales transitaba el ganado que aportaba el alimento de la oligarquía dominante. Una presencia no exenta de conflictos con pueblos y ciudades, favorecida y amparada por una legislación que les protegía frente a los naturales y que, en buena medida, se implantó a finales del siglo XV y comienzos del XVI, durante el reinado de los Reyes Católicos. La seguridad en la percepción de la renta que proporcionaba el arrendamiento de los pastizales –con la figura jurídica del derecho de posesión como uno de sus elementos más característicos– actuaba como un freno a la introducción de cualquier tipo de innovaciones en un modelo económico que favorecía, no sólo a los ganaderos mesteños, sino a los grandes propietarios de las dehesas en las que pastaban sus ganados. Además del resultado de ese proceso histórico, la gran propiedad y el predominio de la explotación pecuaria fue el resultado de la adaptación al medio y, por supuesto, del interés económico de las elites dominantes. Ese modelo se convertiría en uno de los argumentos más significativos para caracterizar la imagen que de esta tierra se proyectaba hacia el exterior y que la dotaba de identidad. Las 60 dehesas de la mesa maestral de la Orden de Santiago, así como los enormes pastizales de la de Alcántara en la Serena conforman una imagen de esta tierra que, en cierto modo, se ha convertido en tópica.

El trasvase de recursos que proporcionaba la ganadería trashumante era extraordinariamente restringido desde el punto de vista social. Del mismo modo, la mano de obra que se empleaba en la ganadería era escasa. De ahí que la mayor parte de la población, por completa ajena a ese flujo económico, se dedicase a la agricultura. Basta un somero repaso a las numerosas Ordenanzas Locales promulgadas desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI[27] para comprender la importancia de esta actividad: de

[27] Las de La Torre de Miguel Sesmero no se conservan. Sabemos sin embargo que las tenía. El Interrogatorio de la Real Audiencia dice que eran antiguas, aunque no se sabía de qué fecha.

su protección y defensa se ocupa la mayor parte de su articulado. Los panes competían con los pastizales –para el ganado trashumante y también para los rebaños estantes–, tanto en tierras de aprovechamiento colectivo como en las de particulares.

Las tierras comunitarias ocupaban una parte considerable del terrazgo, aunque los procesos de privatización se iniciaron pronto, vinculados tanto al crecimiento demográfico de la segunda mitad del siglo XV[28], como a las usurpaciones de terrenos colectivos por parte de las oligarquías locales y de los propios cultivadores. El ejido comunitario que rodeaba villas y lugares era un espacio de uso colectivo destinado al mantenimiento del ganado de los vecinos, que podían introducir en él un número limitado de reses, con un claro objetivo de equidad social que pretendía evitar la acaparación de estos espacios por parte de los grandes propietarios de rebaños estantes. Pero la adscripción social y el dominio político que ejercían sobre la comunidad, en tanto que miembros de las oligarquías locales, no facilitaban, sino todo lo contrario, el cumplimiento de la norma.

La dehesa boyal era en las sociedades campesinas del tiempo de Torres Naharro uno de los elementos característicos, omnipresente, de ese paisaje agrario. Su dedicación preferente era el pasto de las boyadas de los vecinos. Su uso estaba estrictamente reglamentado en los ordenamientos locales: número de animales que podían pastar, obligaciones del boyero y de los propietarios y relación de las penas impuestas por incumplimientos. Fue habitual que desde finales de la Edad Media, fruto de la vitalidad demográfica, una parte de ella se labrase. En la Torre de Miguel Sesmero, 400 fanegas de su dehesa boyal se sembraban. De las 9.500 fanegas (6.100 hectáreas aprox.) de su término, una tercera parte (2.800) eran tierras de labor –incluida la Hoja del Valle, que se repartía anualmente entre los vecinos y junto a la dehesa boyal, conformaban los propios– de las que se obtenían regulares cosechas de trigo, cebada, centeno, habas y garbanzos. Aunque no hay constancia de la plantación de viñedos ni de olivos, la vid era un cultivo habitual en la práctica totalidad de Extremadura. El vino que se producía era de escasa calidad, bien destinado al consumo propio, bien comercializado en las zonas limítrofes. En el término de Badajoz y en los territorios de la Orden de Santiago abundaba el cultivo de lino.

---

[28] Los maestres de la Orden de Santiago repartieron entre los vecinos lotes de tierras comunales, cuya extensión variaba en función de las yuntas de labor que poseyeran. RODRÍGUEZ BLANCO, D.: Op. cit. p. 232.

Aunque carecemos para esta etapa de censos ganaderos, la cabaña estante era numerosa. En las zonas llanas predominaba el ovino, muy concentrado desde el punto de vista social, propiedad, como indicamos más arriba, de miembros de las oligarquías locales –urbanas y rurales– y agrupados en cabañas de varios centenares de cabezas. Más importante para las economías campesinas como la de la Torre, era el bovino, fundamental para las faenas agrícolas, aunque también se utilizaba en la carretería y, en menor medida, para alimentación. El porcino proporcionaba el aporte proteínico básico de la población; al igual que el bovino estaba socialmente muy repartido. En los territorios de la Orden de Santiago era la especie ganadera predominante. Los ganados de La Torre pastaban en los baldíos de la localidad y también en los de Badajoz «con quien y con otras villas comuneras tiene comunidad de pastos»[29]. La dehesa del término, de 4.000 fanegas, era aprovechada por el ganado trashumante. El paisaje de Torre de Miguel Sesmero, el de los primeros años de Torres Naharro, era el característico de la Extremadura de las zonas llanas, de campos abiertos y un régimen de explotación extensivo, agrícola y ganadero.

Una sociedad eminentemente rural, con pocas ciudades y de pequeño tamaño, ofrecía escasas posibilidades para el desarrollo del sector secundario a finales de la Edad Media. La manufactura, destinada a cubrir las necesidades básicas de la población local y comarcal, se agrupaba en las localidades más importantes, siendo prácticamente inexistente en los núcleos rurales. Esa concentración las convertía en el eje económico de sus respectivos territorios, al tiempo que contribuía al «desierto manufacturero» del mundo rural. En la Torre de Miguel Sesmero, como en la mayor parte de poblaciones similares, no había artesanos. La práctica totalidad de sus habitantes se dedicaba a la agricultura y la ganadería. Solo algunos ejercían oficios directamente relacionados con esas actividades primarias –herrero, herrador– o de las denominadas profesiones improductivas –sastre, zapatero– para cubrir la demanda más básica de una población en la que no se celebraba feria ni mercado alguno. Los restantes productos eran adquiridos por medio de la arriería o en las ferias y mercados de localidades próximas. Predominaban en ellos los intercambios de productos agroganaderos, sometidos a una estricta reglamentación por parte de las autoridades locales. Era un mercado

[29] Según el Interrogatorio de la Real Audiencia, tenía comunidad de pastos con la ciudad de Badajoz y con la villa de Almendral. La totalidad de los baldíos del término, incluida la sierra de Mari Pérez, de monte pardo, era "penetrable para el ganado".

intervenido, en tanto que se disponía la preferencia de los vecinos -frente a los de otros lugares- en la adquisición de aquellos productos deficitarios, se pretendía limitar la competencia -por medio de la imposición de gravámenes a los procedentes de otras zonas- o se concedían facilidades para la salida al mercado de la producción propia. Huelga decir que un mercado de esas características actuaba no solo como centro de aprovisionamiento para quienes carecían de él –como la Torre–, sino que también restringía las posibilidades de dar salida a la producción propia.

La estratégica situación de Badajoz junto a la frontera portuguesa posibilitaba un activo comercio, sobre todo de paños, curtidos y calzado y, por supuesto, de productos agrícolas. No estaban excluidos de esos tratos los esclavos, adquiridos tanto por la oligarquía urbana como por profesionales del sector secundario. Disfrutaba de una feria desde mediados del siglo XIII –concedida por Alfonso X– que se celebraba durante 15 días desde el 20 de abril. Zafra, cabeza del señorío, llegó a tener tres ferias, la más importante de las cuales era la de ganados de san Miguel, que se estableció en 1453[30]. También la cercana localidad de La Parra, desde 1466 en que la concedió Enrique IV, celebraba feria –de ganado sobre todo–, por san Bartolomé (24 de agosto). Los mercados semanales que se celebraban en las localidades portuguesas próximas a la raya (Elvas, Vila Viçosa, Terena, Mourao, etc) eran otros tantos lugares de aprovisionamiento e intercambio para los vecinos de La Torre.

La sociedad del tiempo de Torres Naharro, tanto en el mundo *urbano* como en el rural, se caracterizaba por su jerarquización. La propiedad de tierras y ganados, principales fuentes de riqueza, fue el elemento fundamental, aunque no el único, para establecer el orden, la autoridad y las relaciones de dependencia entre los individuos. En la cúspide de la pirámide social, el estamento noble estaba compuesto por alrededor de 4.000 individuos, el 4 por ciento de la población[31], porcentaje muy inferior a la media de la corona de Castilla y rasgo característico de la España meridional. La nobleza distaba de ser un grupo homogéneo, ni desde el punto de vista de su distribución sobre el territorio, ni en cuanto a su nivel económico, ni tampoco en lo referente a su influencia política y social. Eran más numerosos en los núcleos urbanos

---

[30] MELÓN JIMÉNEZ, M.A.: "Datos para el estudio de las ferias y mercados de Extremadura en la Edad Moderna". *Revista de Estudios Extremeños*, LXXII, 1 (2016), pp.265-294.

[31] GERBET, M.C.: *La nobleza en la Corona de Castilla. Sus estructuras sociales en Extremadura (1454-1516)*. Cáceres, 1989, p.70.

–aproximadamente dos tercios del colectivo residían en ciudades–, donde se concentraba la elite nobiliar: señores, títulos y caballeros; cimentaban su potencial económico en la percepción de diversos derechos señoriales, juros, tierras, dehesas y otros bienes. El adehesamiento y la apropiación de comunales desde fechas muy tempranas conformaron una base territorial que se ampliaría a finales del siglo XV por medio de compras de tierras, completando de este modo sus patrimonios; el 97 por ciento de las compras realizadas por los Suárez de Figueroa entre 1489 y 1517 fueron dehesas. Tierras, inmuebles y ganados constituían el fundamento económico casi único de aquellos nobles que no detentaban la condición de señores territoriales y/o jurisdiccionales, los títulos y caballeros. Controlaban los cargos públicos de unas ciudades fuertemente oligarquizadas, cuyo gobierno estaba en manos de unas pocas familias agrupadas en linajes o banderías, que se repartían regidurías y oficios.

La presencia de nobles no era exclusiva del mundo urbano. En los núcleos rurales también residían algunos miembros del primer estamento, aunque no de la cúspide, sino de la base. Los hidalgos formaban parte de la elite de la sociedad rural. Su origen se remonta a los procesos de ennoblecimiento protagonizados por individuos enriquecidos que tuvieron lugar hasta el siglo XIV[32] y que se frenaron a partir de mediados del XV. Entre esos años y finales de la segunda década del XVI no llegaron al medio centenar los títulos de hidalguía otorgados en Extremadura. El fundamento de su riqueza económica era agropecuario, tierras y ganados. Solían desempeñar algún oficio, vinculado a su formación como bachilleres o letrados. Disponer de armas y caballo, además de su nivel de riqueza, les permitía diferenciarse del resto de la sociedad. En tanto que privilegiados, estaban exentos de contribución directa; también tenían acceso a los cargos municipales y por tanto a la gestión y control de los recursos públicos. En la Torre de Miguel Sesmero, como en gran parte de las poblaciones extremeñas, existía la mitad de oficios entre nobles y estado general.

Hemos señalado más arriba que en la Torre de Miguel Sesmero no había mercaderes, ni tampoco artesanos más allá de los mencionados. La escasez de este importante colectivo socioeconómico no fue un problema específico del mundo rural, sino un elemento más, característico y dife-

[32] CLEMENTE RAMOS, J.: "La sociedad rural en Medellín (c.1450 -c.1550). Elites, labradores y pobres". *Studia Historica. Historia Medieval*, 32 (2014), p. 49.

renciador, del territorio extremeño respecto a otras zonas de Castilla. El exiguo desarrollo urbano, las limitaciones de la producción artesanal, una red viaria insuficiente, un mercado no consolidado y una estructura política municipal en la cual el control reside –amén de en los señores– en una nobleza media y baja, tradicionales, que se perpetúa en el poder, son las razones que explican la práctica inexistencia de un grupo que podemos denominar, a falta de mejor término, burguesía. Artesanos, mercaderes, miembros de la administración, profesionales liberales –escribanos, maestros, médicos, etc–, que componían el paisaje social urbano no alcanzaban, salvo excepciones, esa categoría.

La elite pechera de las sociedades campesinas, bien fuese propietaria de ganados estantes, bien se tratase de labradores acomodados –dueños de varias yuntas de labor y de tierras– controlaba junto a los hidalgos el poder político de las comunidades rurales, lo cual les otorgaba una preeminencia social que no procedía de la cuna. Los labradores medios, propietarios de una o dos yuntas de labor, de pequeñas parcelas y un reducido número de cabezas de ganado, eran un grupo considerable, aunque de muy poca relevancia política y social. Completaban la comunidad campesina asalariados, jornaleros y criados –mozos de labor, pastores–, no propietarios, de escasa capacidad económica y dependientes de sus empleadores. Nada conocemos de la condición social de Torres Naharro, más allá del –también– supuesto origen judeoconverso de su familia. Su ingreso en la universidad salmantina o su acceso al estado eclesiástico pueden interpretarse como indicios de su adscripción social al reducido grupo de pecheros enriquecidos[33]. No obstante, se ha dicho que pudo llegar a Salamanca en calidad de paje o criado, lo cual apuntaría a un origen más humilde[34]. Pero este asunto no es sino uno más de los muchos interrogantes de su vida.

Los pobres –aquellos que carecían de propiedades o les resultaban insuficientes para mantenerse– eran un colectivo numeroso, sobre todo en el ámbito urbano. Ciudades como Trujillo afirmaban a mediados del siglo XVI, con evidente exageración, que casi la mitad (el 45 por ciento) de sus vecinos eran pobres. Las Ordenanzas locales se refieren con frecuencia a este colectivo, a

---

[33] La incorporación al estado eclesiástico fue una estrategia característica de este grupo social para mantener sus patrimonios. Cf. GIL SOTO, A.: *Deudos, parciales y consortes: estrategias políticas y sociales de la oligarquía rural extremeña (siglos XVII y XVIII)*. Cáceres, 2003.

[34] La igualdad social de los labradores de la Torre fue señalada por los visitadores de la Real Audiencia a finales del siglo XVIII. Había entonces 68 labradores y un total de 64 yuntas y media de labor. El mayor propietario disponía de 4 yuntas.

los más desfavorecidos, con quienes se tiene una actitud que oscila entre la asistencia y la marginación. También en el mundo rural la pobreza estaba presente. Pero a diferencia del pobre urbano, que encontraba su subsistencia en la limosna, los recursos que ofrecían los bienes comunales contribuyeron a paliar, en parte al menos, un problema que afectaba a un porcentaje significativo de la sociedad campesina.

El clero secular era a finales de la Edad Media un colectivo escaso pese a su importancia social. Suponía aproximadamente el 2 por ciento de la población total[35], una cifra insuficiente para el cumplimiento de las tareas pastorales, sobre todo en el medio rural. Eran numerosas las localidades de pequeño tamaño que o bien carecían de sacerdote o bien debían compartirlo. La escasa formación de sus miembros era habitual y en muchas ocasiones un impedimento para el adecuado desempeño de las tareas pastorales. Era un estamento muy jerarquizado, en cuyo seno existían importantes diferencias, no solo de carácter económico, sino también en el disfrute de determinados privilegios. En las sedes episcopales de Plasencia –la más rica–, Coria y Badajoz se concentraba su cúspide: obispos, miembros de los cabildos catedralicios, racioneros, etc. Se trataba de un grupo minoritario que percibía elevadas rentas de diezmos, capellanías, censos y donaciones. Por el contrario, la mayor parte del clero secular, salvo algunas excepciones, vivía en una situación que se ha llegado a calificar de «rayana en la indigencia», especialmente en las localidades más pequeñas. Los visitadores de la Orden de Santiago afirmaron a finales del siglo XV que la mayor parte de las iglesias disponían de escasos medios, tanto para la subsistencia del clero como para afrontar los gastos de culto o para mantener la fábrica parroquial. La limosna, privada e institucional, fue la vía utilizada para garantizarlos. Más numeroso era el clero regular. Un total de 1.821 frailes y monjas se contabilizaban en la Extremadura de los años treinta del siglo XVI, especialmente franciscanos, cuya presencia se remonta al siglo XIII. A finales del XIV se fundaría en Badajoz el convento de san Francisco y en 1480 el de San Benito de Zafra. Junto a monasterios caracterizados por su riqueza, como el de Guadalupe, algunos cenobios subsistían con idénticas dificultades a las de las parroquias rurales: pequeñas propiedades, algunas rentas y donaciones y limosnas de los fieles eran los únicos medios de los que disponían.

---

[35] En la provincia de Trujillo los clérigos eran 805 y en la de León de la O. de Santiago 585. Cf. FERNÁNDEZ NIEVA, J.: "La sociedad". *Historia de Extremadura, III. Los tiempos modernos*. Badajoz, 1984, p. 577.

La Extremadura en la que nació y pasó sus primeros años de vida Torres Naharro estaba lejos, muy lejos, de poder satisfacer las inquietudes de un hombre que llegaría a encarnar el espíritu de aventura, el deseo de conocer, de traspasar fronteras y de romper moldes. Debió salir muy joven, quizás todavía un niño, de una Extremadura pobre, sin alicientes, a la que nunca regresaría. De una Extremadura en la que el tiempo daba la impresión de haberse detenido. Solo fuera de sus inexistentes fronteras se abrían las puertas al talento, a la innovación, a la creatividad de la que hizo gala. El mundo cosmopolita, bullicioso y monumental que conoció en Roma sobre todo y también en Nápoles en la segunda década del siglo XVI poco o nada tenía que ver con calma y la tranquilidad de una localidad por cuyas calles llanas y empedradas solo pasaban los lugareños, camino de la labor o a vueltas de ella; o algún trajinero que se detenía en la única posada. Nada que ver con los tipos humanos con quienes se relacionó en la Ciudad Eterna o con los acontecimientos de los que fue espectador. Ese mundo tan deslumbrante que plasmaría en sus obras y que le permitieron desplegar todas sus aptitudes, darse a conocer. Siempre de la mano y al servicio de importantes mecenas, como su paisano, el intrigante cardenal placentino Bernardino de Carvajal o Fabrizio Colonna. En ellos encontraría la protección, el apoyo, las relaciones sociales y los medios para representar y editar sus obras.Una protección y un apoyo que en esta tierra solo hubieran podido proporcionarle, llegado el caso, el tercer conde de Feria[36] o un personaje de la talla del maestre de Alcántara Juan de Zúñiga y Pimentel.

El tiempo que le tocó vivir fue ciertamente convulso, propio de un período de transición, de cambios. Un tiempo en el que los acontecimientos se sucedían a un ritmo tan vertiginoso como el que se ha atribuido –sin más fundamento que la mera suposición– a su propia trayectoria: soldado luchando en Granada (poco probable si nació en 1485); cautivo de los piratas berberiscos; clérigo tan crítico con la corrupción eclesiástica que le habría valido el destierro de Roma a Nápoles. Aspectos todos ellos que reflejaría en sus obras. Pero también fue un tiempo de permanencias, las de ese mundo rural, cerrado y aparentemente inmóvil, que asociamos con el Medievo y con la Extremadura de finales del siglo XV. De él igualmente encontramos huellas en su teatro, en algunos de sus personajes. A ese mundo renunció en aras del éxito, que logró como autor teatral, pero que no tuvo su correlato

[36] RUBIO MASA, J.C.: *El mecenazgo artístico de la Casa ducal de Feria*. Mérida, 2001

en la obtención de beneficios crematísticos. Se ha dicho que Torres Naharro vivió y murió pobre. Tal vez esa afirmación, imposible de constatar, no sea más que un artificio con el que resaltar las virtudes que como cristiano debían adornarle. En cualquier caso, si así fue, se trataría de una pobreza en absoluto comparable a la de la diaria lucha por la subsistencia que había conocido en sus primeros años, en La Torre. Y por supuesto, tampoco comparable a la que con tanta crudeza se exhibía, junto al lujo, el esplendor, las fiestas y los desfiles, en las calles de Roma, en esa ciudad donde desarrolló gran parte de su actividad como autor teatral y donde seguirle el rastro es como perseguir un fantasma[37]. Torres Naharro vivió ese mundo tradicional y también su más radical opuesto, el cosmopolitismo de Roma, Fue un hombre de «transición», que conoció lo mejor y también lo peor de ambos. Un inconformista que quiso y logró construir su propio destino. Un individuo plenamente renacentista, como su teatro.

[37] OLEZA, J.: "En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro", en GARELLI, P. y MARCHETTI, G. (eds.): *Un hombre de bien. Saggi di lingue e letterature ibericheinonore di Rinaldi Froldi*. Alessandria, 2004, pp. 233-248.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 181-214

El enredo en las comedias *a fantasía* de Torres Naharro

José Roso Díaz
Universidad de Extremadura

Resumen:

En este trabajo se analiza la presencia, uso y función del enredo en las comedias a fantasía de Torres Naharro con el fin de determinar la fórmula básica con la que se construye. En el enredo a fantasía *naharresco funcionan con gran madurez diversos recursos que inciden en el desarrollo de la acción, el tratamiento de los temas principales de las piezas y la caracterización de los personajes. Es un enredo que se mantiene vivo y cobra renovado vigor en el teatro lopesco, lo que muestra con claridad la modernidad de su creador.*

Palabras clave: enredo, comedia, Torres Naharro, teatro español siglo XVI.

Abstract:

In the work there is analyzed the presence, use and function of the snarl of the comedies to fantasy ot Torres Naharro in order to determine the basic formula with wich it is constructed. In the snarl to fantasy naharresco there work with great maturity diverse strategies and resources that affect in the development of the action, the treatment of the principal topics of the pieces and the characterization of the prominent figures. It is a snarl that is kept alive and receives renewed vigor in the theatre lopesco, which shows with clarity the modernity of his creator.

Keywords: snarl, comedy, Torres Naharro, spanish theatre 16th century.

Constituye el enredo uno de los mecanismos más versátiles y dinámicos de los que dispone el dramaturgo para la creación de tramas complejas que logren generar y mantener la atención del auditorio. El recurso, que se ha utilizado desde tiempos antiguos, queda vinculado al desarrollo de la acción cómica, se convirtió en rasgo constituyente de la poética del género de la Comedia Nueva barroca, elemento vertebral en alguno de sus subtipos, como es el caso de la comedia urbana y palatina, la comedia de enredo o la comedia de capa y espada, y fue posteriormente también elemento clave en el desarrollo de la comedia de vodevil, en la alta comedia del siglo XIX o en la comedia de la posguerra española.

En general el enredo se identifica con una literatura de entretenimiento, inventada, no real, de carácter fantástico, donde el principal asunto tratado es el amor y los problemas que debe vencer para alcanzar el final feliz. Corominas, sea como fuere, registra por primera vez el término en el año 1604. Poco después, en 1611, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias se entiende como *"la mentira o patraña, bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar en trabajo"*[1], definición general que alude a toda obra construida sobre una acción donde destaca la confusión de los personajes. En el *Diccionario de Autoridades* quedó vinculado definitivamente a la comedia: *"significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los teatros, mezclados de varios lances y texidas con arte para tener suspenso al auditorio*"[2]. No sorprende, por ello, que una definición actual del término sea "*situación peculiar de las comedias de intriga, en las que los personajes que intervienen en la acción se encuentran confusos por lo enmarañado de la trama y lo extraño de ciertos comportamientos y sucesos. Ello da lugar a malentendidos e incertidumbres, que provocan la impaciencia de aquéllos y la búsqueda ingeniosa de soluciones para lograr sus objetivos. Todo esto va excitando la curiosidad de los espectadores, que sienten una especial gratificación cuando, a través de ciertos detalles significativos, creen adivinar las posibles vías de salida del conflicto, o la manera de ´desenredar´el ´nudo´de la intriga*"[3]. Según todo ello los ingredientes esenciales del mismo, aquellos que soportan su función básicamente lúdica, son la complicación argumental y estructural a partir de tramas enmarañadas donde

---

[1] Cf. COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona, Alta Fulla, 1998.

[2] Cf. A.A.V.V., *Diccionario de Autoridades*. Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1990.

[3] Cf. ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 325.

se acumulan de forma inverosímil multitud de peripecias, la existencia de personajes confusos que no tienen control sobre los hechos que viven, los oyentes expectantes, el engaño en sus distintas formas (con frecuencia malentendidos y cambios o errores de identidad), la recurrencia a la temática amorosa donde abundan las escenas de cortejos de damas y caballeros y sucesos cómicos y los conflictos de honor con sus duelos, persecuciones y desafíos característicos.

El enredo y sus significaciones, en cualquier caso, están presentes en las reflexiones dramáticas y la práctica teatral que se producen a lo largo del siglo XVI, una centuria que marca en este campo, como se sabe, no con pocas vacilaciones, dudas y tanteos la búsqueda de un camino seguro y duradero para las tablas españolas. En efecto estamos en un momento de enorme desarrollo de la materia dramática, especialmente del teatro profano, en el que confluyen elementos de tradiciones dispares y surgen los primeros textos de preceptiva. La tradición medieval, la influencia humanística italiana y la incidencia de obras del mundo clásico ponen forma a este poliédrico panorama en el que sobresale la comedia, carente por entonces de una acepción rigurosamente delimitada. Covarrubias la define como "*cierta especie de fabula en la qual se nos presenta como en un espejo el trato y vida de la gente ciudadana (...). Suele la comedia empeçar por riñas, quistiones, desavenencias, despechos y rematarse en paz, concordia, amistad y contento (...). Con fingidos argumentos y marañas nos dibuxan el trato y condiciones de los hombres viejos, moços, mugeres honradas y matronas, viejas y cautelosas moças, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin retrato de todo lo que passa en el mundo*". Por ello puede afirmarse que en la época el término se define por oposición a la tragedia, por la presencia del estilo humilde, la recurrencia a personajes del pueblo y el final feliz. Torres Naharro participa en los intentos de definir la comedia que se dan en su tiempo ofreciendo en el *Prohemio* de la *Propalladia*, considerado el primer texto de preceptiva dramática en castellano, sus propias ideas. Para él es "*un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado*". Me interesa destacar aquí la utilización de dos adjetivos positivos: ´ingenioso´ y ´alegres´. El primero alude a su diseño en la acción y a la caracterización de los personajes que la construyen y el segundo al resultado de sus efectos. Ambos ponen en evidencia que en las piezas el pacense valora la representación divertida de los acontecimientos, aquella que se logra especialmente con el enredo.

En el tratado citado ofrece además de forma muy general su opinión sobre otros aspectos dramáticos como la división de las piezas en cinco jornadas, la recurrencia al decoro, el número oportuno de personajes para elaborar

las obras y la clasificación de la comedia en dos tipos. Al respecto nos dice el pacense que "*quanto a los géneros de comedias, a mi paresce que bastarían dos para nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia s´entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como Soldadesca y Tinellaria; a fantasía, de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son Seraphina, Ymenea, etc*". En la segunda importa sobre todo la verosimilitud y la imaginación, parámetros en los que debe desenvolverse el enredo. La comedia *a fantasía* vendría a ser, por tanto, una obra idealista construida sobre cosas imaginativas[4].

El enredo se vinculó de forma especial en el barroco con comedias elaboradas a partir de marañas complejas, felizmente resueltas después, donde abundan confusiones y obstáculos que parecen ser insuperables para los protagonistas y pueden provocar también las equivocaciones del público, donde la temática amorosa es el eje central y el honor de padres o hermanos junto al ingenio de enamorados y confidentes el motor que lo hace funcionar. Buena parte de estos elementos están ya presentes en las comedias de Torres Naharro.

Pretendemos nosotros en este estudio conocer de forma precisa la fórmula con que Torres Naharro[5] utiliza el enredo en sus comedias *a fantasía* para ofrecer después una valoración de la misma en la trayectoria del teatro español del siglo

---

[4] Cf. sobre esta cuestión CORTIJO OCAÑA, Antonio, "Comedias a noticia y comedias a fantasía: A propósito de una curiosa terminología de Torres Naharro", en SALVADOR MIGUEL, Nicasio, LÓPEZ-RÍOS, Santiago y BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (eds.), *Fantasía y literatura en la edad media y los siglos de oro*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 145-162; CASTRO RIVAS, JESSICA, "De la comedia a fantasía a la comedia palatina: Aquilana de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático", en *Bulletin of Spanish Studies*, 94, 2017, pp. 595-613.

[5] Cf, sobre la figura de este dramaturgo, ESCOBAR, Francisco Javier, "Bartolomé de Torres Naharro", en JAURALDE POU, Pablo, GAVELA GARCÍA, Delia y ROJO ALIQUE, Pedro C. (Eds.), *Diccionario filológico de Literatura Española. Siglo XVI*. Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944; FALCONERI, J. V., "La situación de Torres Naharro en la historia literaria", en *Hispanófila,* I, 1957, pp. 32-40; LIHANI, J., *Bartolomé de Torres Naharro*. Boston, Twayne, 1979; GILLET, Joseph E., *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*.Vols. I-III; Bryn Mawr, Pennsylvania, Wisconsin: George Banta, 1943-1951, Vol. IV, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961; RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *El teatro de Torres Naharro*. Madrid, Imprenta de Librera y Casa Editorial Hernando, 1937; STATHATOS, C,, *Bartolomé de Torres Naharro: a bibliography (1517-2003)*. Kassel, Reichenberger, 2004; TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*. Badajoz, Diputación de Badajoz, 1997, pp. 81-204; Zimic, S., "El pensamiento humorístico y satírico de Torres Naharro", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* LII, nº 1-4, 1976, pp. 21-100; LIII, nº 1-4, 1977, pp. 217-306, y LIV, nº 1-4, 1978, pp. 119-216, reeditado por la Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1978, 2 vols.

XVI[6]. El análisis de este motivo literario en estas obras quiere contribuir a un mejor conocimiento del teatro naharresco, del proceso de configuración del género histórico de la Comedia Nueva, de los rasgos constituyentes de la poética que lo define y de los diferentes tipos dramáticos en los que se desarrolla. Estudiaremos para ello la forma en que el enredo construye la acción, su significado en el tratamiento de los temas, los recursos que lo soportan y su incidencia en la delimitación de las funciones de los agonistas. Nos ocuparemos de todas las obras que responden con nitidez al tipo: *Serafina, Himenea, Calamita* y *Aquilana*[7].

1. EL ENREDO EN LA COMEDIA *SERAFINA*.

Es *Serafina* comedia *a fantasía* donde encontramos muchos de los elementos que configuran el enredo naharresco. Trata los amores correspondidos, pero desdichados, de Serafina y Floristán, galán que se vio obligado a casarse con Orfea, lo que provoca las quejas y críticas de su enamorada. Los criados Dorosia y Lenicio ayudan a sus amos a resolver esta situación por medio del consejo, de sus tercerías, engaños y actuaciones en la acción, al tiempo que desarrollan sus propias relaciones amorosas. Desconsolada Serafina pide la muerte de Orfea y ella, sabedora de la no correspondencia, se queja a su marido, que quiere asesi-

---

[6] Cf., sobre el teatro del siglo XVI y su evolución, CANET, José Luis, *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia, Universidad de Valencia, 2003; DÍEZ BORQUE, José María, *Los género dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid, Taurus, 1987; GONZÁLEZ, Lola, "De la *Himenea* de Torres Naharro a *El Castigo sin venganza* de Lope de Vega. Sobre el inicio y consolidación del género comedia", en FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia y FERNÁNDEZ FERREIRO, María (Coords.), *Literatura, líneas y pautas*. Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 617-624; HERMENEGILDO, Alfredo, *El teatro en el siglo XVI*. Madrid, Ediciones Júcar, 1994; HUERTA CALVO, Javier, *El teatro medieval y renacentista*. Madrid, Plaza Mayor, 1984; HUERTA CALVO, Javier, "La teoría dramática en el siglo XVI", en HUERTA CALVO, Javier,(Coord.), *Historia del teatro español*. Vol. I. (De la Edad Medial al Siglo de Oro). Madrid, Gredos, 2003, pp. 303-316; OLEZA, Joan (Ed.), *La génesis de la comedia barroca*. *Cuadernos de Filología*, III-1-2, 1981; OLEZA, Joan, "El nacimiento de la comedia", en CANNAVAGIO, Jean (Ed.), *La comedia*. Madrid, Casa Velázquez, pp. 178-210; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La Celestina y el teatro del siglo XVI*. Madrid, Uned, 1978; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *El teatro en el Renacimiento*. Madrid, Laberinto, 2004; PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "El teatro del renacimiento. Perspectiva crítica", en *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 245-255; PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (Eds.), *Los albores del teatro español*. *Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995; VÉLEZ SÁINZ, Julio (Coord.), El teatro profano del siglo XVI, en *Criticón,* 126, 2016

[7] Cito por la edición de Julio Vélez-Sainz. Cf. TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Teatro completo*. Madrid, Cátedra, 2013.

narla para resolver la situación. La solución al conflicto se logra con la llegada de Floristán, del que está enamorado Orfea, tras saberse que dicho señor está prendado también de esa dama y que su matrimonio con Floristán no había sido consumado, hecho que permite finalmente la unión feliz del mismo con Serafina.

La acción de la obra se inicia con el recurso *in medias res,* con el conflicto ya creado, en una escena en la que los criados exponen la situación en la que se encuentran los amos. Se trata de una estrategia dramática utilizada también por el dramaturgo en otras obras que favorece ubicar la acción en un conflicto existente. Destaca en este caso el hecho de que sean los criados quienes inicien la obra defendiendo en sus actuaciones a sus respectivos señores, lo que evidencia por una parte el significado de estos en la construcción de la acción y, por otra, la habilidad dramática de mostrar el conflicto en sus dos partes en una misma escena.

Sobresalen, por lo demás, en el desarrollo de la acción dos aspectos esenciales: la recurrencia al engaño para la construcción del enredo y la forma de gestionar el dominio de la verdad entre los personajes. Ambos contribuyen a la elaboración de una intriga trabajada, equilibrada, con muchos aciertos dramáticos.

El engaño aparece en la acción por medio de la estrategia preparación/realización posterior del engaño antes preparado, que permite mostrar al público los derroteros por los que trascurrirá la acción. La estrategia aparece repetidas veces y permite avanzar la acción hacia su complicación. Esta estrategia muestra en la obra su doble desarrollo: la modalidad de la realización inmediata y la otra de la realización posterior. De la misma un ejemplo significativo encontramos cuando Lenicio pretender decir a Serafina que Orfea está muerta. Lenicio afirma que para salir de la difícil situación en que se encuentran conviene acudir a la broma y el engaño, que siempre resultan baratos:

Lenicio: (...)
Quiero llevar esta fiesta
con que ría Dorosía,
mas su ama reñiría
porque voy sin la respuesta.
Voto a diez, pues, qu´es aquésta.
¿Qué diré como me vea?
Dírele qu´es muerta Orfea,
pues qu´el mentir poco cuesta[8]

[8] Cf., *ed. cit.*, p. 274.

Junto a esta técnica encontramos el refuerzo de engaños realizados y el efecto de sus resultados en la acción. Ello se observa cuando Serafina, a la que se ha hecho creer que Floristán asesinó a Orfea, no quiere casarse por este hecho con él:

Serafina: (...)
¿Part-te, bestia senes raó
si´m sería bon consell
que´m casás yo ara amb ell
puix que sé que ha fet açó?
Dic que millor viva yo
qu´ell entre pus en ma casaa.
¡Fideputa y quina rasa
que só yo pera ad axó!
Per ma fe que li vull dir
que´s por anar a la forca ;
que yo no só qualque porca
qu´el aja axí de acullir.
¿Y com poré yo sofrir
a qui tant de mal fa junt
que´m metés cama damunt?[9]

El refuerzo, por su parte, implica la construcción sólida del engaño, lo que supone abundar en el mismo o en su propia preparación. Ejemplo se observa en el que hace Lenicio para lograr la unión de Dorosía y Gomecio. Elabora, para que sea creído, una oración mágica:

Gomecio: ¿Quare, dic?
Lenicio: Si me dejares,
Yo te haré triunfar.
Gomecio: Fac quod volis.
Lenicio: Pues espera
Y decirte he, porque veas,
ciertas palabras caldeas
para que por ti se muera.
Será también de manera
que con signos magicanos
te encantaré pies y manos

[9] Cf., *ed. cit.*, p. 276.

para que todo te quiera.
Gomecio: In manus tuas, Lenicio,
comendo spirito meo[10]

La importancia del engaño para la construcción del enredo se advierte también en que el mismo está presente tanto en la historia de los amos como en la de sus criados, en la acción en sus dos dimensiones. No sorprende por ello que abunden términos procedentes del campo semántico del engaño en las cinco jornadas de la comedia ('engaño', 'querella', 'taimar', 'burla', 'cuenta', 'rehierta', 'fantasía', 'salsa', 'mañas', etc). Para el recurso, además, a veces es pertinente tanto la acotación como el aparte.

Torres Naharro gestiona el conocimiento de la verdad entre los personajes de forma plural conforme a mecanismos variados de importante valor dramático. No quiere confundir al público, pero sí a algunos personajes. Se trata de motivos como la narración de hechos pasados, hayan sido estos representados o no, el dar a conocer a determinados personajes una verdad que se niega a otros y la repetición de lo acontecido en la acción. Todos ellos favorecen la actualización de datos y pueden hacer cambiar el comportamiento de los agonistas en la acción. A veces se aprovecha la apertura y el cierre de jornada para su ubicación[11]. Logra, además, el desenlace de la pieza por medio del recurso de la anagnórisis, que pone en juego a un nuevo personaje, Policiano, personaje del que está enamorado Orfea. Ocurre al comienzo de la última jornada, cuando Lenicio informa de las circunstancias de la llegada del mismo. Poco después se sabrá también que él también le ama, clave para el final feliz de todos los enamorados:

Lenicio: Pues ¡pese al rey don Rodrigo
con mi amo, allá do está!
Sé que fuera tiempo ya
de haberse visto conmigo.
No es posible, si le digo
como es venido su hermano,
sino que me dé el villano
cuanto trajere consigo.
¡Cuán gentil hombre es tornado,

[10] Cf., *ed. cit*., p. 271.

[11] Ejemplo notable es la narración de hechos pasados de la historia representada, cuando Floristán cuenta que se enamoró de Serafina y que fue correspondido por ella y que por mandato paterno tuvo que casarse con Orfea, dama italiana. Cf., *ed. cit*., pp.265-266.

como hecho de pincel!
No parece agora aquél,
ansi viene tan mudado.
¡Y cuán bien ataviado!
¡Qué caballo tan gentil!
¡Cuántas joyas! Más de mil.
Por Dios, qu´estoy espantado.[12]

El enredo facilita, por lo demás, el tratamiento del tema del amor a partir de una relación imposible por la convención social y la existencia de un matrimonio obligado. Ello hace que surja un triángulo amoroso, dos damas y un galán, que solo se resuelve con la aparición de un segundo galán enamorado. En este entramado temático, con un papel claramente secundario, imbricado con el asunto principal, encontramos el tema del honor y la honra. El hijo se ha casado por obediencia con una mujer a la que no ama y se ha entregado a otra que le corresponde. Ello conlleva la queja de las dos mujeres[13], la presencia de un discurso de crítica hacia el comportamiento de los hombres en el amor, su fidelidad y el asunto del matrimonio.

Buen contrapunto al amor de los amos es el de los criados que, aun en el conflicto, es llevado al ámbito del erotismo. Son amores tratados en la acción sin gran desarrollo, sólo de forma puntual, para provocar relax dramático y la nota de humor. Sin embargo, su tratamiento no deja de apuntar a los criados más modernos del teatro lopesco. Erotismo y humor se unen en la pieza cuando Gomecio, paje enamorado de Dorosía, quiere besarla y tocarla, a lo que ella se niega llamándole puerco y afirmando que la mujer es difícil de engañar[14].

Los criados de la comedia son fundamentales, en cualquier caso, para el desarrollo del enredo: son fieles a sus amos, activos por sus causas, terceros, consejeros y cómplices. No dudan en engañar por sus señores, ayudarles o advertirles de los riesgos de su situación. Saben, además, todo de ellos. Destacan Bruneta, Dorosía y Lenicio y queda en un segundo plano Gomecio, que favorece la aparición del incidente secundario. Bruneta aparece escasamente en la acción, pero sin embargo lo hace de forma significativa para anunciar el

---

[12] Cf., *ed. cit.*, p. 281. Desde la Jornada III se sabe, gracias a la sierva Bruneta, que Orfea está enamorada de Policiano (pp. 255-256).

[13] En el comienzo de la Jornada II encontramos la queja de Serafina por la forma en que ha sido tratada por Floristán. Cf. *ed. cit.,* p. 243-244. La queja se produce tanto en presencia del amado como en su ausencia.

[14] Cf., *ed. cit.,* pp. 222-223.

amor que Orfea siente hacia Policiano y para criticar el comportamiento de los hombres. Buenos ejemplos de las funciones que desempeñan los criados encontramos en el caso de Lenicio, pues aconseja a Floristán sobre la conveniencia del disimulo que oculte sus sentimientos ante la dama:

Lenicio: Pues tempra la juventud;
guarda que no te embaraces,
mas la discreción abraces
que te dará la salud.
Discreción es rectitud
y de todo bien el quicio;
sin ella virtud es vicio,
con ella, el vicio es virtud.
Ve primero aconsejado
si quieres buena vejez,
mas temo que d´esta vez
bígamo serás llamado.[15]

Muestra fidelidad a su señor y miente por él[16] o advierte de los peligros y problemas que le acarreará su proceder:

Floristán: Casarme con Serafina,
ya que más no puede ser.
Lenicio: Pues Orfea, tu mujer,
¿Cómo queda en este medio?
Floristán: Muchas cosas han remedio
con el tiempo y el saber.
Lenicio: En fin, no me do pena,
yo te he hablado a la rasa,
más sabe el necio en tu casa
que el discreto en ajena.
Si queremos ir a cena
y a taberna habemos d´ir,
en esto yo sé decir
cuál es la mala o la buena.

[15] Cf., *ed. cit.*, p. 233.
[16] Cf., *ed. cit.*, p. 220.

Cabe destacar en el caso de los señores la recurrencia a la queja y la solicitud de ayuda a los criados. La petición de la muerte de Orfea y la determinación de asesinarla llevan la acción en todo caso al momento de mayor tensión dramática, caracterizan a los personajes y explican la evolución de sus comportamientos en la obra.

Se aprecia en *Serafina* la recurrencia a diversos elementos y estrategias dramáticas para elaborar el enredo a partir del tema amoroso. La madurez con que se usa apunta a una forma básica de construirlo que se verá confirmada y ampliada en otras obras de su producción *a fantasía*.

2. EL ENREDO EN LA COMEDIA *CALAMITA*.

Calamita no es de las comedias más estudiadas y mejor conocidas de Torres Naharro, aunque la crítica aprecia en ella la existencia de elementos significativos de nuestra tradición dramática. Trata la historia de amor de Floribundo y Calamita, al que se opone el padre de este por la desigualdad social existente entre los amantes, lo que obliga al enamorado a mantener en secreto la relación y hasta el casamiento gracias a los criados, que de forma paralela a sus señores desarrollan sus propios amores. En él aparecen celos y engaños, además de la cuestión de honor. La resolución del conflicto social y paternofilial se logra tras el conocimiento del verdadero origen de la dama, lo que permite el alegre final de la pieza.

La comedia presenta un notable enredo, contenido a partir de elementos variados, ya perceptibles en el Argumento de la obra que acompaña al Introito. En él se advierte la existencia de personajes engañadores y engañados y la necesidad de atención sobre la acción de principio a fin. Tal circunstancia evidencia que no se quiere equivocar al público, sino darle un dominio oportuno de la acción.

El enredo delimita la construcción de la acción acudiendo a la utilización de una estrategia en la que funcionan de manera combinada aspectos como los cierres de jornada en momentos de tensión, la recurrencia al engaño y su inserción de forma variada en la trama, el juego con la verdad, la actualización de informaciones, la anagnórisis, las llamadas de atención sobre el desenlace y los comentarios sobre la forma en que se desarrolla la acción.

Las jornadas se cierran dejando suspensa con tensión la acción. Bien sea por el logro del galán del compromiso del criado en la entrega de una carta de amor a la dama (Jornada I), por el resumen y comentario de la

situación de los amores (Jornada II), la reprimenda al criado por no ser fiel a su señor (Jornada III) o el dar a conocer a un personaje un hecho que complica más la acción y la hace llevar al desenlace. El engaño, por otra parte, aparece en las cinco jornadas y afecta a todos los personajes. Están motivados por el tratamiento del tema del amor y del honor. Su uso se precisa no sólo en la recurrencia a varios tipos, entre los que pueden identificarse el engañarse o el engaño en eco, sino también en la recurrencia a una técnica variada de inserción en la acción, donde sobresalen dos procedimientos contrarios: por un lado aquel que lo desarrolla en dos fases, una de preparación, que supone el comentario del mismo, y otra de realización, que significa su ejecución tal y como había sido antes planeado; por otro el que lo incorpora directamente en la acción. El primero, que aparece hasta tres veces en la acción, se da únicamente en la comedia en su variante más rígida, aquella que ofrece menos posibilidades de complicar la trama y se define por la realización inmediata del engaño antes preparado. Un ejemplo lo encontramos en la Jornada I, cuando Justino, confidente en amores de Floribundo, quiere ayudarle, para lo cual se hará pasar por pariente de la mujer de Torcazo, hombre en cuya casa vive su enamorada:

Jusquino: bien sería
con destreza y osadía
dar un tiento a esta mujer,
pues entiendo de hacer
dos mandados y una vía.
Mas ¿Cómo se atrevería
la pobreza,
caso qu´es moza y discreta,
a tomar tanta fatiga
de servirme a mí de amiga,
y a mi señor de alcahueta?
Bien será que le prometa
largamente de su parte algún presente,
pues que me lo ha prometido,
que al asno de su marido
yo me haré su pariente.[17]

[17] Cf., *ed. cit.*, pp. 722-723.

En los mismos términos se produce seguidamente el engaño:

Jusquino: ¿No has oído?
Torcazo: No, a la fe.
Jusquino: ¿Cómo he sabido
que somos tú y yo parientes?
Torcazo: ¡O, qué bien! Si no me mientes...
Jusquino: Mal me tienes conocido
Torcazo: Pues, ¿cómo lo has entroído?
Jusquino: Juan García,
su marido de tu tía
jugando ayer al mojón
me ha dado muy gran razón
de nuestra genalogía.
(...)
Me ha contado
que tu agüelo Juan Parrado,
era padre de tu padre.
Y era suegro de tu madre,
Padrino de su ahijado.
Mi padre y él se han hallado
monacillos,
Mas por ciertos homecillos
quedaron en un desvío;
en fin tu padre y el mío
tovieron ocho tonillos
Torcazo: muestram´acá esos carrillos
y veremos
que cro que nos parecemos[18]

El engaño, por lo demás, puede resultar secundario o esencial para el desarrollo de la acción y los temas en ella tratados. En este último caso queda vinculado al humor y a los criados. Aparece con funciones muy precisas, ubicados sobre todo en las jornadas I, II, III y IV.

La recurrencia al juego con la verdad en la construcción de la acción muestra, por otra parte, la importancia que Torres concede al enredo. Se da en

[18] Cf.. *ed. cit.,* pp. 723-724.

la acción en varias ocasiones. Es de hecho estrategia contraria a la anterior, que permite mostrar al auditorio las confusiones y errores en los que se encuentran los personajes, circunstancia que supone ponerlo en un nivel superior ante la historia representada, dominándola, como si de un dios se tratase. Un ejemplo registramos en la Jornada III, cuando Justino, criado interesado en los amores de Libina, despechado, advierte al marido de esta que su mujer mantiene una relación con Escolar:

Torcazo: Pues mira, ¿qué quiésme? Di
Jusquino: No otra cosa
mas que Libina, tu esposa,
no asienta bin el tobillo;
que tras un escolarcillo
diz que va muy bolliciosa.
Torcazo: Juri a diez, si a la tiñosa
la arrebato,
que le sacudo aquel hato,
y an aquí si te parece;
son que luego se amortece
y he mancilla dende a rato[19]

Registramos también a lo largo de la acción diversas formas de actualizar informaciones, sobre todo a partir de la narración de hechos pasados representados, el resumen de acontecimientos, los comentarios sobre hechos de la acción o la repetición de noticias. Aporto solo un ejemplo significativo. Se trata de los comentarios de Fileo sobre los amores de Floribundo y Calamita que sirven de cierre a la Jornada II:

La cosa va muy perdida
y en malo son;
casarse han tras un rincón,
y el viejo que pene y muera,
que esperaba por nuera
la princesa de Aragón.
Y est´otra, según razón,
es tan pura

[19] Cf. *ed. cit.*, p. 754.

hija de abad su figura
qu´el cabello se me eriza;
porque los que más baptiza
diz que son hijos del cura.
Mi señor con su locura,
de grosero,
piensa sacar en enero
y pescar tras las paredes,
y sacar aire con redes
y coger agua con harnero[20]

Estas formas, que favorecen el dominio de la acción por parte del público, quedan reforzadas por dos estrategias, si bien menores, complementarias. Ambas son de breve extensión. Por un lado, las llamadas de atención sobre el desenlace, que cuando se producen, no son del todo entendidas por los personajes y hacen sospechar al público, además de apuntar a un desenlace feliz todavía no perceptible. Así en la Jornada IV Floribundo advierte que su padre verá cómo sus amores tienen un fin honesto:

Suplícote solamente
cerca d´esto,
que aunque veas mal dispuesto
mi vivir y en tanta guerra,
y aunque se hunda la tierra,
verás d´el un fin honesto[21]

Por otro lado, los comentarios sobre cómo se desarrolla la acción y si los hechos son favorables a los personajes. Aquí encontramos rápidas intervenciones en apartes, que tienen también como cómplice al espectador. Ejemplos serían las siguientes intervenciones de los personajes: Jusquino señala que se va urdiendo bien el enredo: "Bien se va urdiendo esta trama", (v. 592); Jusquino comenta cómo van los amores de Floribundo : "¡qué gastar de herramienta!", (v 2051) y, más tarde "Perdido va todo ya" (v. 2059); comentario de Jusquino sobre los sucesos de la acción: "Voto a Dios, galante ha andando" (v. 2499); y la opinión del engañador sobre cómo van los engaños: "la cosa va muy perdida" (v. 1209).

---

[20] Cf. *ed. cit.*, p. 751.
[21] Cf. *ed. cit.*, pp. 769-770.

Registramos, en fin, en cuanto al enredo la presencia del recurso de la anagnórisis en la Comedia. En la Jornada V Trapaneo, acudiendo a una narración de hechos pasados, cuenta el verdadero origen de Calamita[22]: es hija del rey de Sicilia, a quien el propio Trapaneo crió ante el rechazo de su padre a tener otra hija. Ahora es la única heredera del reino. Estaba en buena medida anunciada al inicio de la misma jornada, cuando Floribundo advierte sin mayores precisiones que Trapaneo le ha confirmado que Calamita es de padre honrado, de notable familia. Un dato más, en cualquier caso, de convergencia de la acción y de atención al espectador.

El enredo favorece en la comedia el desarrollo de sus temas nucleares, el amor y el honor, y permite, además, la aparición de otros secundarios con los que de desigual manera quedan imbricados, sobre todo los celos y las relaciones paternofiliales. En la comedia se desarrollan los amores de Floribundo y Calamita, que evolucionan de la no correspondencia amorosa a la unión final de la pareja, gracias en buena medida a la ayuda de sus criados confidentes, que tienen amores en paralelo, pero de otro carácter, lo que actúa como contraste y complemento a los señores. Encontramos aquí la recurrencia a un esquema básico, bien definido, de tratamiento del tema que quedará pronto fijado. Importa en su realización la determinación de los enamorados, la fidelidad y confidencia de los criados y el casamiento secreto. El honor, por su parte, se plantea en el caso de los amores de Jusquino con Libina, mujer casada, que no le corresponde, al tener interés en Escolar, con quien mantiene una relación secreta, que levanta los celos de su pretendiente, quien comunica todo a su marido. Aparece también tratado al saberse la relación de Floribundo y Calamita y desconocer de esta su verdadero origen, lo que genera conflicto entre el hijo y el padre, interesado en que se cumpla el orden social.

Debemos destacar, además, la presencia de dos recursos fundamentales para el enredo: el engaño y la carta. El engaño se da reiteradamente en la pieza de forma variada, mostrando ya una versatilidad dramática muy rica, en donde se identifican ya personajes engañadores y personajes engañados y la recurrencia a tipos concretos del engaño, ya sea el engaño en eco o el engañarse, ambos con efectos multiplicadores de la confusión en la acción. Todo ello se observa en el caso de un engaño en eco, aquel que se produce cuando Torcazo aplica la confusión en la que está y hace creer a Libina, su mujer, que Jusquino es primo y este le da un abrazo:

---

[22] Cf. *ed. cit.*, pp. 795-797.

Torcazo: mi primo, Jusquino,
te viene aquí a conocer.
hazme tamaño pracer
sencular
que lo quieras abrazar.
Jusquino: Si querrá, por su virtud.
Libina: Mejor me dé Dios salud.
Torcazo: Ea, boba, ¿bobear?
Jusquino: No´s hagáis tan de rogar
por mi amor,
que un pariente y servidor
no se desechan así[23]

La carta, por su parte, favorece la reunión de los enamorados, el paso a la correspondencia amorosa y va acompañada de la complicidad de los criados y de la astucia para que llegue a las manos apropiadas. Importa la lectura de la carta, que pone en conocimiento del espectador la queja de amores y el comentario jocoso del criado que no la entiende. Jusquino se burla de la forma en que está escrita:

Cuanto si d´esta manera
tú procuras
con palabras tan escuras,
efectuar tus amores
yo las tengo por mejores
para quitar callenturas
(...)
Yo, cierto soy mas travieso
que discreto,
pero, señor, te prometo
que no con tantos rodeos
manifiesto mis deseos
si quiero que hayan efecto[24]

El enredo, por último, permite clasificar los personajes ante la acción. Un grupo estaría formado por aquellos que conocen todo cuanto acontece en la misma por estar bien informados o ser engañadores; otro por los que no

[23] Cf. *ed, cit*., pp. 726-727.
[24] Cf. *ed. cit*., p. 736.

controlan los hechos debido a que les faltan informaciones o han resultado engañados. En los dos hay personajes tanto principales como secundarios.

Dentro de los personajes secundarios destacan los criados, en los que es significativa la confidencia con sus amos. Jusquino es el confidente fiel e incansable que lucha por llevar a buen puerto los amores de Floribundo, con quien tiene total confianza. Un ejemplo observamos cuando asegura a su señor que entrarán en casa de la dama:

Pues en mis manos está
solamente
dame, señor, al presente,
dos o tres días de plazo;
que tengo asido a Torcazo
y heme hecho su pariente.
Hoy le hablé largamente
y a placer,
y visité a su mujer,
y aun me lo hizo abrazar;
tenemos, en fin, lugar
más que habremos menester[25]

Otro ejemplo cuando quiere llevar la carta de amor a Calamita para sanar el dolor de Floribundo:

Déjame, señor, hacer
libremente;
haz lo dicho solamente,
con tanto que, sin siniestro,
siendo yo médico diestro,
seas tú enfermo obediente.
Ya me hice su pariente
del villano,
tengo a Libina en la mano
ella al mozo en las entrañas;
usaré de tales mañas
que presto te daré sano[26]

[25] Cf. *ed. cit.*, p. 733.
[26] Cf. *ed. cit.*, p. 737.

El enredo, en fin, es de importancia en la comedia, se elabora con una estrategia dramática en la que están presentes ya varios recursos, bien dosificados y con funciones precisas que facilitan el tratamiento del tema del amor y del honor. Acción, temas y personajes se construyen sin duda a partir de él.

3. EL ENREDO EN LA COMEDIA *HIMENEA*.

Himenea es la obra mejor conocida y más celebrada de la producción dramática de Torres Naharro, además de modelo *a fantasía*. Desarrolla los amores de Febea e Himeneo, que logran el final feliz en bodas. Himeneo, con la ayuda de sus criados, requiebra en amores a su dama, que pese a su no correspondencia inicial termina rindiéndose al galán. Para ello ha tenido él que frecuentar la calle por la noche repetidas ocasiones, lo que despierta las sospechas del Marqués, hermano de Febea, y genera un problema de honor. Las sospechas quedan confirmadas tras la comprobación de que Himeneo entró en casa, situación que quiere resolver el Marqués con la muerte de Febea, quien defiende su inocencia y doncellez. La acción se resuelve con la llegada de Himeneo y la confirmación de su casamiento con la dama, hecho que supone el perdón y la preparación de las bodas. En paralelo son tratados los amores de los criados.

Torres construye la acción de la comedia sin la pretensión de confundir en ella al público, de manera sencilla[27]. En ella destacan aspectos como la representación de historias de señores y criados, la repetición de hechos y situaciones, la valoración de los inicios y cierres de jornadas para generar tensión dramática, la presencia tímida del engaño con valor secundario y las aclaraciones de los agonistas de su forma de actuar ante el desarrollo de los hechos.

El desarrollo de las historias de señores y criados permite la evolución verosímil de los amores de los primeros, ayuda a caracterizar a los segundos y crear contrapuntos entre sus mundos, que provocan humor, además de construir incidentes secundarios[28]. La repetición de hechos y situaciones similares facilitan el desarrollo de la acción y se relacionan con la perseverancia del enamorado no correspondido y el resultado de unos amores al margen de su código. Se dan en el caso de hablar a la reja, el paseo o vigilar la calle y la

[27] Ya se nos advierte en el Introito que "no es comedia de risadas" (v. 147).

[28] Es el caso de la Jornada III, cuando Boreas critica a Eliso por no aceptar el regalo de su amo Himeneo por los buenos servicios prestados. La filiación del episodio es clara. Cf., *ed. cit.,* pp. 573-574.

sospecha del Marqués, que debe velar por el honor de su casa[29]. Se trata de un recurso que, junto a otros menos utilizados, como el de las aclaraciones sobre lo que hacen los personajes, sobre sus formas de actuar, contribuyen a elaborar una acción poco intrincada y de fácil seguimiento por parte del espectador.

El inicio y cierre de jornada suele ser, por otra parte, de importancia dramática, dado que supone en el primer caso un momento álgido de la acción en la que los personajes muestras los efectos de los últimos hechos acontecidos en la misma y, en el segundo, la suspensión de la acción en un momento de tensión y conflicto.

El engaño aparece en pocas ocasiones y en los incidentes secundarios, vinculado siempre a los criados. Permite sobre todo caracterizar a los personajes y también provocar humor. Ilustramos todo ello con el engaño que los criados Eliso y Boreas hacen a su señor cuando afirman que ellos guardarán la calle mientras él está en casa de su amada. En realidad ellos se retiran pronto por cobardía:

Himeneo:	¡Digo, Eliso!
	Haz que estéis sobre el aviso [Mientras se marcha]
Eliso:	Muy modorro sois, amigo,
	porque yo me sé guardar
	de los peligros mundanos.
Boreas:	A la fe que estás conmigo.
	Hagamos, por nos salvar,
	como dos buenos hermanos;
	huyamos d´esta congoja
	y apartemonos del mal;
	que a la fe, todo lo ál,
	es andar de mula coja[30]

[29] Encontramos el recurso en el inicio de la Jornada II, cuando Himeneo trae unos músicos a la ventana de la dama para que canten y expresen su dolor de amor. Cf., *ed. cit*., pp. 558-560. El motivo se había dado antes en la Jornada I y aparecerá también después. Es significativo en este caso dado que supone el inicio de la correspondencia de la dama. La repetición de hechos y situaciones similares en la acción se repite de forma significativa en el caso del consejo que Turpedio da al Marqués de abandonar la calle y su vigilancia (Cf., *ed. cit*, pp. 567-569, p. 556), o en el caso de las sospechas del marqués sobre el comportamiento deshonroso de su hermana (Cf., *ed. cit*., pp. 554-555; p. 567).

[30] Cf., *ed. cit.,* pp. 548-549. La misma situación se repite más tarde cuando, ya en la Jornada IV, ambos prepararán cualquier engaño para justificar su huida y abandono de la vigilancia de la calle (Cf., *ed. cit.,* pp. 583-584). El refuerzo de la caracterización de los mismos como cobardes se produce poco después cuando ante la pérdida de la capa de Boreas engañarán al decir que se produjo en un fiero combate (Cf., *ed. cit*., p. 584).

Las aclaraciones que los personajes hacen sobre su forma de actuar favorecen el seguimiento de la acción. Se dan sobre todo en el caso de Himeneo y el Marqués en intervenciones rápidas como consecuencia de los diálogos con los criados sobre la forma más conveniente de actuar ante los hechos[31].

El enredo en la comedia desarrolla el tema del amor y el honor que aparecen imbricados entre sí, tienen solución única y son los principales en la pieza. Permiten construir una acción bien trabada, donde se aprecian ya con bastante nitidez elementos que configurarán sus códigos de tratamiento en la dramaturgia barroca.

El amor evoluciona desde la no correspondencia inicial al triunfo del amor a partir de la perseverancia del galán, la aceptación de la dama, los encuentros por la noche en la reja o la ventana y en el aposento, el secreto de la relación, el casamiento en privado y, tras conocerse y aceptarse, la preparación feliz de las bodas. El tratamiento del tema genera conflicto por el hecho de que el mismo no sigue todos los pasos lícitos exigidos al ser los enamorados quienes deciden sobre sus sentimientos y ellos mismos al margen de la convención social y la familia, circunstancia que da cabida al mismo tiempo en la acción al tema del honor y la honra.

Conviene señalar, por otro lado, con respecto a este tema que a partir de los criados, quienes con sus consejos e intervenciones contribuyen a desarrollarlo a favor de sus señores, aparece tratado de manera secundaria y contraria, donde esta presente la alusión erótica, la burla de los convenciones seguidas por los amos, el humor, el triángulo amoroso o la similitud de escenas[32].

El tema del honor y la honra surge del desarrollo secreto de los amores de Himeneo y Febea y obliga a la actuación del Marqués. Pasa por tres momentos. Uno inicial en que la deshonra se tiene por sospecha que debe confirmarse como paso previo a cualquier determinación para restaurarlo; otro, en el que la misma se ha constatado, lo que obliga a una pronta actuación y el último donde se resuelve tras el conocimiento del casamiento. En su desarrollo adquiere valor la prudencia del Marqués, el consejo de su criado, la voluntad de entrega

---

[31] Son buenos ejemplos los siguientes: Himeneo quiere traer música para expresar el dolor que siente (pp. 543-544); El Marqués señala que probará la 'fantasía' de Febea (p. 557); el Marqués y Turpedio quieren enfrentarse a Himeneo (p. 567); Eliso señala que vendrá por el día a inspeccionar cómo está la calle (p. 567).

[32] Buen ejemplo de ello se da cuando Boreas requiebra en amores a Dorestas, que está a la ventana. Es burla a la situación que anteriormente han vivido sus señores. Cf., *ed. cit.,* pp. 575 y ss.

de la dama y la determinación del galán en defensa de la misma. El tema tendrá también breves reflejos en el mundo de los criados[33].

Ambos temas cuentan en la acción, en cualquier caso, con la cobertura que dan recursos como la música para aderezar una situación de amor, la noche como ubicación temporal, el ambiente urbano como ubicación espacial, los paralelismos, la sospecha y el consejo ante los hechos o la presencia de la queja.

En *Himenea,* en fin, apreciamos un enredo bien construido que se fundamenta sobre el tema del amor y del honor y se elabora con una serie de recursos presentes también de manera similar en otras piezas dramáticas del pacense.

4. EL ENREDO EN LA COMEDIA *AQUILANA*.

Significativo es también en esta comedia el enredo para el desarrollo del tema del amor, el principal de la pieza. En ella se trata la relación amorosa que mantienen en secreto Aquilano y Feliciana con la ayuda de sus criados que favorecen sus encuentros por la noche en casa de la dama. El galán se muestra loco de amor y el rey Bermudo, padre de Feliciana, ajeno a su pasión, quiere procurarle una cura pues piensa en él como heredero del reino ante la falta de un hijo. Entonces quedan al descubierto los amores secretos y el honor obliga al castigo del galán, mientras que la dama ante dicha situación busca la muerte. Sin embargo, la acción se resuelve al saberse que Aquilano es de origen noble, hijo del monarca de Rumania, que quiso comprobar que Feliciana le amaba por cómo es y no por la calidad de su cuna.

Con respecto a la acción cabe señalar que Torres aprovecha el recurso del comienzo *in medias res* para presentar a los enamorados ya en correspondencia amorosa, aunque bajo la conveniencia del secreto. Ello evidentemente conlleva riesgos y peligros de los que el criado Faceto advierte a su señor Aquilano:

> No consiento
> que con ese pensamiento
> pongas tu vida al tablero
> y a tu honra en detrimento,
> y en peligro al compañero.

[33] Es significativo el hecho de que Dorestas quiera abrir la puerta a Boreas tras saber que Febea la abrirá a Himeneo. Cf., *ed. cit*., p. 577.

Mira bien señor quién eres
y acuérdate de tu padre;
cata por locos placeres,
no quieras salir de madre[34]

Desde entonces existen en la acción llamadas de atención al espectador sobre el origen del agonista principal, que facilitarán más tarde el desenlace. Un ejemplo encontramos en palabras de Aquilano, cuando pretende enamorar a la dama ocultando su procedencia:

Di, salvaje,
¿qué gloria, sin que trabaje,
merece ningún nacido
en lo que por su linaje
se ha hallado merecido?
Ya yo se
qu´es gran bien el que heredé,
pero querría probar
a ver si por mí podré
merecer mejor lugar[35]

La acción tiene un lugar y un tiempo fundamental de desarrollo para su planteamiento y nudo. El lugar es la calle y el huerto o jardín de la casa de la dama, que posibilita el encuentro de los amantes por medio del hablar a la ventana o a la reja. Los amores progresan en los encuentros que se producen en él, donde la dama rinde su amistad y abre la puerta. Utilizados son, pues, tanto el espacio público como el privado, que permiten la conexión del tema con otro significativo, el del honor y la honra. El tiempo es la noche, que da anonimato, hace verosímil y favorece las reuniones clandestinas y de riesgo de los protagonistas. En varias ocasiones se producen en la acción estas reuniones. Dado que no hay conflicto en el amor, ni existen triángulos amorosos, el enredo se construye sobre el hecho de la celeridad en la relación y su carácter secreto al margen de las normas sociales, que traerá consigo la locura de Aquilano y un problema de honor. Adereza todo ello Torres con los amores paralelos de los criados, tratados en escenas alternas, que permiten introducir personajes secundarios con el fin de generar humor. Los cierres de jornada suelen marcar

[34] Cf. *ed. cit.*, p. 823.
[35] Cf. *ed. cit.*, p. 824.

momentos álgidos y significativos para la acción. Un caso se observa en la Jornada I[36], cuando, enamorada, Feliciana pide a su galán que regrese otra noche para entrar en la habitación:

tornarás mañana acá
por tus secretas escalas,
que´l cuervo no puede ya
ser mas negro que las alas.
Y te pido
que vegas bien proveído,
no te fíes de tus manos,
guarda no fueses sentido
d´estos nuestros hortelanos[37]

Torres juega, por lo demás, con la verdad para generar nuevos conflictos y prolongar las dificultades por las que pasan los personajes. Ocurre significativamente cuando Aquilano comunica a Bermudo que ama a su hija Feliciana[38] y también en los procedimientos de dilación de un hecho, una verdad o información que se dan en varias ocasiones en la pieza. Ilustra esta información con la intervención en la Jornada V de Dileta que explica a Feliciana la buena situación en la que se encuentran los amores, pero retrasando la causa que la ha creado, el conocimiento de la verdadera identidad y vida de Aquilano, que permite el final feliz:

Dileta: Reina mía,
¡qué presentes de alegría
te traigo si me lo pagas!
Yo te hago en este día,
libre de todas tus llagas.
Feliciana: Por tu vida,
que seas más comedida;
vete, por amor de mí.
Dileta: Si supieses mi venida,
no me echarías así.
(...)

[36] Lo encontramos también en la Jornada II, cuando Faceto insiste en que Dileta les abra la puerta o en la Jornada IV, donde se produce el descubrimiento del verdadero origen del galán.
[37] Cf. *ed. cit.*, p. 839.
[38] Cf. *ed., cit.*, pp. 901-902.

Así te deje Dios reinar,
¿qué me darás en albricias?
¿esta saya?
Y estaré como una maya,
y alegre más que la flor.

Feliciana: Yo le digo que se vaya,
y ella peor que peor.
por mi fe
si porfías, te daré
dos puños, y no otra cosa.

Dileta: Cualquier cosa tomaré
de una reina tan dichosa,
¡Oh, señora!
¡Cuán rica quedas agora,
cuán buena suerte toviste,
cuán bendita fue la hora
que Aquilano conociste![39]

La acción se construye, además, recurriendo al engaño. Se utiliza la técnica preparación/realización del engaño antes preparado y el engañarse, que tiene cierto valor en la Jornada V, aunque también se utiliza en episodios secundarios. La resolución de los conflictos, en todo caso, se produce gracias a una anagnórisis. Se da a finales de la Jornada IV cuando Faceto da a conocer a Bermudo la verdadera identidad de Aquilano[40]. En la Jornada V Feliciana tendrá conocimiento de esa identidad y se anuncian las bodas.

Amor y honor quedan en la comedia imbricados, aunque el primero es el verdadero motor de la acción. Se desarrolla bajo secreto desde la correspondencia de los enamorados, siguiendo la tópica del amor cortés, considerando a tal sentimiento una enfermedad, progresando en sucesivos encuentros que culminan con la entrada del galán en la casa de la dama, que servirá para generar conflicto. Es tratado en el planteamiento y el nudo de la acción. La queja será uno de los motivos que se plantean en el encuentro amoroso. Un ejemplo apreciamos cuando Feliciana reprocha a Aquilano haber entrado en casa:

Feliciana: Di, traidor,
¿y cómo tan sin temor

[39] Cf. *ed. cit.*, pp. 914-915.
[40] Cf. ed. cit., pp. 903-904.

osabas entrar aquí
y ofender a tu señor
y dañar a ti y a mí?
(...)
Por mi grado
ya debrías ser tornado
y aun dejar de ser venido[41]

Aquilano en un largo parlamento muestra el amor como enfermedad:

Es mi mal
una herida mortal
que yo mesmo me la di,
y una ponzoña real
que por los ojos bebí,
y una pena
que la tengo por tan buena
como el mal del paraíso
y un morir que Dios me ordena
cual mi ventura lo quiso;
y una llaga
que me dio amor con su daga,
siendo a los brazos conmigo,
y un fuego que no se apaga,
y una pasión sin abrigo;
y una hiel
tan dulce como la miel
sacada de los panales,
y un bien que no hay sino aquel,
y un mal que es rey de los males
(...)[42]

La enfermedad exige cura, lo que provoca la aparición de numerosos incidentes secundarios en los que se ofrecen remedios para el doliente. Gracias a ello Bermudo conoce el motivo que provoca el mal de Aquilano.

La unión de los amantes termina generando una cuestión de honor, que lleva la acción a su momento de mayor tensión dramática. Su resolución

[41] Cf. *ed. cit.*, pp. 866-867.
[42] Cf. *ed. cit.*, pp. 876-879.

marca el desenlace, que permite el final feliz al que obliga la comedia. Así desde el principio de la obra las reuniones ilícitas de los enamorados requieren de la prudencia necesaria para que no sean descubiertas y de mantener el secreto. Lo vemos en menciones rápidas que dan también verosimilitud a la acción como las que siguen:

> Salgamos ya de casa ajena,
> después me cuenta la historia.

y más tarde,

> Vámonos qu´es hora ya
> y estar aquí no es honesto[43]

El propio Aquilano, después, conocida ya la ofensa hecha al rey Bermudo propone la solución al conflicto, lo que da muestra de su calidad:

> Pues, osado
> pon hoy remedio a tu estado,
> pues yo me pongo a sufrillo:
> dame el fin que yo he buscado,
> yo quiero darte el cuchillo[44]

Cabe resaltar, por otra parte, dos aspectos significativos de los personajes principales: el primero es su carácter aristocrático y el segundo la recurrencia al recurso de los orígenes desconocidos de Aquilano para mostrar que obra tal y como es, conforme a la calidad de su cuna. Hemos señalado ya que a lo largo de la acción abundan advertencias en este sentido. Los criados, por otra parte, presentan un notable valor en el desarrollo de la acción a partir de cinco funciones claras: la confidencia, el consejo, el guardar secreto, la advertencia y la actuación en pro de los amos. Dileta y Faceto son criados fieles y discretos, que hacen posible la relación de los enamorados. Estos tienen en aquellos total confianza. Son los verdaderos urdidores del enredo: "Veréis como urdo y tramo" (v. 829), dirá Faceto en una ocasión.

Conviene señalar, por lo demás, en el tratamiento del enredo amoroso la utilización de una serie de recursos en buena medida ya citados, como el recurso de la carta, el hablar en secreto a la reja, el humor, la generación de paralelismos, el engaño o la ubicación temporal y espacial

---

[43] Cf. *ed. cit.*, p. 840

[44] Cf. *ed. cit.*, p. 904.

favorable. Se aprecia también la existencia de un léxico variado para referirse al enredo, donde tienen cabida términos como ´fantasía´, ´burla´, ´tramar´, ´urdir´o ´mañas´.

El humor se da en la pieza como resultado de la burla que los criados hacen a sus amos en el ámbito de la confianza que ambos mantienen, de la incomprensión que unos personajes tienen de la situación en que se encuentran otros o de su rusticidad. Permite la relajación de la tensión dramática. Un ejemplo encontramos cuando en la Jornada IV Galterio, hortelano, quiere que un herrero cure a Aquilano del mal de amor:

Mas, señor,
¿quieres sanallo mejor?
Yo conozco un buen físico;
Pero Gil, el herrador,
que me sanó mi borrico.
Y ha sanado
La burra de Antón Machado
y el asno del mesonero;
basta qu´es más aprobado
que dos veces el barbero[45]

Muy evidente es también en el caso de la lectura de la carta, donde se construye a partir de la anfibología[46].

El paralelismo, por su parte, se aprecia bien en las relaciones amorosas que mantienen los criados. Son contrapunto a los amores de sus señores, de carácter obsceno. Es el caso de Faceto y Dileta. Él busca emparejarse con ella:

Quiero buscar un amiga
y hacer como Aquilano.
Ora ver,
Dileta me dijo ayer:
"No pareces como sueles",
aquí no es más menester,
ella ha gana de manteles.
No es hermosa
pero basta que es preciosa,

[45] Cf. *ed. cit.*, p. 886.
[46] Cf. *ed. cit.*, pp. 825 y ss.

y aun gentil para la cama;
puede tener, otra cosa,
mejor cuerpo que su ama.
No soy viejo,
ni me fallece consejo
ni otras cosas que hombre calla;
basta, que tengo aparejo
para poder contentalla[47]

El enredo, como vemos, juega un papel destacado en *Aquilana*. Desarrolla el tema del amor por medio de una serie de recursos bien diseñados y con funciones muy delimitadas que dan forma a una acción no muy compleja donde los criados cobran protagonismo, se plantea la cuestión de honor, se da un tono cómico y se ofrecen informaciones oportunas al espectador para la recta comprensión de los hechos representados. Refleja, por tanto, una forma de hacer el enredo madura, fórmula consolidada que se repite también en las otras comedias *a fantasía*.

5. ENREDO *A FANTASÍA*.

El enredo desempeña un papel significativo en la definición de las comedias *a fantasía*. Está presente en todas ellas a partir de una fórmula integrada por aspectos muy variados que inciden en la construcción de la acción, el tratamiento de los temas principales y la caracterización de los personajes. En su construcción, además, observamos la recurrencia a numerosos recursos y procedimientos dramáticos.

En efecto, el enredo diseña la acción de forma versátil a partir de técnicas como el comienzo *in medias res*, la gestión de la verdad mediante el desfase de información a los personajes, la actualización de datos para el avance de la acción por medio de la narración tanto de hechos pasados representados como no representados, el recurso del origen desconocido de algún personaje principal, las recapitulaciones de lo acontecido en la acción, la incorporación del engaño con valor tanto principal como secundario en diversos tipos y mediante cuatro formas básicas (preparación del engaño/realización inmediata del engaño antes preparado, preparación del engaño/realización posterior del engaño, realización directa del engaño y refuerzos de engaños ya realizados);

[47] Cf. *ed. cit.*, pp. 828-829.

también con el cierre de las jornadas en tensión, la repetición de situaciones análogas en la acción, la anagnórisis, la incorporación de llamadas de atención sobre el desenlace por medio de alusiones o informaciones vagas que no pueden ser comprendidas de manera correcta en el momento en que aparecen pero que apuntan, como se verá más tarde, al final feliz, y con las dilaciones en el conocimiento de una verdad a determinados agonistas, lo que supone la existencia de un desenlace progresivo y no efectista con todos los personajes a la vez en escena; el traslado de información de unos personajes a otros, la opinión de los personajes activos sobre cómo van los enredos y el diseño de acciones controladas en todo momento por el espectador, lo que confirma que Torres no aprovecha las posibilidades dramáticas que ofrece engañar también al público.

El enredo favorece siempre el tratamiento de los mismos temas: el amor y el honor. El segundo como resultado de los conflictos generados en el primero. Los dos quedan gracias a él imbricados. El amor puede desarrollarse desde la correspondencia amorosa. Lo que supone la existencia de una serie de encuentros de los amantes, en los que se da la queja, que culminan con la rendición de la dama y el casamiento secreto, pero también desde el conflicto y la no correspondencia, lo que explica la existencia del triángulo amoroso. Es tratado a partir de los tópicos del amor cortés, acude a las tercerías y es considerado como una enfermedad insoportable cuyo dolor puede llevar a la locura, por lo que exige cura. Las obras construyen en paralelo, acudiendo al principio de la oposición binaria, la historia de amor de los criados, que presenta un carácter grosero y obsceno y quedan al final de la pieza desdibujados sin una solución clara o única, pues su función es la de generar contraste y humor.

El honor es en las piezas tema remolque imbricado en todos los casos al anterior. Surge en los momentos de mayor tensión dramática, es anunciado con anterioridad por el personaje que actúa al margen de las convenciones sociales, sean ellos criados o señores; lleva la acción hacia el desenlace. La resolución del conflicto de honor supone también la aprobación del amor de los protagonistas y la celebración de las bodas. Es desarrollado por personajes y actos delimitados por su código, permite la aparición de una serie de asuntos secundarios como las relaciones paterno-filiales y aparece para provocar humor de forma episódica.

El enredo, por lo demás, pone en valor un tipo de personaje activo que hace progresar la acción hacia el nudo y facilita el desenlace: el criado. Sobresale de él su ingenio y capacidad para enmarañarlo todo, su seguridad en

la realización de las empresas que le son encomendadas. Son personajes que controlan la acción y hacen posible los amores de sus amos, a los que aconsejan y advierten. Son, por tanto, consejeros, cómplices y confidentes fieles. Se caracterizan por su preocupación por el dinero, la obscenidad en el trato de sus amores y la mujer, a veces la cobardía, su función como personajes de relación y por la justificación o explicación de la situación de sus amos. Son menos significativos en los desenlaces de las piezas.

Los señores se definen por estar enamorados, la queja de amor, la exaltación o alabanzas al amante, la determinación de luchar por sus sentimientos, las peticiones de ayudas a los criados, el reconocimiento de sus errores y la aceptación de culpas, la impaciencia y hasta la debilidad ante el amor que termina en enfermedad.

Torres se vale del engaño en sus obras para elaborar el enredo. En ellas el recurso aparece tanto con un valor esencial para la construcción de la acción como secundario, sin incidencia significativa en la misma, adscritos a hechos episódicos. Permite caracterizar a personajes como engañadores y engañados, aparece bajo distintas estrategias de construcción de la acción y distintos engaños-tipo[48]. Registramos usos del engaño como el engaño en eco, el disimulo, los malentendidos, el engañarse y hasta una rareza, el hombre vestido de mujer. Entendemos por engaños en eco aquellos que aparecen dos o más veces en la acción sin alteración alguna de su contenido y con la función exclusiva de generar confusión mediante la ampliación de sus efectos a otros personajes. El disimulo, por su parte, es un engaño de carácter episódico que permite la superación de una situación puntual, normalmente repentina. El engañarse es una forma específica del malentendido basado en el hecho de que un personaje pueda crear su propia confusión a partir de su imaginación y sus sentidos pasan a ser considerados como fuentes esenciales del error. El hombre vestido de mujer, que encontramos una sola vez, provoca en la acción humor y favorece el encuentro amoroso de los criados. Torres no ve ni necesita en sus comedias el enorme valor dramático que tiene el recurso para el enredo. Advertimos también la presencia de una amplia nómina de términos pertenecientes al campo semántico del engaño, donde destaca la utilización de ´fantasía´ como sinónimo de enredo, que estaría formado por términos

[48] Cf., sobre esta cuestión, ROSO DÍAZ, José, *Tipología de engaños en la obra dramática de Lope de Vega*. Cáceres, Universidad de Extremadura (Colección de Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 20), 2002.

como 'engaño', ('enganar'), 'burla', 'querella', 'rehierta', 'mentira', 'salsa', 'trampantojo', 'mañas', 'trama', 'lacería', 'concierto', 'urdir', 'lazo', 'enalbardado', 'redes', 'lance', 'devanar', 'fiesta', 'anzuelo ('pescar con ese anzuelo'), 'chocarrerías' o 'ingenio'.

Junto al engaño utiliza a favor del enredo otros recursos como los apartes, el paralelismo, las oposiciones binarias, el humor, una ubicación temporal y especial precisa que favorece el encuentro amoroso, con el que se relacionan motivos como el vigilar la calle, el hablar a la reja o entrar en casa. El aparte se desarrolla en breves intervenciones de quien urde la trama para ofrecer informaciones al espectador sobre la situación de la acción. En ellos podemos encontrar comentarios de cómo van los enredos, conocer el sentir verdadero sobre algún personaje o su firmeza a seguir actuando. El paralelismo y las oposiciones binarias se perciben tanto en el tratamiento de la acción, donde por ejemplo junto a las relaciones amorosas de los señores se incluyen la de sus criados, que tienen un valor secundario y carácter diferente en el que está presente el humor y lo obsceno, como en los personajes. La noche es en las comedias de Torres el momento para el amor, causa de enredo. La oscuridad en la que actúan los señores y criados favorece el anonimato, el secreto y el atrevimiento de hablar a la dama. El espacio en el que se producen los encuentros es la calle, el huerto o jardín de la casa, que tienen significaciones muy precisas al responder al ámbito de lo privado y de lo público. De ahí que aparezca el motivo de vigilar la calle, empresa encomendada a los criados que aseguran con ella al galán que habla a su dama ante la posible llegada de familiares de esta o gente en general que pudieran comprometer su honra. El hablar a la reja marca los primeros encuentros amorosos, donde se produce la queja y la correspondencia amorosa o se solicita la entrada en casa, que simbólicamente equivale a la entrega y genera un matrimonio secreto, aunque la relación no se consuma. El humor, por su parte, relaja la tensión dramática, lo que potencia el tono alegre y cómico de la pieza. Se construye a partir de la actuación de los criados, el desarrollo de sus amores y la burla que ellos hacen a sus amos. La carta da a conocer los sentimientos de los enamorados, es elemento favorable al desarrollo de los amores, genera enredo, exige la intervención de criados y se incluye estratégicamente en la acción. Registramos dos formas de incorporarla a la acción, ambas de cierta extensión: la forma de entregarla y su lectura con comentarios, que trabaja sus significados a partir de la anfibología y el humor.

Estamos, en definitiva, ante una fórmula muy fijada y por lo tanto madura de incluir el enredo en las comedias. Se trata, además, de una fórmula

rica, en la que tienen cabida diversos recursos, técnicas y procedimientos dramáticos, que son utilizados en todo caso de forma bastante rígida, sin explotarlos en todas sus posibilidades, lo que evidencia la existencia en las comedias de un enredo limitado. En las comedias *a fantasía* de Torres Naharro encontramos una fórmula básica para la construcción del enredo que anuncia ya con claridad su rentabilidad para el desarrollo de un teatro popular que lo convertirá en insignia y apoteosis. El peso de la tradición, en cualquier caso, sobre esta fórmula del enredo *a fantasía* es enorme, por lo que la crítica debe profundizar todavía en el estudio de su presencia en otros autores de época, en el significado que tiene el pacense en la configuración de la misma, si es el maestro que la crea en sus aspectos esenciales o simplemente un dramaturgo más que junto a otros van perfilando un esquema dramático novedoso con posibilidades y de éxito. Cierto es, sea como fuere, que de manera muy similar aparece el enredo en obras de otros autores coetáneos al extremeño, como es el caso de Gil Vicente[49], y que por diversas razones, entre ellas la incorporación de la *Propalladia* en el *Índice de libros prohibidos* de Fernando de Valdés en 1559, su probable influencia sobre discípulos más jóvenes queda en la borrosidad pasado el medio siglo. Para una valoración de la fórmula señalada convendría también en todo caso ampliar el análisis del enredo a toda la producción dramática del extremeño, especialmente a las comedias *a noticia,* con el fin de constatar su presencia, variabilidad y significado, hecho que arrojaría a su vez luz sobre el conocimiento de su dramaturgia.

6. HACIA EL ENREDO BARROCO.

El enredo está presente en multitud de obras de nuestro teatro áureo, aunque de forma variada en significado e intensidad. La crítica ya ha señalado suficientemente la necesidad de no considerar el género histórico de la Comedia Nueva como un todo homogéneo y de entenderlo por el contrario desde una perspectiva múltiple a partir de la evolución de diferentes especies dramáticas cuyos rasgos con frecuencia se imbrican en obras de difícil clasificación. En algunas piezas el enredo se convierte en elemento fundamental de la acción cómica. Son las que configuran el subgénero de la comedia de enredo, que

[49] Cf. ROSO DÍAZ, José, "El enredo en las comedias de Gil Vicente", en FERNÁNDEZ GARCÍA, María Jesús y POCIÑA LÓPEZ, Andrés, *Gil Vicente: clásico luso-español*. Cáceres, Centro de Iniciativas Trasfronterizas, 2004, pp. 89-120.

se caracterizan por el tratamiento del tema amoroso en un ambiente urbano y coetáneo basado en la ingeniosidad y en la articulación de forma compleja de la acción para sorprender y entretener al auditorio. Las tramas laberínticas, en las que se producen la acumulación de multitud de sucesos en un tiempo muy limitado, las rupturas del decoro, los engaños, o la potenciación del sentido lúdico llevan estas obras a una inverosimilitud admirable y entretenida. Estamos ante una fórmula dramática del enredo completa y compleja, amplia y variada, de enorme rentabilidad dramática, donde sin embargo resuena un germen básico, una primera fórmula, la del enredo *a fantasía*, que conectando la comedia latina y la *Celestina* establece una línea evolutiva esencial para el teatro popular que lleva en el Barroco a la configuración de géneros específicos, a las comedias de enredo o a las comedias amatorias de Bances Candamo. El enredo *a fantasía*, en fin, pervive ampliado con un éxito extraordinario en la Comedia Nueva para alegría de las tablas barrocas y admiración de los espectadores de todos los tiempos.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 215-236

Aproximación a la noción de variación lingüística en Torres Naharro

Antonio Salvador Plans
Universidad de Extremadura

Una de las características más sobresalientes del dramaturgo extremeño Bartolomé de Torres Naharro se vincula con la atención a la variación lingüística que aparece en su obra[1]. Este hecho ha sido destacado ya en diversas ocasiones, aunque los estudios más extensos se centran en su utilización del italiano[2] o del valenciano[3], por ejemplo. Es un fenómeno al que aluden, generalmente sin profundizar porque no se trata de su principal interés, numerosos estudiosos y editores de la obra del escritor[4].

Torres Naharro se inserta en una amplia tradición hispánica en la que la aparición de lenguas o de dialectos diferentes al castellano resulta frecuente. Recordemos el ejemplar caso del Arcipreste de Hita, con la incorporación de

---

[1] Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda concedida por la Junta de Extremadura al grupo de investigación "El habla en Extremadura", referencia GR15163.

[2] Al empleo del italiano y sus razones en el escritor de Torre de Miguel Sesmero ha dedicado un profundo análisis, entre otros, Enrique Segura Covarsí, "Aportaciones al estudio del lenguaje de Torres Naharro", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XVIII/2, 1944, pp. 211 – 241. También, desde una perspectiva de influencia, no estrictamente de acomodación lingüística, destacan los estudios de O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia* española, Madrid, Gredos, 1969 y los trabajos de Ana Giordano Gramegna, "Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro", *Teatros y prácticas escénicas, II: La Comedia*, ed. Juan de Oleza, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 11-49 y *La influencia del primer teatro renacentista italiano en las comedias de Bartolomé Torres Naharro*, Valencia, Universitat de València, 1988.

[3] El empleo del valenciano en el autor ha sido destacado por Hermenegildo Corbató, "El valenciano en la *Propalladia* de Torres Naharro", *Romance Philology,* 3, 1950, 262 – 270. Más recientemente, Ricardo García Moya en *Historias del idioma valenciano*, Imprenta Romeu, Valencia, 2003.

[4] Sí existe un interesante y documentado estudio de conjunto de Teresa Cirillo, "Plurilinguismo nelle commedie di Torres Naharro", *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, 30,1, 1988, pp. 173 – 221.

fragmentos con numerosos latinismos, la recreada lengua oriental del ejemplo de Don Pitas Paya, el uso del árabe popular en el pasaje de la anónima mora o las peculiaridades lingüísticas de los pasajes de las serranas. Del mismo modo, y ya más cercano al autor, la absorción de elementos de lenguaje pastoril, de germanía y una enorme variación por parte de Rodrigo de Reinosa. Por supuesto, no hay que olvidar, porque se encuentra muy presente, el precedente del sayagués de Juan del Encina.

Pero nuestro dramaturgo ofrece un interés diferente. En los autores citados y en los pioneros del empleo de lenguas marginales y de minorías, esas lenguas y dialectos no llegan a entremezclarse de modo nítido. Lo importante del dramaturgo extremeño radica en la combinación de varias de esas lenguas o del empleo por ejemplo del habla popular en una misma escena. En este aspecto, resulta un claro antecedente de lo que va a suceder en el teatro y en la poesía posterior. Se ha indicado con toda la razón que su pensamiento dramático es claro precedente del arte renovado de Lope. Pero también hay que considerarlo en este aspecto como antecedente de utilización y mezclas de muy diversas lenguas. Serán también maestros de este recurso Góngora en sus romances de tema navideño o la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, aunque ambos harán desfilar sucesivamente, y no de modo simultáneo, a los distintos grupos que acuden a adorar al Niño Jesús (pastores, negros, gitanos, moriscos e incluso indios mexicas en el caso de la autora).

¿Qué razón existe para esta innovación de Torres Naharro? Se ha señalado como posible causa la imitación de los modelos italianos, que mezclaban diversos dialectos de la Península Itálica en sus obras[5]. Sin descartar en absoluto esta influencia, me parece que no es la única explicación posible, ya que los antecedentes españoles lo justificaban plenamente.

Creo que esta peculiaridad del dramaturgo se encuentra justificada básicamente por la visión que posee del "decoro". En el *Prohemio* lo sitúa en la centralidad de la obra dramática[6]. Y en ese decoro dramático se encuentra

---

[5] Esta tradición la destaca Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de la *Obra Completa* del autor (Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. XIV). Indica los precedentes de los Rozzi de Siena o de G. Alione d'Asti, en sus farsas con los dialectos italianos. El mismo prologuista piensa, sin embargo, y en mi opinión de modo completamente acertado, que no es necesario probablemente acudir, al menos de modo exclusivo, a estos precedentes.

[6] Cito por la edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994.

también la propiedad lingüística: "de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*" (p. 8). Esta idea de "decoro" se encuentra además plenamente unida al concepto de verosimilitud lingüística[7].

En este mismo *Prohemio* justifica el escritor torreño la presencia abundante de términos italianos en su producción:

> "Ansí mesmo hallarán en parte de la obra algunos vocablos italianos, especialmente en las comedias, de los quales convino usar habiendo respecto al lugar y a las personas a quien se recitaron. Algunos dellos he quitado, otros he dexado andar, que no son para menoscabar nuestra lengua castellana, antes la hacen más copiosa" (p. 9).

Aunque destaque este fenómeno primordialmente en su producción dramática, también en el resto de la obra encontramos estas características. Así, en su poesía, dentro de "Capítulos diversos", el número IV alterna, en una composición con tonos burlescos, latín, castellano e italiano (pp. 40 – 41). He aquí una muestra de ese latín:

> "Queritur de Juliano,
> quod michi verbum amarum
> precio dabis,
> et sibi dixit: hoc anno
> labores manuum tuarum
> manducabis".

Este mismo tono es el que se mantiene mayoritariamente cuando se expresa en las otras dos lenguas. Y sin embargo, los versos iniciales y finales, ambos en latín, no se encuentran en esa línea. Es solo uno de los textos de la parte poética que aparecen en latín, junto con el castellano, como sucede igualmente en la Canción V (p. 119) o en la VI (p. 119)[8].

Los tres sonetos escritos por él (pp. 125 – 126) se encuentran en italiano. En el soneto III (p. 126), el primer verso del primer cuarteto y del primer terceto aparecen en latín.

---

[7] El tema de la verosimilitud, incluso en el plano lingüístico, fue ya destacado por Elvezio Canonica en "Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro", *Estudios de literatura y lingüística españolas: Miscelánea en honor de Luis López de Molina*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, pp. 115 – 129.

[8] También en el Capítulo III (pp. 36 – 39) aparecen, ocasionalmente, algunos versos en latín.

Pero es en las comedias donde esta variación lingüística se percibe con mayor frecuencia y nitidez[9]. Con independencia del contenido de la obra, el *Introito* casi siempre es narrado por un pastor, que se expresa en sayagués, en donde abundan los dialectalismos, los arcaísmos o los latinismos y cultismos arrusticados, como analizaré más adelante. También sucede lo mismo, aunque con menor intensidad, en bastantes de los Argumentos. Solamente existe una excepción, ya que en la *Comedia Tinellaria* quien realiza la introducción es un poeta.

En cada una de estas comedias, la aparición de la pluralidad lingüística se encuentra plenamente justificada y atiende a las nociones de "decoro" y "verosimilitud" ya aludidas. Por ejemplo, en el *Argumento* de la *Comedia Seraphina*, redactado en castellano (aunque con numerosos elementos sayagueses), se dice:

"Mas havéis d'estar alerta
por sentir los presonajes,
que hablan quatro lenguajes
hasta acabar su rehierta.
No salen de cuenta cierta
por latín e italiano,
castellano y valenciano,
que ninguno desconcierta" (versos 257 – 264).

Se trata en consecuencia de un uso pertinente, dada la procedencia de los personajes. Floristán y Lenicio se expresan en castellano, Orfea y Bruneta en italiano, Seraphina y Dorosía en valenciano y Teodoro y Gomecio en un aparente latín (sobre todo por parte de este segundo personaje). Es dramáticamente muy sugerente esta distribución lingüística por parejas que aparece en la obra.

Es preciso llamar la atención sobre este punto en la *Introducción* de la *Comedia Tinellaria*, en la que el poeta advierte que

"Si mis versos tienen pies,
variis linguis tiren coces,

[9] El análisis de los aspectos lingüísticos del escritor extremeño ya había sido efectuado sobre todo en el clásico estudio de Jhon Lihani, *Bartolomé Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979.

que vatibus hic mos est
centum hisposcere voces" (versos 31 a 34).

Es decir, que tirarán coces en varias lenguas, pues los vates acostumbran a expresar esa multiplicidad. Y esas coces se van a referir a las "cien lenguas y bocas", de las que indicará las más frecuentes, muchas de las cuales además aparecerán en la obra. Pero ante esta auténtica "Torre de Babel" a la que tiene acceso, presentará en buena medida intencionadas deformaciones paródicas de esas lenguas:

"¡Jur'a Dio! ¡Voto a Dios!
¡Per mon arma! ¡Bay fedea!
¡Io, bi Got!, y ¡Cul y cos!
¡Boa fe, naun, canada e mea!...
De esta gente va tocando brevemente,
Todo el resto es castellano,
Qu'es hablar más conveniente
Para qualquier cortesano" (versos 45 – 53).

Sucesivas alusiones, en buena parte paródicas, como acabo de destacar, del francés, vasco, alemán antiguo, catalán (valenciano más exactamente en la concepción del escritor) y portugués, respectivamente.

De nuevo en el *Argumento* insiste en la idea:

"Variis linguis que veréis,
Bien que serán de Castilla
De siete partes las seis,
Triumphavan" (versos 136 – 139).

En el cuerpo de la comedia se desarrolla esta multiplicidad lingüística. En concreto, en la Jornada Primera aparece (versos 438, 443-445 y 459) un curioso cocinero que se expresa en un extraño y paródico francés:

"¿Mon ami?
……
Acuté:
Par ma foi g'i ballaré
Chiosa di bon compañón

……..
Faré bien" [10].

Pero es en la Jornada Segunda (prácticamente los mismos personajes también en la Jornada Tercera) donde se manifiesta esta diversidad en todo su esplendor. Sucesivamente salen a escena Fabio (italiano), un Tudesco, el valenciano Miquel, un vizcaíno y Petiján (que habla en francés).

Destacaré brevemente dos de estos personajes, por su interés lingüístico:

El Tudesco se expresa en un parco latín: "Ego non, per Deum" (verso 683) y prácticamente igual en la Jornada Tercera ("ego non per Deum vivum", versos 1411-1412). En otro momento, "Io, micer; ille panem…" (verso 1421), pero inmediatamente antes "Nite carne, yo, bi Got" (verso 1415), mezclando una vez más caprichosamente las lenguas en versos casi contiguos.

El otro personaje que quiero comentar brevemente es el del vizcaíno. Las peculiaridades lingüísticas de los vizcaínos cuando se expresan en castellano, llenas de tópicos, se reflejan de manera abundantísima, como es sabido, en la literatura española incluso del período clásico. Pero no solo los escritores, sino también los gramáticos destacan como notas predominantes el laconismo y el pésimo empleo del castellano. Valdés, Damasio de Frías, Antonio del Corro, Antonio de Torquemada, Covarrubias, Pedro de Madariaga, Mateo Alemán, Gonzalo de Correas, Francisco Cascales, son tan solo algunos de los que caen en el tópico y la mayoría de forma peyorativa, si exceptuamos quizás a Pedro de Madariaga (precisamente de origen vizcaíno) y parcialmente a Covarrubias (puesto que su única función es la de lexicógrafo).

Lo interesante es que seguramente su aparición en *Tinellaria* represente el primer caso del personaje en el teatro español. Es verdad que se trata de una presencia corta y que los rasgos mostrados aún son muy esquemáticos, pero es una clara muestra de la idea de "variación lingüística" que estoy mostrando en el autor extremeño[11].

---

[10] En la Jornada Quinta, y con las mismas características lingüísticas, reaparece este personaje: versos 2249, 2314, 2332, 2373.

[11] En un interesante trabajo, Azucena Penas señala la evolución literaria del personaje y sus características lingüísticas ("El habla vizcaína en el teatro de Lope de Vega", *ASJU*, XXVII, 3, 1993, 815 – 820.

Expongo aquí los textos del vizcaíno:

"Digo, hao,
yo criado estás en nao,
bizcaíno eres, por cierto;
mas juro a Dios que Bilbao
la tiene por mucho puerto "(versos 717 y ss.).

……..
"Castillanos, a la fe,
la tienen mil raposías" (733 – 734).
……
"Pues callar,
yo no quieres porfiar,
……
vizcaíno la mar,
juro a Dios, diablo tienen" (782 y ss.).
……
"No has quesido" (1406).

Puede comprobarse cómo en el dramaturgo extremeño aparecen casi todos los tópicos que configurarán posteriormente el género: vacilaciones vocálicas ('castillano'), falta de concordancia sujeto – predicado, con un uso incorrecto de las formas pronominales personales ('yo estás', 'yo no quieres porfiar'), confusión en formas verbales inadecuadas ('quesido' por 'querido'). Continuamente además emplea la expresión "Juro a Dios".

Querría destacar, en el plano de variación que estoy analizando, el personaje de Precioso de la *Comedia Jacinta*. Se expresa en castellano a lo largo de toda la obra, pero indica que en Roma eran numerosos quienes huían de la Inquisición y que (versos 1073 y ss.)

"Muchos juegan de esgarrón
Y se afufan con el caire,
Que no queda remendón,
Abad, ni monje ni flaire…"

A lo que responde Pagano:

"¿Vas tú huyendo también,
Que habras muy ahotado?".

Las palabras de Precioso pertenecen al lenguaje de germanía[12], ausente en el resto de la producción del dramaturgo[13]. No se olvide el diálogo en el que está inmerso y en el que Pagano ironiza sobre los que fingen falsamente ser cristianos viejos. Por eso le señala a Precioso que no se arriesgue hablando de esa forma.

Su interés por los aspectos lingüísticos es frecuente y le lleva incluso a formular la explicación etimológica de "bisoño" en la *Comedia Soldadesca*:

"Pues verás,
Si por aquí tardarás
Y vienen dos compañeros,
Piensa cómo les dirás,
Que son *bisoños* grosseros
ATAMBOR: ¿Dessos son?
¿Y por qué causa o razón
MENDOÇA Porque tienen presunción
Y son bestias en sus modos.
No es de oír;
Porque si quieren pedir
De comer a una persona,
No sabrán sino decir
"Daca el *bisoño*, madona".
Son criados
En corte de los arados,

[12] La bibliografía sobre el lenguaje de germanía es muy amplia. Es clásica la recopilación léxica poco posterior realizada por Juan Hidalgo, *Romances de germanía de varios autores con su Bocabulario*, Barcelona, Sebastián de Corellas, 1609 (tuvo varias ediciones posteriores, algunas de ellas en Zaragoza en 1624 y 1644 e incluso ya en el siglo XVIII). Son fundamentales los estudios de José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1976 y *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*, Universidad de Salamanca, 1979. También Ruiz Fernández, Ciriaco: "El vocabulario de germanía en el *Tesoro de las dos lenguas* de César Oudin", *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco/Libros, 1966, II, 1540 – 1555. En el 2002 se publicaron dos vocabularios que pueden considerarse complementarios: Chamorro Fernández, María Inés, *Tesoro de villanos*. *Diccionario de germ*anía, Barcelona, Heder y Hernández, César y Sanz, Beatriz, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos.

[13] Es decir, juega de bravata, de farol y se escapa con "lo que gana la mujer pública con su vil exercicio", según la definición que aparece en el vocabulario de Hidalgo y recoge textualmente el *Diccionario de Autoridades*. A lo que le responde Pagano que con esas expresiones se arriesga mucho, sobre todo en el caso de un converso.

Donde se cría la grana,
Después no son enseñados
En la lengua italiana" (versos 497 – 516).

Acierta plenamente Torres Naharro al señalar que el término se acuñó para caracterizar a los soldados inexpertos que marchaban a Italia y que repetían insistentemente y de modo descontextualizado el término "bisoño", primera y casi única palabra italiana aprendida por ellos[14]. Es la primera documentación literaria que tenemos del término, que además debió agradar muy especialmente al dramaturgo, porque lo utiliza (ya sin referencia etimológica, sino perfectamente contextualizada) de nuevo en la misma *Comedia Soldadesca*, pero también en boca de Floristán en la *Comedia Seraphina* o en la *Comedia Tinellaria*[15].

Pero quizás la máxima atención por parte del dramaturgo se centre en los personajes que se expresan en latín y en sayagués.

En latín intervienen sobre todo Teodoro y Gomecio (su criado), de la *Comedia Seraphina*, aspecto en el que profundizaré a continuación. En el *Argumento* Gomecio es definido como "un escolar más que necio" (verso 159).

---

[14] Se establece a continuación un precioso diálogo entre Mendoza, Atambor y Juan (versos 518 a 532) sobre el conocimiento mutuo de castellano e italiano y la necesidad de hablar, en el contexto en que se encuentran, en esas lenguas. En esa comedia resulta muy pertinente la aparición de diversos personajes que se expresan en italiano, como los que intervienen en la Jornada Quinta.

[15] En la misma *Comedia Seraphina*, Floristán exclama: "¿Tan bisoño me has hallado?" En *Tinellaria* está puesta en boca de Godoy: "¿Fresco viene? ¡Mal peccado! Algún bisoño será". En cuanto al ejemplo de la *Comedia Soldadesca*, pertinente además por el contexto, en la presentación de los personajes de la Jornada Segunda, se señala a Juan Goçález, "bisoño" e inmediatamente después, Atambor observa la diferencia entre el dinero que se ofrece a los soldados "pláticos" (en la escena representados por Mendoça) y a los "bisoños": "Tres ducados a los pláticos soldados y diestros en renegar, y a los bisoños onrados, dos y medio y el tragar". Para Torres Naharro, pues, el término se encuentra ya plenamente integrado en su concepción lingüística. El CORDE (consulta el 13 de enero de 2018) registra en el siglo XVI cuarenta y nueve casos, en autores como Fray Antonio de Guevara (muy numerosos), Francisco Delicado, Juan de Arce, Baltasar del Alcázar, Luis de Miranda, Fray Luis de Granada, Fray Bernardino de Sahagún o Vicente Espinel, entre otros. En algunos casos, todavía como término aplicado al mundo militar, pero en la mayoría de los ejemplos ya con sentido traslaticio. También los diccionarios y vocabularios lo incorporan muy pronto, como sucede con *el Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, de Palet, publicado en París en 1604 ("nouveau soldat"). Sigue siendo la acepción conocida para Covarrubias, que pone como ejemplo de autoridad precisamente a Torres Naharro. Sin realizar un análisis exhaustivo del término, sí me gustaría indicar que *Autoridades* ya se refiere también al carácter traslaticio con el sentido de "nuevo en cualquier oficio, inexperto" y añade además el sustantivo 'bisoñería'.

En su primera aparición le dice a Dorosía "toquetis manibus nostra" (362) o "besetis boca vostra" (364). Poco después, ""Nemicos tuos scabellum / pedum tuorum besabo" (397 – 398), que Lenicio en un aparte matiza como "besarlo quiere en el rabo" (399). El latín de este criado (por el contrario no el de Teodoro) es burlesco y caricaturesco. Basta con esta muestra:

> "Magis te volo rogare:
> Dic michi ¿qui sum facturus
> Ut nunc et tempus foturus
> Ipsa me possit amare?" (1822 – 1826).

Pero sin duda el personaje más constante en la producción teatral de Torres Naharro es el del pastor arrusticado que se expresa en esa modalidad, con base solo parcial en la realidad, que posee, por otro lado, una amplia tradición, desde las *Coplas de Mingo Revulgo* o la *Vita Christi* de Fray Íñigo de Mendoza[16]. También, como precedente de su uso en nuestro dramaturgo, encontramos su empleo en Juan del Encina. Algunos de estos autores emplean el sayagués sobre todo en un momento muy apropiado: la adoración al Niño Jesús por parte de los pastores[17]. En Torres Naharro su empleo es amplísimo. Se halla en prácticamente todos los "introitos" de sus comedias, presentadas por un pastor, salvo en la *Comedia Tinellaria*. Sin embargo, el empleo rústico no es tan intenso en cuanto a rasgos y sistematicidad como por ejemplo encontramos en Juan del Encina. Además, disminuye considerablemente en los Argumentos, aunque siga existiendo.

En la *Comedia Trophea* nos encontramos, por ejemplo, con la deformación burlesca de los oficios religiosos y de las oraciones, que tan fructífera resultará en el teatro áureo[18]:

---

[16] La bibliografía sobre el sayagués es muy extensa y conocida. Recuérdese el clásico estudio de Jhon Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973. Referido a la época que analizamos, el trabajo de Humberto López Morales, "Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, 411 – 419 o los diversos trabajos pioneros de Frida Weber de Kurlat.

[17] Sucederá esta misma situación también con su empleo en autores posteriores como Góngora en algunos de sus romances o Sor Juana Inés de la Cruz, por poner significativos ejemplos. Recuérdese también, con una finalidad completamente distinta, el conocido "Romance sayagués burlesco", de Francisco de Quevedo.

[18] No se olvide, por ejemplo, el clásico estudio de Frida Weber de Kurlat, "Latinismos arrusticados en el sayagués", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1948, pp. 166 – 170.

"Ya yo sabría cantar
bien aína
toda la salva regina,
por el son de mi villorio,
hin al Dios menajotorio
dáljobando ma festina.
Ya sé también que decrina
lugo arreo
dominos dominos meo
con la media alima christe,
y el cara m' arrebolliste
de la jódicame deo" (versos 29 a 40).

Es interesante porque sigue fielmente en estas deformaciones burlescas rigurosamente el orden litúrgico. También en la misma obra dos personajes, Caxcoluzio y Juan Tomillo insisten en estas parodias litúrgicas:

TOMILLO: "Ora, pues, sé tú'll abade,
yo seré tu monacillo.
CAXCOLUZIO: ¿Quieres que cante un poquillo
como el crego?
TOMILLO: A la fe que te lo ruego.
Mas di la crialaisón
…
Di, pues, algo palaciego.
CAXCOLUZIO: ¿Quiés que diga, jur' al ciego,
la compreta?
TOMILLO: Mas di la tu chançoneta
por mifasoles y cantos.
CAXCOLUZIO: Mas quiero echar más disantos
que llevara una carreta" (versos 641 y siguientes).

Y a continuación Caxcoluzio enumera su particular santoral de la semana: el lunes, "Sant Pontestallojo", el martes, "San Seculos meo", el miércoles "Pestojo nocente", el jueves indica que se le ha olvidado el nombre del santo ("que el disanto más honrado, / era aquel de mi terruño, / q'es más gordo qu'este puño, / sono que se me a olvidado" (versos 669 - 672), aunque después ("Dom' a Dios que s' m'acordado"), sí lo señala: "San Antón de Trasterriego". Es interrumpido en esta descripción por Juan Tomillo, cansado ya de esta perorata ("no te ahuzio por entero la cuenta del calendario ni me paresces vicario, sino abad y ballestero" (versos 681 a 684).

Esta es probablemente la comedia en que mayor número de personajes se expresan en el lenguaje popular. En la Jornada Cuarta aparecen Caxcoluzio, Juan Tomillo, Mingo Oveja y Gil Bragado, en uno de los momentos sin duda más nítidamente "sayagueses" del teatro del escritor torreño.

Pero también, como parece lógico por el tema, en el *Diálogo del Nascimiento*, en lo que supone el empleo más acorde con la tradición. Del mismo modo con intensidad en la *Comedia Aquilana* y ya más esporádicamente en la *Comedia Jacinta*.

El carácter burlesco se percibe inequívocamente en un pasaje de la *Adicción del Diálogo del Nascimiento* en el que Patrispano canta en latín y Herrando repite lo que cree entender, dando lugar a una escena disparatada:

"PATRISPANO: Celorum via,
Nobilis est Maria.
HERRANDO: Zagales bía,
Qu'en Nápoles es María
PATRISPANO: Sumens illud ave.
HERRANDO: Soncas como sabe.
PATRISPANO: Gabrielis ore.
HERRANDO: La miel y el arrope.
PATRISPANO: Funda nos in pace.
HERRANDO: Damos buena parte.
PATRISPANO: Mutans Eve nomen.
HERRANDO: Mil huevos por hombre,
Celorum via
PATRISPANO: Monstra te esse matrem.
HERRANDO: Moscas que te maten.
PATRISPANO: Sumat per te preces.
HERRANDO: Çúmante los peces.
PATRISPANO: Qui pro nobis natus.
HERRANDO: Que perros y gatos.
PATRISPANO: Tullit esse tuus.
HERRANDO: Royan huessos tuyos,
Celorum via.
PATRISPANO: Virgo singularis.
HERRANDO: Vinos singulares.
PATRISPANO: Inter omnes mitis.
HERRANDO: Entre hijos míos.
PATRISPANO: Nos culpis solutos.

HERRANDO: Vayan para putos.
PATRISPANO: Mites fac et castos.
HERRANDO: Essos abadazos,
Celorum via". (versos 1081 a 1111).

Herrando repite como un estribillo el único latín que utiliza correctamente, "celorum via" y que es precisamente lo que Patrispano les había pedido que contestasen: "celorum via nobilis est Maria" (1067 – 1068). No olvidemos que estos personajes se dirigen a la misa del Gallo (se supone que tras una copiosa cena y una no menor libación), y que previamente también había tenido lugar otra escena en que iban desgranando y deformando histriónicamente la liturgia de esa noche. Así, se encuentran en boca, sobre todo de Herrando o de Garrapata, expresiones como "dominos bovisco" (975 y 1019), "ju benediça" (976), "peroña seculoro" (978), el "davangello" (999), "juva benediça" (1029).

También resultan frecuentes las deformaciones de latinismos arrusticados en la *Comedia Aquilana*, como los de Galterio y Dandario en la Jornada Segunda, la larga tira de versos de la Jornada Tercera de Galterio (1632 – 1681[19]), de la que selecciono un fragmento:

"Soy contento.
Tanto negro sacrimento
Venonemo cervolín,
do sancti codo quimento,
si eres cosa buena o ruin,
te conjuro.
Por la fe del vino puro,
con las bestias de la mar
y ell alma del Palemuro,
y el sancto de mi lugar
y también
por la sancta jurialén,
con la cruz del charnecal,
la quillotra de Jaén,
con el gran cirio pascual.
……
por perdones,

[19] También es interesante la intervención de Galterio en los versos 1694 - 1696 en los que se lee: "Cryaleysón del paternostra / qui ex in celis lo dinos / tentaciones bita nostra".

por buldas y por sermones
que ponen por los altares,
por los grandes çancarrones
de los sanctos Doze Pares;
por vigillas,
y por las Siete Cabrillas
y el bordón de Santilario,
las ruedas de campanillas
y el harpón del campanario…".

Esta burla se produce también, de modo muy semejante, en un pasaje en que quien no entiende el latín es un personaje como Escalco en *Tinellaria*. Le reprocha a Barrabás "Hideruines, / començáis por los latines? / Estén quedas las pestañas" (versos 2349 a 2351). En realidad, Barrabás lo único que ha hecho ha sido mezclar desordenadamente castellano y latín:

"¿Latinaris?
Calicem, pues, salutaris.,
yo espero veros el cabo
y porque estis singularis
nomen domini invocabo" (2344 – 2348)

La parodia de los elementos más significativos del mundo religioso se halla de manera muy habitual en la producción de Naharro. Como ejemplo puede verse este claro texto de la *Adicción* del *Diálogo del Nascimiento*, en que los pastores están discutiendo sobre asuntos teológicos. Indica Herrando que cuando Jesús ascendió a los cielos, se llevó "tras sí la escalera, / porque otro allá no subiese" (versos 930 y siguientes). Por su parte, Herrando le plantea a Betiseo cuál fue el mayor peligro en que se encontró Cristo. Este le responde que "el madero". Pero le replica Herrando:

"¡Hideputa, y qué romero!
Más peligro hu, a la crara,
quando se hizo cordero
si algún lobo lo topara " (versos 938 – 941).

Supone otra magnífica prueba de esta capacidad caricaturesca de Torres Naharro, en la *Comedia Aquilana* , la lectura por parte de Faceto de una carta dirigida a Aquilano, que el primero de ellos deforma.

FACETO: "Aquilano,
Porque no es más en mi mano,
Yo t'escurro burramente…"
AQUILANO: Mira que dize, villano,
"yo te escrivo brevemente"
FACETO: Assí está.
"Si esta noche ser podrá
Ten perro por do sorrabes".
AQUILANO: Mira, bestia, que dirá
"te espero por donde sabes" (versos 394 y ss.).

Y en este tono continúa con la lectura íntegra de la carta: "las piernas se te rompiesen" en donde dice "las piedras no te sentiessen", "mira, en fin, mi culidad, no me des higa en el ojo" en vez de "mi calidad, no me des algún enojo", "haz que no quede preñada", frente a "no quede penada", "riego por mi amor" y no "ruego" como sería lo correcto, "y al entrar, porque te pudras salar, tinaja de frente a sopas hechas" en lugar de leer ""porque te puedas salvar, ten ojo a donde sospechas", "diez huevos mando que tengas estrellados a la luna", aunque lo que se dice realmente en el texto es "de nuevo mando que vengas entre las dos y la una" o "Yo y Dileta te espetamos por el hueco sendas barras", frente a "te esperamos por el huerto so las parras". El resultado cómico de la escena es innegable.

Tal y como he destacado, posiblemente el del pastor arrusticado sea el personaje más reiterado en la producción del dramaturgo extremeño, aunque con diferente intensidad en su uso[20]. Habría que precisar que los rasgos típicos y tópicos del género se muestran solo parcialmente en los diversos introitos, salvo en la *Comedia Tinellaria*, como ya he tenido ocasión de señalar. Y eso con independencia de que después, a lo largo del desarrollo de la comedia puedan aparecer o no pastores. Sí se encuentran pastores en el cuerpo central de obras como la *Comedia Trophea*, *Comedia Jacinta*, *Calamita*, *Aquilana* y por supuesto el *Diálogo del Nascimiento*. Pero no intervienen pastores en

[20] Con el fin de no desequilibrar el presente trabajo no voy a detallar, en esta ocasión, cada uno de los rasgos que caracterizan a los pastores de Naharro. Me parece que este tema merece un estudio independiente y más pormenorizado. En el plano fónico destacan las aspiraciones de F-, el rotacismo en los grupos CL o PL, las alteraciones vocálicas o ejemplos de metátesis, como elementos más reiterados. Muy poco en el plano morfosintáctico, aparte de la estructura artículo + posesivo + sustantivo o formas verbales de carácter popular. Cuestión aparte es el profundo interés que posee el léxico y que, como ya he señalado, desbordaría con creces los límites de esta aportación.

Seraphina, *Soldadesca* o *Ymenea*, pese a lo cual el tópico del sayagués en el introito sí se halla presente. Es curioso indicar que en buena parte de estos introitos existe también una deformación burlesca de la liturgia, tal y como hemos ya comentado. Así, en *Trophea*, el pastor nos dice:

> "Ya yo sabría cantar
> bien aína
> toda la salva Regina,
> por el son de mi villorio,
> hin al Dios menajotorio
> d'aljobando ma festina.
> Ya sé también que decrina
> lugo arreo
> dominos dominos meo
> con la media alima christe,
> y el cara m'arrebolliste
> de la jódicame deo" (versos 29 – 40).

También en *Ymenea:*

> "Harto, soncas, gano en ello,
> que sabrá por maraviella
> repicar la pistoliella
> y antonar el davangello." (versos 31 – 34).

Los elementos sayagueses se observan aún con mucha menor intensidad en los "Argumentos". De hecho, mayoritariamente aparecen redactados en castellano. En *Seraphina* únicamente cabría señalar un "concrusión" (verso 269)[21]. En *Trophea* únicamente "matiego" (verso 296), aplicado, como era tradicional, a los pastores y labriegos rústicos (en este caso muy significativamente a uno cuyo nombre tópicamente sayagués es Mingo Oveja). Es quizás más interesante el "Argumento" de *Jacinta*, en donde sí se hallan diversos elementos propios de la tradición sayaguesa: "nobreza" (86, en rima además con 'fortaleza'), "prazer" (90 y 102), "nobres prazeres" (130), "sopricar" ('suplicar', 133), "concruida" (134), "huesse" (96) o "lugo" ('luego', 112, 136[22]). Tampoco faltan en el "Argumento" del *Diálogo del Nascimiento*: vacilaciones de vocalismo átono como

[21] Naharro utiliza el término dos veces más, siempre en boca de pastores, en *Ymenea* y en *Trophea*.
[22] Se encuentra también en el "Argumento" de *Calamita*.

"mesterio" ('misterio', 114), "mijor" ('mejor', 122), empleo de formas que, sin considerarse aún propiamente arcaísmos, no eran ya de uso tan general: "demientra" ('mientras', 124), "remor" ('rumor', 128), rotacismo ("'de habras en habras', 112, 'habrar', 123, 'sopricar', 120). Me parecen interesantes las formas "dialgo" ('diálogo') o "perhin" (128)[23]. Pocos datos se pueden conseguir en este campo en *Aquilana*: el rotacismo en "habrar" (191), la utilización del prefijo per- en "perpassar" (200), que se convertirá en tópico de género, la vacilación vocálica en "adevinar" (241) y la utilización de "recoquillar" (274). No nos encontramos con ningún elemento sayagués en los argumentos de las comedias *Soldadesca* o *Ymenea*, pese a que esté narrado por un pastor.

Se intensifican los rasgos en los pastores y campesinos que aparecen en el cuerpo de la comedia, aunque no puedo detenerme en este aspecto en el presente trabajo.

Resulta sumamente pertinente, desde la perspectiva del "decoro", lo que sucede en *Calamita*. Torcazo posee elementos populares, pero Calamita, aparentemente una joven aldeana, se expresa siempre en un correcto castellano. Pero tiene una explicación dentro de la concepción del "decoro" si se considera la anagnórisis final por la que este personaje resulta ser hija de un noble siciliano. La acción dramática hubiese resultado muy compleja y de difícil justificación de haber estado la joven lingüísticamente marcada como rústica[24]. Por eso resulta sumamente adecuada esta situación. Recuérdese, por ejemplo, la comedia de Lope *El negro del mejor amo*, en donde Febo, el criado negro, sí es caracterizado por su habla, pero no el santo, o en *El santo negro Rosambuco*, en donde Lucrecia sí es representada con los tópicos habituales, frente al protagonista principal de la comedia.

Ante esta convención de la diversidad lingüística que se ha presentado, cabe preguntarse si el entendimiento entre los distintos personajes se sobreentiende y se convierte, en consecuencia, en una convención dramática. Al menos aparentemente, sí sucede, pero hay algunos datos en la propia obra que nos permiten dudar de la plenitud de esa intercomunicación. Aquí probablemente la ironía del dramaturgo extremeño se encuentre una vez más presente.

---

[23] Estas de Torres Naharro son precisamente las únicas referencias para estos términos que se localizan en el CORDE (fecha de consulta: 24 de enero de 2018).

[24] Torcazo es descrito en el Argumento como "inocente y asno honrado" (113 – 114), quien cuida de Calamita, pensando que es su hermana "y el burro vive engañado" (118). Más adelante es calificado como "necio" (177). La situación de torpeza y rusticidad aparecen nítidamente como la mayor característica del personaje.

Ante la argumentación en latín de Teodoro, Seraphina le responde:

"Moseyner, sé poch llatí,
Mes entench vos gentilment
Y veig que cortesament
Vos voleu burlar de mi" (versos 817 – 821).

Pese a lo cual los diálogos entre personas que utilizan diferentes lenguas es constante. Puede observarse, como ejemplo, el diálogo entre Teodoro (latín) y Bruneta (italiano) en los versos 1398 y siguientes o el aún más complejo entre Floristán en castellano, Seraphina en valenciano y Teodoro en latín (versos 905 a 1049).

En cuanto a la variedad diastrática, también aparecen ejemplos muy significativos: en la *Comedia Aquilana* el pastor que realiza el Introito empieza expresándose en sayagués, pero inmediatamente (versos 5 a 9) dice:

"Mas non quiero,
que me ternán por grossero
si por zagales me rijo,
son habrar como escudero
pues que se usa en regozijo"

Aunque a continuación vuelve a expresarse en la modalidad popular y rústica.

Todavía más representativa de esta variación diastrática y diatópica es este fragmento de la Jornada IV de la *Comedia Tinellaria*, en la que Manchado responde así a unas palabras de Godoy, en que aparecen términos como 'cantina':

"¡Dios le plega
con el que a esta tierra llega
y an con quien en ella está!
¡Qué diabro, a la bodega
le llaman cantina acá!
¡Gente extraña!
Y a la perra dizen caña,
Y a muchos hombres cotales,
Y a los açumbres d'España
Les llaman acá bocales".

Se trata de un fragmento en el que puede percibirse de manera inequívoca la finura y precisión de Torres Naharro para observar estas diferencias

diatópicas y además su afán etimologista, que ya he destacado más arriba a propósito de *bisoño*. En efecto, todos los términos que acumula en estos versos son normales en la época en italiano. Por lo que se refiere a *cantina*, apenas existen ejemplos de su uso en la primera mitad del siglo XVI. De hecho, tres de los cinco ejemplos registrados por CORDE[25], pertenecen a la *Tinellaria* y además se trata de un italianismo. Tanto Covarrubias como Franciosini confirman el origen[26]. "Caña" en vez de 'perra' también responde a esta procedencia, como muestran los vocabularios de Cristóbal de las Casas y de Lorenzo Franciosini[27]. En cuanto a "cotales", el único caso registrado en CORDE es precisamente el de este fragmento. No es un término muy reiterado en los diccionarios, pero Covarrubias, una vez más, nos muestra tanto el significado como su procedencia: "membrum virile, vocablo italiano"[28]. Del mismo modo, no abundan los ejemplos de "bocal" como equivalente a "azumbre", aunque con esta acepción sí figuran varios casos en *Tinellaria*. Explica Covarrubias que es "jarro con que se saca vino de la tinaja, y tiene cierta medida, y un bocal de vino es un jarro de vino de cantidad ordinaria, creo deue ser un azumbre. En Italia se usa este nombre". En suma, la preocupación del dramaturgo extremeño por la variación lingüística diatópica, en este caso entre los usos castellanos e italianos, es manifiesta. Pero además siempre con una enorme precisión y acierto, por lo que considero que la revisión de su obra es fundamental para profundizar en la introducción y desarrollo de los italianismos en este período.

Otro caso muy significativo tiene lugar en la *Comedia Jacinta*. Phenicio, a lo largo de toda su intervención en la Jornada Tercera había estado criticando y despreciando a los pastores por sus modales ante la insistencia de Pagano con el objetivo de conseguir retenerle. Phenicio, cansado ya de la situación, dice:

---

[25] Consulta realizada en CORDE el 23 de enero de 2018, tanto para "cantina" como para "cotal", explicado también a continuación.

[26] Covarrubias: "Vale lo mesmo que bodega donde se tiene el vino, vocablo italiano" (*Tresoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611. Franciosini precisa que "ma è poco in vso in Castigliano, perche meglio si dice cueva o bodega" (*Vocabolario español – italiano, ahora nuevamente sacado a luz*, Roma, 1620).

[27] Cristóbal de las Casas (1570), *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla. Lorenzo Franciosini (1620): *Vocabolario español – italiano, ahora nuevamente sacado a luz*, Roma. El primero se limita a señalar la equivalencia. El segundo define "perra" como "cagna. La fémina tra cani".

[28] Tanto Jhon Minsheu (*Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiossisium, cum nonnullis vocum milibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica* Etimologijs, Londres, 1617) como Jhon Stevens (*A new Spanish and English* Dictionary, Londres, 1706) reiteran el significado, pero sin ninguna precisión en cuanto al étimo.

"¡Qué passión y qué dolencia
Tratar con jente salvaje!
Por tu fe que seas saje,
No me tientes de paciencia" (versos 681 a 684).

A lo que responde Pagano:

"¡Hideputa fanfarrón!
¿Tú piensas que no te entiendo?
¡Dom' a Dios que vas huyendo
De la Santa Enquesición!" (versos 685 – 688).

En la *Comedia Aquilana*, Galterio no acaba de entender los razonamientos y explicaciones de Aquilano y lo muestra así:

"¡Qué pesar
es oír ni razonar
con estas gentes de villas,
que nunca saben habrar
sino por retartalillas!
Hora ver:
para pedir de comer
el hidalgo y el gañán,
¿qué diablo es menester
Son decir: daca del pan?
Los grosseros,
essos grandes cavallleros
que, por llamarse sabidos
van gastando sus dineros,
después no son entendidos" (versos 1902 – 1916).

La diferencia de lenguas puede provocar la incomunicación, que en ocasiones se resolverá en la misma comedia. Así, en *Soldadesca*, Pero, que habla en castellano, se expresa de repente en italiano:

"Queréis ver
Si me hago yo entender
Por el su mismo lenguaje?
Madono, hazme un prazer,
Que mates un buen formaje" (932 – 937).

Ante una intervención en italiano de Cola, se produce el siguiente diálogo entre Pero y Liaño:

"PERO ¿Vos no veis que os dize orate
Y a mosotros gente boba?
LIAÑO: No entendéis.
Antes dize si queréis,
Que entremos y que comamos" (946 – 950).

Y muy poco después:

" COLA: No c' è nula
JUAN: ¿Que tenemos una mula?" (953 – 954).

Las interpretaciones de Juan sobre lo que cree entender del italiano son todas de este mismo estilo burlesco. En buena medida es una traslación del latín arrusticado y de la absurda recreación del latín litúrgico que ya hemos comentado, aunque en este caso se produzca entre dos lenguas romances. Pero además no puede olvidarse que se trata de una comedia desarrollada precisamente en la Península Itálica, por lo que el aspecto cómico se hallaba sin duda completamente garantizado.

La incomprensión, por diversidad de estilos (y también por las referencias litúrgicas al santoral o al bautizo) puede llevar a la exasperación a algunos de los personajes. En *Aquilana*, al inicio de la Jornada Segunda, Dandario y Galterio no parecen entenderse y finalmente este último exclama:

"Mas pepita
en aquessa lengua maldita,
y que mueras malogrado" (858 – 860)[29].

En las obras dramáticas del escritor extremeño pueden hallarse, sin gran dificultad, más ejemplos como los que he expuesto en estas páginas. Mi intención ha consistido en señalar y reiterar la preocupación de Torres Naharro por el 'decoro' y la verosimilitud' y cómo estos aspectos implican la diversidad lingüística que, de modo siempre pertinente, se registra en su obra. Pero además cómo se encuentra dentro de la convención teatral de la intercomunicación

[29] En la Jornada Quarta, Polidoro acusa, por el contrario, a los villanos de expresarse sin cuidado: "Villanos, ¿no paráis mientes / que habláis muy dessoluto?" (versos 2254 – 2255).

entre quienes se expresan en diferentes lenguas. La sutil ironía que discurre por las comedias del escritor extremeño (y en menor medida a través de toda su obra), le lleva a cuestionar incluso, a través de los mismos personajes, este axioma básico de su concepción del arte teatral. Es interesante, en este aspecto, su profunda y acertada reflexión sobre los italianismos que en esos años se están empezando a introducir en nuestra lengua. De ahí que se le pueda considerar un verdadero pionero en este campo, puesto que en su teatro aparecen algunos de los primeros testimonios –el primero en varios de ellos- de los italianismos que se estaban incorporando –cuajasen o no después en la estructura de nuestro idioma- al léxico del español.

Nos encontramos, pues, ante preciosos ejemplos que demuestran el conocimiento que posee el dramaturgo de Torre de Miguel Sesmero de la variación lingüística, que a veces se convierte en eje fundamental de su producción teatral. Además con una gran amplitud en el análisis de la diversidad, puesto que, como he pretendido pormenorizar, encontramos ejemplos muy variados tanto de variación diatópica como diastrática, así como de verdaderas lecciones de etimología. Suficiente para que la figura de este escritor ocupe un importante lugar no solo por ser un adelantado de la técnica teatral, sino también por su indudable contribución al conocimiento de la historia de la lengua española.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 237-274

«Viendo todo el mundo en fiesta de comedias». Contextos de la *Propalladia*, 1517

Javier San José Lera
(Universidad de Salamanca-IEMYRhd-GOTA)[1]

Resumen:

La Propalladia *de Torres Naharro (Nápoles, 1517) muestra desde sus paratextos preliminares, la portada y la dedicatoria, aparentemente tópicos y protocolarios, los contextos de la creación. El autor se sitúa ante su obra proclamando su espacio de relaciones con los núcleos de poder y remitiendo al ambiente de fiesta universal de la Italia de su tiempo. Este trabajo busca explicitar algunos de esos contextos.*

Palabras clave: *Propalladia*, portada, dedicatoria, fiesta, Roma, Nápoles, 1517.

Abstract:

Torres Naharro's Propalladia *(Naples, 1517) shows in its first Preliminaries –Title Page and Dedication, apparently formal and stereotyped- its context of creation. The author stays in front of his work proclaiming his net of relations with power and refering to festival atmosphere in Italy by that time. My essay tries to make clear some of these contexts.*

Keywords: Propalladia, Title Page, Dedication, Feast, Rome, Naples, 1517.

[1] Este trabajo se inscribe dentro de las actividades de la Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) GOTA (*Grupo Olmedo de Teatro Áureo*).

El título de este trabajo remite, como todos saben, a una de las afirmaciones de Bartolomé de Torres Naharro en la dedicatoria de su *Propalladia*:

Viendo ansí mesmo todo el mundo en fiesta de comedia y destas cosas (…) me di a buscar para ella [la hija de su ingenio, la *Propalladia*] el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude.[2]

He reducido a su línea principal los meandros y revueltas sintácticas de la frase para que se aprecie mejor el sentido sobre el que quiero reflexionar brevemente: el contexto histórico que favorece ese ambiente referido como de "fiesta universal" y la necesidad de "seguridad y gloria" para la obra, desde la lectura del primero de los textos del impreso napolitano de 1517 que aquí conmemoramos: la dedicatoria y alguno de los contextos a que remite. La fiesta, que se manifiesta en diversos tipos de eventos, es consustancial al nacimiento del teatro renacentista y por eso relevante para contextualizar la obra de Torres Naharro.[3]

No es este, quizá, el lugar para ponderar la importancia que para la historia del teatro tiene ese impreso salido de las prensas napolitanas de Pasqueto di Sallo en 1517, titulado la *Propalladia* a nombre de Bartolomé de Torres Naharro. Es este un foro privilegiado de especialistas, convencidos y conocedores de esa importancia y defensores del papel, en absoluto secundario, que el teatro español de principios del siglo XVI juega en el desarrollo de nuestra historia del teatro.

No estará de más, en cualquier caso, recordar la secuencia cronológica que desemboca en el impreso del que ahora celebramos el quingentésimo aniversario. Desde la impresión en Salamanca en 1496 del *Cancionero* de Juan del Encina y sus sucesivas ediciones de Sevilla (1501), Burgos (1505), Salamanca (1507 y 1509) y Zaragoza (1516), asistimos a la aparición de un modelo de impreso de singular relevancia para la historia del teatro, y que he tenido ocasión de estudiar anteriormente tomando como modelo ese otro impreso teatral salmantino, el de *Farsas y églogas* de Lucas Fernández en Salamanca, en la imprenta de Liomdedei en 1514.[4] Si Encina aporta el modelo de impresión de cancionero poético, al que se adapta el de las piezas teatrales, ese modelo permanece en las *Farsas*

---

[2] Las citas de las obras de Torres Naharro se harán por la edición de Pérez Priego 1994, salvo que se indique lo contrario.

[3] Es la idea que guía la reflexión inicial de Cruciani (1983: 17-21) al distinguir "la fiesta" de "las fiestas": "Le feste sono parte della categoria culturale "festa", spazio e tempo diverso que coagula e struttura nel Rinascimento le forme espressive dello spettacolo" (Cruciani, 1983: 19-20). Sobre la contextura parateatral de la fiesta debe verse Ferrer (1994 y 2003).

[4] Ver San José Lera (2016 y 2017).

y églogas de Lucas Fernández, y se muestra activo igualmente en las églogas dramáticas recopiladas en el *Cancionero* de Pedro Manuel Urrea, en la edición de 1516.[5] Le sigue en la secuencia histórica de este primer tramo cronológico de nuestro teatro impreso la *Propalladia* de 1517. Cuando Torres manda a las prensas napolitanas su obra, el modelo estaba fijado.

De todas esas ediciones con o de textos dramáticos, la única que dispone de paratextos propios y específicamente orientados al asunto dramático es la *Propalladia*. Los paratextos, abundantes e interesantísimos del *Cancionero* de Juan del Encina tienen un cariz diferente y las dos cartas prólogo del de Urrea, interesantes también por otras razones, sitúan la obra en un espacio más familiar que social o teórico. Estos preliminares de la edición de Torres Naharro han recibido, con justicia, abundante atención crítica, tanto para reconstruir aspectos biográficos, (desde el privilegio de León X y la carta de Mesenerio a Badius Ascensius, sobre todo), como para sentar las bases de la primera teoría teatral española y aun europea expresada en el "Prohemio", de tanto interés crítico para entender el conflicto entre teoría y práctica teatral que definirá un siglo después el *Arte Nuevo* de Lope de Vega.[6]

Mi intención es volver ahora la mirada sobre alguno de ellos, y sobre todo la dedicatoria como he dicho, no porque tenga ningún dato nuevo que modifique lo que los especialistas han trazado, sino por sumar mis reflexiones y quizá abrir el foco de consideración contextual, para comprender mejor al extremeño y su obra.

Los paratextos (parafraseo a Anne Cayuela 1996: 133) son el lugar del primer encuentro entre el texto y el lector, y son al tiempo, el lugar en el que se crea una imagen que le acompañará a lo largo de todo el libro. La secuencia de paratextos de la *Propalladia* es, en este sentido, memorable y cargada de elementos de significación. Desde la portada hasta el hexasticon del "oscuro Ioannes Murconius" (Oleza 2004: 236, n. 13), el volumen napolitano ofrece sucesivos elementos de información relevante para situar el valor de las piezas

---

[5] Ver Toro Pascua, 2012.

[6] Buena muestra de esta atención crítica al "Prohemio" de Torres va desde el estudio de Menéndez Pelayo (1900) y el de Gillet (1943-1951), hasta los más recientes de Pérez Priego (como la breve pero enjundiosa introducción a la obra completa del extremeño, 1994), el contexto teórico que traza Mª José Vega (1995) y su aplicación a Torres Naharro en el documentado trabajo de Eugenia Fosalba (1996) y la lectura que traza Teijeiro (1997: 95 y ss.). Debe verse también el aprovechamiento que hace de los preliminares el trabajo clásico de Lihani (1979), o el magnífico recorrido biográfico de Oleza 2004, así como la puesta al día de Francisco Javier Escobar 2009, o la edición más reciente con profusa introducción de Julio Vélez (2015).

y para construir una relación pragmática del autor con el lector ante su obra en el impreso.

La portada muestra ya un deseo de situar al autor en un espacio de dignidad en el que su nombre se acompaña del nombre del destinatario, del cual se menciona en lugar relevante y destacado por la impresión a dos tintas su nombre y la secuencia de títulos:

> PROPALLADIA | De Bartholome de Torres Naharro. Diri= | gida al Illustrissimo Señor : el. S. Don | Fernando Daualos de Aquino Marques | de Pescara. Conde Lorito : gran Camar | lengo del Reyno de Napoles etc.[7]

Los dos apellidos del linaje (Dávalos de Aquino) y los títulos, no solo los nobiliarios, sino además el honor cortesano de Gran Camarlengo del reino de Nápoles, es decir, camarero mayor del virrey, remiten a ese espacio de poder en el Nápoles virreinal en el que quiere quedar situado nuestro autor y situar su obra ante el lector.

Sigue la mención, en tinta roja, del privilegio papal y real, es decir, los dos espacios de decisión para conceder la autorización del libro impreso, cuyas condiciones han quedado establecidas por la legislación de los reyes (Pragmática de 1502) y del papado (Bula *Inter solicitudines*, promulgada por León X en 1515); esta bula prohíbe la impresión de libros "*absque examine et approbatione vicarii Papae et magistri sacri Palatii Apostolici in Urbe et episcoporum haereticaeque pravitatis inquisitorum in aliis locis*".[8] El hecho de que el impreso de Torres, producido en Nápoles y no "*in Urbe*", es decir, en Roma, lleve impresa la autorización papal, es sin duda un elemento distintivo, pues fuera de la Urbe, sería el obispo o persona autorizada la encargada de otorgar la licencia. El sentido de este privilegio en edición napolitana y no romana llamó la atención de los bibliógrafos: ¿herencia de una perdida edición romana previa? Quizá, más bien, podamos pensar en un deseo de exhibición de relaciones personales del autor con los más

---

[7] Puede verse la descripción y otros problemas bibliográficos en Rodríguez Moñino, 1937, pp. 47-50; la reproducción facsimilar de la edición que llevó a cabo la Real Academia Española en 1936 puede verse en el portal web dedicado a Torres Naharro en la Biblioteca Virtual Cervantes, aunque presenta algunos "lamentables descuidos" (Rodríguez Moñino, 1937: 37) como la supresión de tintas de color de la portada.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/bartolome_de_torres_naharro/obra/propaladia--1/
Ver también Cátedra y López Vidriero, 2002.
https://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/expo/literatura/lite0230.htm

[8] La bula se publica el 4 de mayo de 1515, en el tercer año del pontificado de León X, *Bullarium Romanum*, An. C. 1515, p. 624.

altos estratos de la curia romana. Recuérdese que la suelta de la *Tinelaria*, esta sí impresa en Roma hacia 1516, va dirigida a León X, con sus armas en la portada, aunque lleva la dedicatoria al obispo Bernardino de Carvajal.[9]

El escudo de armas del marquesado de Pescara, coronado, preside el centro de la portada. Lo peculiar es que se integra en una construcción arquitectónica en forma de templete cuyo arquitrabe y frontón es sostenido por dobles columnas. Sin lugar a dudas, estas columnas remiten a la familia Colonna, con la que Fernando Dávalos ha emparentado, en la figura de su suegro Fabrizio Colonna, padre de su esposa Vitoria Colonna. La pormenorizada descripción iconográfica del emblema que lleva a cabo Julio Vélez y su acertada lectura simbólica (2015: 31) me exime de mayores consideraciones sobre la exhibición heráldica de la portada, a cuya sombra tutelar se sitúa el poeta laureado e identificado con el escudo de armas de su apellido que lo sostiene.

No señala Vélez, y creo que merece incorporarse a su lectura iconográfica, que a los lados del emblema se lee el comienzo del versículo 2 del Salmo 140: "Dirigatur Domino Oratio mea"; el verso continúa:

> Dirigatur Domino Oratio mea *sicut incensum in conspectu tuo elevatio manuum mearum sacrificium vespertinum*
>
> «Sea enderezada mi oración delante de ti como un perfume, El don de mis manos como la ofrenda de la tarde», en la traducción de la *Biblia de Reina Valera*
>
> «Compóngase mi oración (canto), saffumerio delante de ti: dádiva de mis palmas como presente de tarde», en la traducción de la *Biblia de Ferrara*

Este salmo, puesto por los exégetas en relación con el pasaje de Éxodo 30 en el que se decreta la obligación de perfumar con sahumerio el arca de la alianza y el espacio que la contiene, es la fórmula que la liturgia católica emplea para acompañar el uso del incensario como forma de presentación de la ofrenda sacrificial ante la divinidad. El lema del salterio en la portada no carece en este contexto de sentido simbólico, pues "inciensa" simbólicamente el templo que exhibe las enseñas heráldicas de las familias nobles implicadas con la obra del autor, que ofrece a esos linajes el producto de su escritura; la portada es "incensada", la obra se convierte en una ofrenda perfumada, un regalo para el destinatario y para los lectores.

---

[9] El impreso no lleva indicaciones tipográficas, pero Rodríguez Moñino la atribuye al taller italiano de Joannes Beplin, *circa* 1516, (Rodríguez Moñino 1937: 59-60 y 78-79, y 1976: 25).

El último tercio horizontal de la portada se reserva para el contenido de la obra, distribuido en tres columnas. El espacio simbólico de mayor relevancia, el espacio central, según una lectura iconográfica perfectamente establecida, se reserva para lo sustancial de la obra, las comedias, "el principal cibo y las cosas de mayor subjeto", flanqueadas por el antepasto, "cosillas breves", y el pospasto, "algunas otras cosillas breves", como explica en el Prohemio.

La portada es por lo tanto un compendio de informaciones pragmáticas que permiten al lector situarse ante la obra de un autor que se exhibe orgullosamente laureado y protegido, como se mostrará también en los paratextos subsiguientes.

La dedicatoria insiste en ese territorio de los paratextos, no solo por la exhibición de personajes nobles que se mencionan (el dedicatario, Fernando Dávalos y Aquino, el suegro de este, Fabrizio Colonna, así como su esposa, Vittoria Colonna y la tía del dedicatario, la Duquesa de Francavila), ni solo por conjugar en juego de ingenio (ingeniosamente mostrado por Julio Vélez 2015: 28) la palma y la corona, símbolos emblemáticos aplicados allí a Vittoria Colonna, sino además por ofrecer al lector, más allá de los tópicos del género, una imagen valorativa de la obra. A pesar del interés de esta pieza, de entre los preliminares de la *Propalladia*, es la dedicatoria el texto al que menos atención se ha prestado, con la notable excepción de la edición monumental de Gillet, que la anota con profusión e interés, (Gillet 1951: III, 7-18) y el espléndido trabajo de Oleza (2004) que explota sus informaciones para perseguir la escurridiza biografía del extremeño.

Esta cierta falta de atención se debe, quizá, a su carácter aparente e intencionadamente protocolario, o por su enrevesada prosa, aparatosamente italianizante y cultista; y se debe también, sin duda, a haber quedado ensombrecida por el interés teórico del "Prohemio" como primera preceptiva española y europea en lengua vulgar sobre la literatura dramática, como ya he señalado, o por el interés biográfico de las noticias que aporta la carta de Mesenerio a Badius.[10]

La dedicatoria constituye un paratexto que desde el punto de vista de la retórica resulta consistentemente codificado por una serie de lugares comunes

---

[10] En el excelente proyecto de investigación IdT, Les idées du théâtre, "Ideas del Teatro", que coordinan para el dominio español Anne Cayuela Y Christophe Couderc, nuestro colega Miguel Ángel Pérez Priego edita y anota el "Prohemio" de la Propalladia, pero no el resto de los paratextos (http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=422)
http://www.idt.paris-sorbonne.fr/notice.php?id=411
Sobre los preliminares y circunstancias editoriales de la princeps ver: Sánchez García, 2013.

–uno de los más frecuentes el que enfrenta la humildad del autor, su ingenio y su obra a la magnanimidad soberana del dedicatario- que responden a la intencionalidad pragmática del autor de ganar el favor del poderoso, susceptible de otorgar mercedes en forma de prebendas, cobertura económica o protección; en otras ocasiones se ofrece como testimonio de amistad, amistad que, naturalmente, prestigia a quien se otorga y a quien la ofrece.[11] Lo importante, en cualquier caso para nuestra reflexión actual es que, como ha estudiado con detalle Anne Cayuela: "La dedicace, qui corresponde pour sa part à la voix de l'écrivain, est également un espace narratif qui peut anticiper l'écriture du texte" (Cayuela, 1996: 211). Porque, en efecto, la dedicatoria de la *Propalladia* va más allá del material protocolario de costumbre, con una voluntad de construir una imagen propia del autor, de su espacio de relaciones y de su obra. Lo señaló con inteligencia Joan Oleza:

> En la Dedicatoria Naharro deja manifestarse, por debajo de los tópicos propios de esta clase de escritos, todo un programa de pensamiento y acción renacentistas, plasmado en sus propias expectativas y en la grandeza del héroe al que se dirige (Oleza 2004: 239).

Y añadiría, si se me permite la glosa al maestro, que deja manifestarse una puesta en valor de su propia obra, con la conciencia de quien la ofrece como novedosa (lo que no deja de ser un tópico de exordio), pero además la considera de esa manera y trata de hacerla valorar más allá de los *topoi humilitatis*. A ello apuntaba ya con perspicacia Gillet, cuando al anotar la alegoría de la navegación en el arranque de la pieza la destacaba concebida como más que la respuesta a una tradición tópica y estilística, que remitía a los clásicos y a Bembo, y al estilo elaborado de moda en algunos escritos del tiempo; la dedicatoria, dice Gillet ofrece "algo nuevo y personal, que es una concepción de la *Propalladia* como viaje poético de descubrimiento" (Gillet, 1951: III, 8, mi traducción). Un viaje de descubrimiento semejante al de los barcos de la corona española, "de la occidental España contra el solar ocaso", deseoso de dar a los ojos de su patrón "nueva noticia de estraños pueblos, y de ennoblecer su ingenio, estimando más valer por más saber". La aplicación alegórica, revestida doblemente del tópico prologal que identifica la obra con la nave y busca captar la benevolencia del lector mediante el tópico de humildad ("la pobrecilla nave de mi torpe ingenio"), desplaza el objeto metafórico a la realidad

[11] Algunas reflexiones sobre el mecenazgo y sus sentidos puede verse en mi trabajo sobre el Duque de Alba (San José Lera, 2009).

de la obra, que se presenta "con ánimo deliberado de salir a *descobrir* tierra y dar *nuevo* pasto", alimento nuevo para el espíritu. La valoración de la novedad del discurso es tópico prologal común, pero se reviste aquí de forma ingeniosamente alegórica, como viaje de descubrimiento, para ponderar la novedad del producto, vincular al dedicatario con la novedosa empresa y dejar presentada como aventura intelectual una colección teatral tan novedosa en tantos aspectos como fue la de Torres Naharro, que deja ver aquí –como hará de forma más evidente en el Prohemio– su conciencia de autor.

Esta conciencia es la que se lee también en la carta de Messenerius Barberius a Bade Ascensius, cuya autoridad en materia teatral es conocida, cuando afirma: "ut vulgaris has comedias *primus comentasse diceretur* (que satis huisce temporis principibus placent", es decir, "considerado *el primero que hacía estas comedias*, que tanto gustan a los príncipes de este tiempo", sub. mío).

La dedicatoria responde también al panegírico clásico, que expresa no solamente las virtudes del elogiado, sino que se usa como instrumento pragmático para favorecer la autopromoción a la búsqueda de la amistad con un príncipe poderoso.[12] El género de la dedicatoria, como discurso de carácter panegírico, requiere un análisis histórico y también pragmático. El agradecimiento de los favores del poderoso, el ensalzamiento de sus virtudes militares, cívicas e intelectuales, constituyen una parte no pequeña del ejercicio retórico que contiene el texto. La lectura de la Dedicatoria de la *Propalladia* muestra en su retórica ese deseo de agradecer una relación clientelar, no tanto un mecenazgo basado en la amistad, a través de la exaltación del linaje.[13]

Tras la alegoría de la navegación, la dedicatoria justifica la obra que se presenta con la conocida frase que da título a mi intervención, y a la que volveré enseguida:

> Viendo ansí mesmo todo el mundo en fiesta de comedia y destas cosas (…) me di a buscar para ella [la hija de su ingenio, la *Propalladia*] el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude.

Otra alegoría enriquece el ornato del pensamiento:

> y como piadoso padre que celando la salud del amado hijo y en la loca fiesta temiendo los agudos cuernos del bestial toro, busca para él el más alto y seguro lugar donde más de la fiesta y menos del peligro participar pueda…

---

[12] Ver al respecto Andrew Laird, 1999.

[13] Ver Núñez Bespalova, Marina, 2008, p. 177.

Recordaría Torres Naharro las fiestas con toro en su tierra natal, o en la Salamanca donde estudió, donde eran tan frecuentes en celebraciones urbanas y universitarias. Y quizá todavía perduraba en la memoria de las gentes en Roma la "loca fiesta" organizada por Alejandro VI, Rodrigo de Borja en la misma plaza de san Pedro, para celebrar, el 24 de junio de 1500, la festividad de san Juan Bautista mediante una lidia de toros bravos en los que su propio hijo, el temido César Borgia, participó lidiando primero a caballo armado con una larga pica, como era tradición entre los nobles, y luego, el último toro a pie, armado con una espada corta; según cuentan las crónicas, le cortó la cabeza al toro con un golpe épico, que impresionó enormemente a la multitud.[14] No era extraño que en esas corridas históricas murieran algunos hombres corneados, de forma que la precaución en la "loca fiesta" de nuestro extremeño sería plenamente entendida por sus lectores. Tales eran los "bestiali ioca" en el barrio de Testaccio que espantaron a Erasmo en 1509.[15]

La aplicación de la alegoría apunta a otro contexto muy concreto bajo la apariencia de un tópico prologal conocido y repetido: la protección ante los maledicentes; así como el padre cuida de proteger a su hijo de las cornadas de un "bestial toro" sentándole en lo alto, así el poeta trata de evitar para su obra "las puntosas malicias del bestial vulgo", buscando "el más alto y excelente lugar que para su seguridad y gloria hallar yo pude". Es evidente el tópico de la petición de protección del poderoso para la obra.

Pero junto con el componente tópico, me resulta irresistible recordar aquí ese territorio de maledicencia que azotó la Roma de León X, y especialmente la curia vaticana, a cargo del llamado Maestre Pasquino (ilustración 2). Quizá sea oportuno recordar, como muestra de la popularidad en nuestra literatura de los pasquines romanos, la mención que de ellos hace el *Diálogo de Lactancio y un Arcediano*, de Alfonso de Valdés:

> Latancio: Y también si por otra parte sus pecados [de los cardenales] los merecían o no, pregúntenlo a mastre Pasquino.
>
> Arcidiano: No es menester preguntarlo, que quiçá sé yo más, que no él.[16]

---

[14] Relatan la fiesta Croce, (s.a : 12) y Dandelet (2002: 18).

[15] El texto de Erasmo, que describe bien la fiesta de toros romana y la especie de pantomima teatral que ocurría entre toro y toro, puede verse en Cruciani (1983: 331).

[16] Ver Ana Vian Herrero, 1994, pp. 83-95.

Entre otros muchos cardenales de la curia, el protector de Torres en Roma, Bernardino de Carvajal, el cardenal de la Santa Cruz a quien ha dedicado la suelta de la *Tinelaria*, sufrió las puyas del Maestro Pasquino.[17] De él se mofaba la estatua parlante romana en un soneto no posterior a la primera mitad del año 1516, a decir de su editor,[18] al alabar muy irónicamente las virtudes de la curia, "Il thesor accumulato di Leone", y entre ellas "la grande humilitá di Bernardino" (v. 13). En otro soneto, de 1517, canta "Le excelse e gran victorie di Leone", entre ellas, junto con "la gran sobrietá del Aretino" (el paradigma de la maledicencia y autor de no pocos pasquines romanos), "el tanto ieiunar di Bernardino" (denuncia sarcástica de la gula del cardenal); y en toda la curia sorprenden otras virtudes tales como "Tanto observar le lege laterane" y "la quantitá si poca di putane". Quien conoce la brillante carrera eclesiástica del obispo de Badajoz, que aspiró a llegar al papado (y lo consiguió por un día, aun en condición de antipapa), y su carácter irascible e intrigante no deja de sonreír ante los versos de Maese Pasquino, alabando irónica y sarcásticamente su humildad, su contención, incluso sexual, y el cumplimiento de las leyes del Concilio Lateranense, él, precisamente, que fue uno de los participantes activos en el Concilio ilegal de Pisa y que había tenido que abjurar en 1513 de su condición de sedicioso a la autoridad papal para recuperar su capelo.[19]

Otras maledicencias en torno a Carvajal cuenta Cesareo (1938: 98), como que le llamaban "el bizcocho", porque había sido dos veces cardenal al serle reti-

---

[17] Protector de Torres y de otros muchos españoles, según leemos en la *Historia Parthenopea*, que publica Alonso Hernández, en el taller de Maestre Stephano Guilleri, Roma, 1516. Allí, en los ff. 159v-161v "El autor enderça el sermón al Yllustrissimo príncipe y Reverendíssimo S. el Cardenal de San cruz" (sic), y manifiesta su agradecimiento por la hospitalidad del cardenal: "Y a quantos en Roma se an oy hallado / te somos perpetuos en obligaçión", sobre todo en momentos de animadversión hacia los españoles tras el paso de los Borja: "Tu casas fue el arca donde an escapado / toda nobleza de gente despaña / según el gran odio rencor y gran saña / que tanta Alexandre nos ovo dexado / La qual sy abierta no oviera estado / Milagro se viera alguno escapar / Pues luego con causa devemos te dar / Ynmensas las graçias del bien cas obrado" (respeto la ortografia y división de palabras del original). Sobre Carvajal debe verse ahora el documentado trabajo de Marta Albalá (2017).

[18] Giovanni Alfredo Cesareo, 1938, p. 91.

[19] Puede verse al respecto la semblanza biográfica de Gigliola Fragnito, 1978. Tengo para mí que una investigación a fondo sobre el cardenal de la Santa Cruz puede ofrecer datos sobre la vida de Torres en Roma, y quizá, de su salida inesperada de la capital, que, como apuntaba Oleza (2004:235), no parece justificarse por sus sátiras cortesanas, que publica poco después sin problemas en Nápoles con privilegio papal. Con la abjuración de Carvajal en 1513 se imprimió y difundió un impreso a modo de relación de sucesos, titulado *La abjuracion que Bernardino de Caruajal e Federico de sanct seuerino hizieron del conciliabulo e de todos los actos por el fechos y aprobacion delas sentencias contra ellos dadas y la absolucion que nuestro muy sancto padre Leon d[e]cimo en fin delos auctos suso dichos les dio en la qual solamente les restituyo los capelos de cardenales*. La abjuración y perdón de los cardenales tuvo lugar el 27 de junio de 1513.

rado el capelo en 1511, excomulgado por su participación en el Concilio de Pisa, pero perdonado por León X en 1513 tras la abjuración de sus delitos; o "Nembrotto", es decir, Nemrod, el rey Mesopotámico que según las leyendas derivadas de Génesis 10 aspiró a levantar la Torre de Babel, con lo que al mismo tiempo le trataba de judío y de soberbio (Cesareo 1938: 164); por último, cabe mencionar en este repertorio de maledicencias cortesanas, las acusaciones de incredulidad y apostasía, cuando en una serie de medallas contra cada uno de los cardenales de la curia, dibuja en la del extremeño un crucifijo con la letra "Et si oportuerit iterum te negabo", es decir 'te negaré con reiteración si conviene' (Cesareo, 1938: 286).

Tampoco salieron bien librados los miembros de la familia Colonna, el cardenal Pompeo Colonna y Ascanio, el hijo de Fabrizio Colonna, el suegro de su protector en Nápoles, con ciertas insinuaciones hacia ambos de sodomía ("Gia molte cose assai rider m'an fatto", 1938: 159 y 276).

En fin, como muestra de la maledicencia en el entorno más cercano a Torres, no deja de ser, creo, ilustrativa la lengua viperina de las ironías de aquellos pasquines difundidos sobre la estatua cerca de la Piazza Navona, para poner como chupa de dómine al célebre cardenal extremeño o a la poderosa familia Colonna. Que Torres, vinculado a ese entorno curial y nobiliario, sintiera la necesidad de protección para su obra de "las puntosas malicias del bestial vulgo", está más que justificado en el ambiente de violencia verbal de la Roma de 1517. A la luz de este contexto, tanto la dedicatoria como algunos versos de Torres cobran, creo, otro sentido más real y menos tópico:

> Temo, señor, en verdad / pediros alguna cosa, / como la dulce amistad / por esta sancta ciudad / veo andar tan peligrosa (*Capítulo VI*, vv. 1-5).

En el conocido como *Psalmo de la victoria*, atribuido a Torres Naharro en el pliego poético de Oporto que lo conserva,[20] leemos también, como en la Dedicatoria, la necesaria protección de los poderosos de quien se presenta

> en tantas tribulaciones / maltratados / cada momento acusados / siempre con falsos testigos / y a cada paso cercados / de mil suertes de enemigos (vv. 19-24)[21]

---

[20] Para Rodríguez Moñino (1976: 28) el pliego que contiene esta composición, no incluida en la *Propalladia*, es estampación italiana de h. 1515, probablemente Marcellus Silber 1514.

[21] Lihani (1979: 24) insiste en el carácter autobiográfico de estos versos y otros similares, para construir el carácter fatalista del poeta y mostrar las dificultades del extremeño para hacer amigos en Roma. La sátira romana de Torres en el *Capítulo III* ha sido estudiada por Montero y Escobar, que destacan que el poema se construye "sobre la propia experiencia de la ciudad" del poeta (Montero y Escobar 2005: 394).

No es extraño en este contexto, que al dedicar la *Comedia Tinelaria* a Carvajal, en el impreso de la comedia suelta (Roma 1516), expresase Torres sus dudas sobre la conveniencia de publicarla ("convenía que yo de publicallas dubdasse"), y no solo por tópico de humildad, sino por temor a la maledicencia, de la que le protegerá el cardenal:

> que temeré poco los dientes caninos de algunos mordaces que se me atreven ladrándome por detrás (…) y espero que a todo responderá por mí V.S.R. [Vuestra Señoría Reverendíssima][22]

Dientes de perro o cornadas de toro, la maledicencia del bestial vulgo acosa en la Roma de León X y los autores buscan refugio y protección a la sombra de los poderosos.

Junto con ese ambiente de sátira permanente, la Roma de León X es también el espacio privilegiado para la fiesta.

"VIENDO TODO EL MUNDO EN FIESTA DE COMEDIAS Y DESTAS COSAS…".

"Estas cosas" son la diversidad de fiestas, entendido el concepto en su sentido ya establecido entre los estudiosos,[23] de celebraciones ciudadanas y privadas, religiosas y cortesanas en que se privilegia la exhibición espectacular ante la colectividad. La fiesta, el fasto, formaba parte del aparato de exhibición del poder cortesano, e involucraba a artistas de todas las prácticas: arquitectos, pintores, músicos y, naturalmente, poetas (Strong, 1988:21). Ese marco es espacio contextual imprescindible para la comprensión de las comedias y el desarrollo del teatro.[24]

Durante sus años en Roma (1512-1516) Torres Naharro "contempló desde la primera fila de espectadores la pompa de la vida en la corte pontificia", afirma Joan Oleza (2004: 235). Relatar las fiestas en la Roma de Torres Naharro sería tarea larga. La coronación del Papa León X el 20 de febrero de 1513, provocó que

> per octo continui giorni per tutta l'alma città di Roma furono fatti fuochi, lumi et razi in segno di allegrezza (…) et facevansi *grandissime feste*, attal che Roma non fu mai piú si lieta.[25]

---

[22] Ver arriba n. 8.

[23] Es amplísima la bibliografía y remito únicamente al trabajo clásico de Díez Borque (1987) y a la bibliografía recopilada por García García (2003).

[24] Baste seguir el repertorio que traza D'Ancona en su estudio sobre los orígenes del teatro italiano (1996).

[25] Jacopo Penni, *Chronica delle magnifiche et honorate pompe fatte in Roma per la creatione er*

Las fiestas del 13 y 14 de septiembre de ese mismo año para celebrar que Juliano de Medici, hermano del papa fue hecho ciudadano romano; los carros para la fiesta de Carnaval de 1514; la representación romana de la *Calandria* ante Isabella d'Este en diciembre de 1514 y a lo largo de 1515… A ello habría que sumar las fiestas de toros (a las que ya me he referido), entradas triunfales, procesiones de embajadas, así como las abundantes celebraciones privadas, como esponsales y bodas, que implicaban a la ciudad inundándola de fiestas, en las que pudieron recitar sus comedias Juan del Encina o Torres Naharro. Con razón podía afirmar Torres "viendo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas…".[26]

El desembarco en Roma de la embajada portuguesa con el almirante de Tristâo da Cunha al frente, enviado en 1514 para presentar ante León X las conquistas ultramarinas del rey de Portugal Manuel I, generó toda una serie de festejos urbanos, de los cuales uno de los que llamó más la atención fue la pomposa procesión por las calles de la ciudad hasta el Castillo de Sant Angelo, de un cortejo encabezado por un elefante, cubierto con paños de oro con las armas del rey de Portugal, y que llevaba un cofre con ricos regalos para el papa; la riqueza del vestuario de los nobles y embajadores del cortejo representaba la riqueza fabulosa de la India portuguesa. El elefante avanzaba o se paraba a las órdenes de un indio que lo montaba vestido de seda y oro y que también le ordenaba tirar agua con la trompa a los presentes; al llegar ante el papa que esperaba al cortejo en el Castillo de Sant Angelo, en medio de disparos de artillería y las campanas volteando, se arrodilló tres veces ante él:

> fazendo sua reverençia tres vezes, tomou aguoa na tromba de hûa grande dorna, que pera isso ali estaua chea, e lançou tâo alta, que passando a çima da janella onde ho Papa estaba, foi dar nas outras em que per tres vezes borrifou muitos Cardeaes e outras pessoas de qualidades que nellas estavâo, e voltandose pera ho povo que ho tinha çercado fez ho mesmo, tanto a sua vontade que sairâo dali hos mais bem molhados (Gois, 1567: 100v).[27]

---

incoranatione di papa Leone X, Roma, Marcello Silber 1513, cit. por Cruciani, 1983: 390-405; la cita en p. 391.

[26] Puede verse el calendario de los principales festivales y de sus publicaciones entre 1494 y 1641 en Strong (1988: 173-177). Encina y Torres van siempre juntos en las reflexiones de Arróniz (1969) sobre la influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Ambos se presentan como "personas de nada vulgar cultura y finos modales, para quienes el teatro significa parte de las fiestas cortesanas, cuando no un medio discreto de solicitar mercedes de los grandes señores" (Arróniz, 1969: 45).

[27] La exuberancia de la procesión de los portugueses el 12 de marzo de 1514 en Roma, al frente de la cual caminaba el célebre elefante Hanno, con la descripción de las riquezas exhibidas por los portugueses en el fasto y a ceremonia del elefante, la tomo de *Terçeira parte da Chronica do*

El elefante se convirtió en la atracción festiva de la Roma de aquellos días, como destaca el relator Damián de Gois: "Tanta gente de pé e de caballo que vinha ver ho Elephante, que nam podía pasar pelas estradas, nem entrar nos lugares senam com muito trabalho" (1567: 99v). Dice también Alberto de Carpe:

> Todo ho povo universal de Roma correo por ver esta novidade, ho que nam he maravilha, porque poucas vezes, ou nunca, aconteçeo mandarem hos Principes Christâos Legados a Roma com tam magnifico aparato (Gois, 1567: 102v).

El elefante Hanno será también protagonista de la coronación burlesca del archipoeta Cosimo Baraballo, Abad de Gaeta, que actúa como bufón de León X, y que fue hecho pasearse por Roma laureado a lomos del elefante (ilustración 1). En esa ocasión, el día de san Cosme y san Damián, se prepararon versos y, a decir de un cronista, fueron hechas "molte belle recitationi da farsi dinanzi a N.S."[28]

Ilustración 1. Baraballo sobre Hanno (Ms, Barb. Lat. 4410, Biblioteca Vaticana)

Feliçissimo Rei dom Emanuel, composta per Damian de Goes, Em Lisboa, em casa de Françisco Correa, 1567, cap. LV-LVII, ff. 99v-102v. Allí también se reproduce, traducida al portugués, la carta de Alberto de Carpe, asistente a los fastos como embajador del Emperador Maximiliano de Austria, que es una verdadera relación de la embajada; Ver Banha de Andrade, 1972: 661-663 y Gillet 1951, III: 40-41 al anotar el verso 32 de la *Lamentación II*.

[28] Carta de Baldassare Turini a Lorenzo de Medici, cit. en Cesareo (1938: 191-192); allí puede seguirse la huella en esos años de toda una "literatura del elefante", hasta el célebre *Testamento del Elefante*, sátira contras los cardenales romanos, atribuida a Pietro Aretino. Para este contexto festivo ver también Molina y Alonso (2011).

En este contexto celebrativo de exhibición de las riquezas portuguesas, como fruto de sus conquistas, se explica, como es sabido, la *Comedia Trofea* de Torres Naharro (Lihani, 1979: 66-68). El introito es bien explícito de esta circunstancia:

> que por esto quiero bien / al buen rey de Portogal / A la fe, no ay otro tal / ¡Dios te praga!/ Contino busca qué haga /y en qué gastar sus thesoros (vv. 165-170),

y especifica aún con más claridad el argumento:

> Entrará primeramente / una dama/ y aquesta será la Fama / loando al rey lusitano / que ha ganado por su mano / mucho y mucho, y nunca atama./ Y a las bozes que derrama / do stará / Ptholomeo le saldrá / diziendo qu'está espantado / de aver aquel rey ganado / lo qu'él escripto no ha. (vv. 221-232).

La comedia se inserta en un acto público de recepción al rey de Portugal, en la figura de sus embajadores, a cargo de las autoridades de otras naciones presentes en la sala:

> Porque reyes y señores / más de veinte, / en esta sala presente,/ viene a besar cada qual / al buen Rey de Portogal / pies y manos juntamente (vv. 245-250).

Una embajada política es sin duda un acto público, y a la representación acudiría numerosa gente, o al menos eso afirma el actor que interpreta el introito:

> No me dava el coraçón / ¡por San Pego! /que vernían a este juego / tanta gente… (vv. 5-8),

público atraído por la riqueza que se exhibe en la fiesta, y por el aparato con que se celebra la comedia, del que, al menos podemos identificar dos elementos: el Carro de la Fama con que se abre la jornada I, aparato habitual en otros rituales festivos, como veremos enseguida, y el Carro de Apolo que abre la Jornada Quinta.[29] Ambos carros se juntan para el fin de fiesta musical, que canta las excelencias de las conquistas:

---

[29] Creo que los versos 1531-1532, que pronuncia Apolo "Del altura desta cuesta / coge el buelo" remiten a la posición elevada del personaje en un carro, y no como apunta Gillet, a una plataforma pintada desde la que hablaría Apolo, como desde el Cielo (1951: III, 371).

> Quien tantos reinos ganare / como vos / ganado tiene el de Dios (vv. 1826-1828).

De hecho, el rey Emanuel es divinizado tipológicamente como nuevo Emanuel. Si la Fama abre la obra proclamando en la jornada I:

> Justo fuera / tomar exemplo y manera / deste rey, Emanuel (vv. 310-312),

Apolo la cierra pidiendo a la Fama en la Jornada V:

> Pues de mí te llamarás / mensajera / y dichosa pregonera / deste nuevo Emanuel (vv. 1555-1558).

Torres concibe su *Comedia Trofea* como una fiesta, tal y como proclama Apolo al abrir la jornada V:

> corre a ganar las albricias / por el mundo desta fiesta (vv. 1529-1530).[30]

Acto privado, convertido en público, fue la visita de la duquesa de Mantua, Isabella d'Este, a Roma en 1514, y dio lugar, igualmente, a toda una serie de fiestas. Ante ella se recitó la *Calandria*, del Cardenal Bibbiena en diciembre de 1514 y en el Carnaval de 1515, con diseño de perspectivas suntuosas y magníficas de Baldassare Peruzzi.[31]

Según los críticos, en esa misma circunstancia pudo recitarse la *Comedia Jacinta*, de Torres Naharro. A Oleza (2004: 234) le parece indudable "que Torres Naharro escribió la *Jacinta* en homenaje a Isabella d›Este con ocasión de su viaje de 1514-15"; y Pérez Priego (2007: 195-197) identifica con buenos argumentos, pero hipotéticos, a Isabella D'Este en los versos de la *Jacinta*; la estancia en Roma de Isabella y su afición al teatro permiten también suponer a Crawford (1937: 77-78) que la obra se representó en Roma para Isabella. Sin embargo, Lihani (1979: 80 y 84), piensa que la obra por su ambigüedad textual es adaptable a circunstancias diversas y no descarta la posibilidad de que la ocasión fuera la boda de Vittoria Colonna con Fernando Dávalos en 1509. Gillet 1951; III, 638 cree que la referencia a Roma "Una tierra sola, Roma" del verso 1281 que aparece también en el villancico de

---

[30] Una lectura precisa de la *Trofea* y sus méritos puede verse en Teijeiro (1997: 113-117).

[31] Cruciani, 1983: 443-446. Véase Pallen, 1999:25. Vale la pena recordar el trasfondo carnavalesco de las comedias a noticia de Torres, *Soldadesca* y *Tinelaria*, en la lectura de Cecila Novella (1992).

cierre excluye la posibilidad de representación en Nápoles y da por hecho que la "sola dama, vos" es Isabella y la fiesta romana.

No tengo datos nuevos para entrar en esta discusión, pero siempre me ha llamado la atención que el personaje femenino de la *Jacinta* se llame Divina, que es el apelativo con que se conoce en el tiempo, y después, a Vittoria Colonna, como apuntó ya Teijeiro (1997: 119). Castiglione en la dedicatoria de su *Cortegiano* se refiere a Vittoria Colonna en estos términos: "che l'ingegno e prudenzia di quella Signora, la virtú della quale io sempre ho tenuto in venerazione come *cosa divina*…" (y en la traducción de Boscán se refiere a ella "como a cosa *divina*"); Pietro Aretino en el prólogo a su *Comedia de la Corte* hace preguntar al Forastero que va a asistir a la representación de una comedia: "¿Quién la ha escrito? ¿La *divina* Marquesa de Pescara?" también Lope de Vega, en el *Laurel de Apolo* silva IX, 226 la llamó "la *divina* Marquesa de Pescara". Tanta insistencia en el apelativo me lleva a preguntarme, sin respuesta: ¿no será Vittoria Colonna la Divina de la *Jacinta*?

Sea como sea, la circunstancia de las bodas nobles es contexto festivo habitual del desarrollo de la práctica escénica renacentista, vinculada a los espacios nobiliarios (Crawford, 1921). La descripción de fiestas en Roma y Ferrara para recibir a Lucrecia Borgia en su matrimonio con Alfonso d'Este en 1502 da muestra de la intensa actividad festiva en las ciudades italianas en torno a esta circunstancia, de sobra conocida (Julia Benavent, 2011). Narra Cruciani (1983: 191) las fiestas de Leonor de Aragón con Ercole I d'Este en mayo de 1473 como muestra de la cultura del espectáculo cortesano. Estas fiestas de esponsales se celebraban en Italia con todo lujo de aparato, como muestra el manuscrito que contiene la relación de las bodas de Constanzo Sforza con Camilla de Aragón en Pesaro en 1480. Lo traigo aquí, a pesar de que su fecha nos aleja hacia atrás del contexto de Torres, para, a través de sus bellas imágenes, dotar de fuerza visual al espectáculo festivo de la corte.[32]

Sendos carros triunfales, abren y cierran, como en la *Comedia Trofea* el aparato parateatral: el triunfo del Pudor y el triunfo de Amor (ilustración 2):

---

[32] Se trata del manuscrito de la Biblioteca Apostólica Vaticana- *Urb.lat.899*, que contiene *Le admirande magnificentie et stupendissimi apparati delle felice nozze, celebrate da illustre signor di Pesaro, Constantio Sforza, per madonna Camilla sua sposa et neza della sacra maestà del re Ferdinando* (http://digi.vatlib.it/mss/detail/217957). Otra boda entre los linajes de Sforza y Aragón en 1489 relata Isabella Nuovo (2000).

Ilustración 2. Biblioteca Apostólica Vaticana- *Urb.lat.899,* fols. 8v y 114r

Y se cierra el relato con otro triunfo, el de la Fama, que proclama la gloria de los esposos y sus familias (Ilustración 3), arrojando, como en la *Comedia Trofea*, octavillas con versos alegóricos.

Ilustración 3. Biblioteca Apostólica Vaticana- Urb.lat.899, fol. 119r

Es a lo que se refiere, seguramente, Mingo Oveja al pedirle a la Fama en el final de la *Trofea*:

> Digo, digo 'ha, nuestra ama! / Si mandáis, / dadme daquesso que dais / para los otros y a mí (…) ¿Qu'es aquesso que arrojáis? (…) ¿De quién habravas agora / quando davas el papel? (vv. 1603-1606, 1610 y 1677-1678).

Justo antes de pedirle las alas y echarse a volar en una graciosa escena de aparato.

Espectaculares serán en las bodas las entradas de montes, carros de planetas y un sorprendente elefante, esta vez no real, como el romano, sino "contrafatto"

> maggiore assai che uno grande bove col musso et colli denti si ben contrafatto che quasi pareva vero ne si vedea chel portasse… mirabile arteficio (…) E sopra questo elephante era una sedia doro coperta. Et in questa sedia sedea una donna ebrea coronata in forma di regina vestita doro. Et drieto allei venieno dui altri elephanti simili sopra li quali era uno castello cum torre et bandiere pieno di damiselle di quella Regina cum gigli et bandiere in mano (ff. 85v-86v, ilustración 4)

Ilustración 4. Biblioteca Apostólica Vaticana- Urb.lat.899, fol. 88r

Y una preciosa nao de amores preparada por los burgueses y mercaderes de Pesaro

> condatta da homini cum grandissima facilita et mirabile ingegno di rote. E era detta nave grande e superba colla vela sconfiata dal vento (…) et incima del primo solaro chariche di bandiere et di scopetti et altri stromenti diversi. Ne si vedea chi menasse decta nave per li artifici di Legname (ff. 6r-6v, ilustración 5)

Ilustración 5. Biblioteca Apostólica Vaticana- Urb.lat.899, fol. 7r

En esta relación de fiestas podemos comprobar que el contexto celebrativo de los esponsales se sale de los ámbitos de lo privado y de lo religioso para invadir la ciudad y convertirse en motivo festivo que implica la presencia de un público numeroso,[33] como el que asiste al espectáculo de fuegos que proporciona en la plaza una *girandola* ingeniosamente compuesta de varias ruedas que se mueven impetuosa y velozmente (dice el relator)

> doppo cena conducto ogni homo in piaçça circa una hora et mezza di notte. La girandola chi pendava in meço la piaçça finito il termini di suo fuoco cum grande admiratione et spectaculo de omni homo fece un grandissimo trono spargendo gran quantita di fuocho et di schioppetti et raççi non altrimenti che se fusseno stati veri troni fulmini nocturali (f. 111v, ilustración 6).

[33] «Difficile quindi distinguere tra dimensione pubblica e privata, ieri come oggi, nelle feste di matrimonio» (Miglio, 2000: 119). En este trabajo se sigue pormenorizadamente la descripción del ritual legal y festivo de la ceremonia; el contexto concreto de la celebración festiva es el banquete y la sobremesa y su sentido simbólico de la fiesta como celebración de la continuidad del grupo social a través de la sucesión de la familia y el nombre que afecta también a la identidad cultural de la ciudad.

Ilustración 6. Biblioteca Apostólica Vaticana- Urb.lat.899, fol. 112v

La *girandola di fuochi artificiali* formaba parte habitual de celebraciones festivas, como la Fiesta de San Juan Bautista, patrón y protector de Florencia, y era a veces presentada dentro de construcciones como templos, montes o naos; el espectáculo podía durar toda la tarde (Pallen 1999: 13).

El espacio celebrativo de las fiestas nupciales se desplaza de la sala a la plaza, porque debe acoger e implicar al mayor número de personas (Miglio 2000: 128) y permitir el desarrollo de diversas prácticas festivas: baile, música, recitaciones de versos, panegíricos de los contrayentes y sus linajes, epitalamios, fuegos artificiales, luminarias, cohetes, carros triunfales, momos… y comedias. Las virtudes sociales predicadas por Aristóteles: beneficencia, generosidad, magnanimidad, convivencia y esplendor, eran así propagadas desde la celebración, al tiempo que el pueblo recibía una extraordinaria visualización del poder a través del aparato escenográfico de la fiesta.[34]

Volviendo los ojos a la obra de Torres Naharro, la *Comedia Serafina* es supuestamente una obra compuesta para unos esponsales (Lihani, 1979: 42), quizá también, como hemos visto, la *Jacinta*, y muy probablemente por todos los indicios textuales, la *Himenea*, la *Calamita* y la *Aquilana*.

El triunfo de amor que se canta en la fiesta musical que cierra la *Himenea* permite claramente su integración en la celebración de unos esponsales:

[34] Traduzco la idea de Isabella Nuovo 2000: 134, a la bibliografía de cuyo trabajo remito.

> Victoria, victoria, / los mis vencedores / victoria en amores (vv. 1688-1690).

Los cierres de las otras dos comedias mencionadas también apuntan a ese contexto festivo: "Las bodas serán mañana /id con la gracia de Dios", son los versos que cierran la *Calamita* (vv. 2798-2799). "Buena gente, / diz que allá secretamente / serán las bodas mañana" son los que cierran la *Aquilana* (vv. 3110-3112).

El contexto nupcial de esta última comedia, *Aquilana*, ha quedado claro desde los versos iniciales del introito,[35] en el momento en que el personaje rústico-cómico se dirige a su auditorio y saluda a novio, novia, padrino y madrina:

> ¡Juri as nos! / Novio y novia, sálveos Dios, / que biváis hasta hartar / y vos dé hijos dos a dos / y vos los dexe perlograr. / Y al padrino, / por casa mucho tocino (…) / La madrina / que por la gracia divina / biva mil años y un cacho / y a su hija Catalina, / buen marido y hombre macho (vv. 10-24).

El espacio dramático previsto en varias de las escenas es un jardín, que es probablemente no solo espacio dramático –como ha sido considerado tradicionalmente– sino también el espacio escénico de una celebración nupcial en la que se insertase la comedia; así lo explicita mediante el deíctico el argumento:

> Lo primero / ha de entrar un escudero (…) / y él con él / entran por este vergel… (vv. 180-186, sub. mío).[36]

La celebración del amor en las dobles parejas Aquilano-Felicina y Faceto-Dileta (que anticipa tantas dobles parejas de la comedia nueva) presenta

---

[35] La condición de "comedia de bodas" de la *Aquilana* fue fijada ya por Oleza (1997: 153), que analiza también los componente culturalistas y paródicos de la comedia e identifica en ella, como en *Calamita*, (Oleza 1995), una nueva concepción del matrimonio como unión no concertada sino por libre elección: razón de Amor vs. Razón de Estado. Teijeiro (1997: 152) recuerda oportunamente la relación de la actitud de Aquilano con la de Don Duardos, en la *Tragicomedia* de Gil Vicente al enfrentar amor por linaje y amor por virtud.

[36] Como espacio dramático del lugar de encuentro entre los amantes lo presenta Castro Rivas (2017: 603); como espacio dramático parodia del amor cortés, pero también como posible espacio escénico lo considera Julio Vélez (2012: 376 y 379). Giordano Gramegna (1986: 284-286) sugiere la posibilidad de un escenario múltiple o giratorio en este espacio del jardín. El jardín interior del Palazzo Medici en Florencia actúa como *hortus interclusus* en fiestas privadas, especialmente nupciales (Pallen 1999: 31); el propio acondicionamiento del jardín ofrecía, sin duda, elementos escenográficos para la representación.

una trama que urde enredos ("veréis como urdo y tramo", v. 501) hasta la anagnórisis final que resuelve felizmente en comedia los conflictos de amor para el fin de fiesta nupcial. Fiesta que describe, como relatora fiel, la criada Dileta a la novia:

> Óyeme, señora mía, / que si vieras / por palacio las carreras / que dan en busca de ti, / las fiestas por mil maneras / cosa que nunca tal vi… (vv. 2914-2919, sub. mío).

Esas *fiestas por mil maneras* derrochan esplendor y magnificencia (dos virtudes sociales del Pontano relacionadas con el teatro que enseguida veremos), hiperbólicamente relatadas (como corresponde a una buena relación de fiestas), especificando vestimentas, torneos, juegos luminarias, cohetes… Todo lo que hemos visto en las fiestas nupciales italianas:

> Lo primero /mandó echar al repostero / la plata por las ventanas / y llamar luego un barvero / para quitarse sus canas. / Los arreos / sale ya por mil rodeos, / las libreas, las hazañas; / ya se conciertan torneos, / ya se arman juegos de cañas. / La ciudad / con tanta solemnidad / luminarias sin reproche / que su mucha claridad / ha desterrado la noche. / Todavía / disparan artillería, / coetes, truenos y cosas; / no se pensó ver un día / *de fiestas tan gloriosas* (vv. 2925- 2944, sub. mío).

Qué duda cabe de que Torres Naharro tuvo numerosas ocasiones de presenciar *fiestas tan gloriosas* y de participar en todo este ambiente que le permite justificar su *Propalladia* con la frase de la dedicatoria que nos guía: "Viendo todo el mundo en fiesta de comedias y destas cosas…"; y a nosotros nos permite afirmar que "Roma era una fiesta".

Y NÁPOLES

Si desde Roma –siguiendo el presumible itinerario vital de Torres Naharro– nos desplazáramos a la ciudad de Nápoles, que recibe en 1517 la *Propalladia*, la afirmación se mantiene sin ninguna dificultad. También la capital partenopea era una fiesta. Lo recuerda, muchos años después, Cervantes, cuando en el *Quijote* escribe la historia de Leandra: «… que él la llevaría a la más rica y más viciosa ['lujosa y divertida'] ciudad que había en todo el universo mundo, que era Nápoles…» (*Quijote* I, 51).

Si Cruciani trazó el ambiente festivo de Roma, Benedetto Croce (1891) había ya hecho lo propio con el napolitano. Bastaría aquí con ir recogiendo

aquí algunas de sus referencias para reconstruir ese contexto festivo que Torres Naharro sin duda conoció.[37]

La corte napolitana fue igualmente pródiga en fiestas, entendiendo como tal no únicamente las representaciones teatrales (aunque también), sino ese complejo sistema de ceremonias que ya hemos visto en Roma y que incluye la celebración de eventos cortesanos, religiosos, populares: fiestas públicas y fiestas en palacios o espacios privados: torneos, juegos de cañas, saraos y bailes, luminarias, toros, comedias, fiestas religiosas, carnaval, procesión de San Jenaro, cabalgadas por San Juan, San Cayetano, Corpus Domini…, muchas de ellas dotadas de indudable aparatosidad en su ceremonial.[38]

Basta asomarse a las virtudes sociales predicadas por el partenopeo Giovanni Pontano, protagonista de la vida cultural napolitana en las *Accademiae*, para descubrir en sus tratados *De magnificentia liber unus* o *De splendore liber unus* la justificación moral de la fiesta y su integración en el sistema social aceptado.[39]

El apartado del *De Magnificentia liber unus* dedicado a "De ludis publicis" (1518: 131r y v) reseña fiestas religiosas que se celebran en Florencia, Roma o Nápoles "hoy en día", dice, así como en la mayor parte de las ciudades italianas; otras que se hacen para el gusto popular ("alii in publicam fiunt civium gratiam") a las que llamamos "spectacula", como son las cazas que se muestran en la arena ("venationes") o las naumaquias. Recuerda a continuación esos grandes fastos romanos del Imperio, con elefantes, leones y otras fieras en el circo. Y más adelante, afirma que la magnificencia no debe olvidar mostrarse en esas cosas que le gustan al pueblo y que divierte mirar

---

[37] Con el complemento de los trabajos reunidos en Galasso, Quirante y Colomer (2013), aunque más atentos a la fiesta barroca.

[38] Aunque para el siglo XVII, se hace relación de estas fiestas napolitanas en Mauro, 2009. Un humanista como Jacopo Sannazaro es el encargado de preparar para Federico de Aragón virrey de Nápoles entre 1496 y 1501 la representación sobre *Il trionfo della fama* en la que el carro triunfal es tirado por elefantes que guían gigantes (cit. en López-Ríos 2008: 129).

[39] Incluso después de muerto el maestro Pontano en 1503, es innegable que la vida cultural del Nápoles aragonés y pontaniano se esfuerza por prolongarse en el Cinquecento (Lisio, 1976:36). La misma opinión expresa Gómez Montero (2005: 16). Sobre los tratados de las virtudes sociales y específicamente las vinculadas al uso del dinero, (generosidad, beneficencia, magnificencia y esplendor) y su reflejo en la fiesta como responsabilidad nobiliaria, ver Nichilo, 2000: 230 y ss. De estos tratados del Pontano he visto sendas ediciones venecianas, de 1501 y 1518; las citas proceden de la segunda de ellas, más cercana a la fecha de la *Propalladia*: *Ioannis Iouiani Pontani Opera omnia soluta oratione composita*, Venetiis: In aedibus Aldi, et Andreae Soceri, 1518, mense Iunio. "El estudio de la magnificencia" es el título que da Strong a la primera parte de su fundamental estudio (Strong 1988: 17-72).

a los ciudadanos, como los triunfos, las bodas, los funerales. A cada una de estas manifestaciones dedica un apartado. De las bodas, por ejemplo, destaca su función en el establecimiento de lazos entre las familias nobles y los ciudadanos, a los que se hace partícipes de la alegría; por eso en nuestros tiempos, dice con ejemplo napolitano, se celebran con tanto esplendor y exhibición de magnificencia: oradores, numerosas fiestas, graderíos levantados para que se vea mejor el espectáculo, torneos con gran concurso de hombres (1518: 133r).

También los triunfos merecen su apartado, junto con la enumeración de otros festejos que acompañan (1518: 133v):

> Triumphum ipsum secuti sunt ludi scenici, circenses, venationes, item ludique gladiatorii et naumachia, coronae etiam siligineo e pane populo datae (fl. 134r).

La entrada triunfal traslada la imagen del poder y su magnificencia desde el Imperio romano hasta la actualidad visible de aquel renacimiento italiano, desplegando para el recibimiento un magnífico aparato en el que no faltan (lo hemos visto en la Roma del elefante Hanno) las bestias exóticas y las luminarias; así lo reproduce Andrea Mantegna en las pinturas que representan los *Triunfos de Julio César*, según narran los historiadores antiguos.[40] En la memoria tendría el Pontano la entrada triunfal en Nápoles de Alfonso el Magnánimo, que quedó eternizada en mármol blanco en el arco de entrada del Castel Nuovo de Nápoles hacia 1455. ¿Cuántas veces podría contemplar esa belleza antigua Torres Naharro al pasar por ese arco triunfal napolitano, hermosamente esculpido?

En el *De splendore liber unus*, Pontano dedica sendos apartados a los adornos (*De ornamentis*, fol. 138r) y al aparato (*De apparatu*, fols. 138v y 139r), los primeros como ornato del hogar (pero no olvidemos que algunos de estos elementos podían formar parte en un momento dado del atrezzo de

---

[40] Sobre las entradas triunfales, ver Strong (1988: 23-26 y 56-62; las pinturas de Mantegna se analizan en 58-59). Así describe Parrino el aparato de la entrada triunfal de Carlos V en Nápoles (25 de noviembre de 1535) aunque ya en fecha tardía para la vida de nuestro extremeño: «Si riducessero a perfezzione le cose per la sua entrata solenne. L'apparecchio fu maestoso: le machine, gli archi trionfali, le statue, l'inscrizzioni, e geroglifici, e sopra tutto, l'allegrezza del popolo, fu infinita» (Parrino, 1692: 107). Con todo lujo de detalles festivos parateatrales se describe la entrada de Carlos V en Brujas en 1515, en una relación de fiestas que contiene una serie de grabados que representan distintos momentos de la fiesta y sus mecanismos parateatrales de celebración: *La tryumphante et solemnelle entree faicte sur le nouuel et ioyeux aduenement de treshault trespuissant et tresexcellent prince monsieur Charles prince des Hespaignes archiduc daustrice duc de Bourgongne conte de Flandres. [etc] En sa ville de Bruges* ... ([Paris], [1515]).

la fiesta); y el segundo, para recibir visitas, pero también por si hay celebraciones públicas

> si publice edentur ludi, sit domus eius tamquam horreum quoddam e quo ministrentur, ac suppeditentur ea, quae theatris artificibus, pompisque usui atque ornamento esse videbuntur

Y pone por ejemplo a Lucullus

> Qualis autem et quam multiplex esse apparatus debeat, ostendit Lucullus, in cuius, ut ita dixerim, armario, ad quinque millia scenicarum vestium inventa memorantur (fol. 138v)[41]

Por eso, la fiesta teatral en la casa nobiliaria no carecía de elementos escénicos que a modo de atrezo funcionaban en la representación, al tiempo que servía de exhibición del esplendor –virtud social de la nobleza– de la casa que organizaba la fiesta.

Otro tipo de celebración es la que se produce en la calle, de la que también habla el Pontano. En su diálogo *Antonius*, puede verse una interesante descripción de fiesta teatral, que parece una escena real de una fiesta en la calle.

> *Dialogus qui Antonius inscribitur*
>
> HERRICUS: «Sed, quaeso, utorne ego recte oculis? Quaenam haec pompa est? Dii boni, qui grex personatorum! Et hoc quoque recens Cisalpina e Gallia allatum est. Deerat unum hoc civitatis nostrae moribus tam concinnis! Praegreditur tubicen. Sequitur hedera coronatus, quasi populo recitaturus, quis novus hic vates, tantum secum adducens personatorum? O larvatorum urbem o fanatica ingenia! Quid quod pulpitum ac subsellia extruunt? An sibi audientiam parant? O iucundissime Antoni, ubi nunc es? Ubi risus ille tuus leposque tam salsus? Ascendit vates pulpitum, auditores consedere. Canit iam tubicen, audiant ocio qui abundant. Me satis quidem fuerit in adolescentia delirasse, aetati huic compositores sunt mores induendi.[42]

---

[41] "Si las piezas dramáticas se hacen públicas, que la casa de éste [el noble que actúa con esplendor) sea como un almacén para abastecer y proporcionar en abundancia lo que a los teatros, los artistas y la pompa parezca ser de utilidad y equipamiento. De qué calidad y qué abundante debe ser Por eso, la provisión lo muestra Lúculo, en cuyo armario, por llamarlo así, se dice que se encontraron hasta cinco mil trajes de escena". Agradezco a mi compañera Susana González Marín la ayuda en la traducción de estos pasajes.

[42] "Pero, me pregunto, ¿me engañan los ojos? ¿Qué es toda esta pompa? ¡Dioses, que grey de personajes! Y todo esto también ha venido de la Cisalpina de Galia. ¡Faltaba esta tan divertida en las costumbres de nuestra ciudad! Precede el avance de la trompeta; le sigue coronado de hiedra

Sigue a este arranque un poema latino en el que reproduce la representación, que se inicia con un introito bufonesco (pronunciado por el Histrión con máscara - *Istrio personatus*) que manda silencio y amenaza con que no beberá hasta el final quien interrumpa con voces, aplausos o pies: *Tacent: nimirum sitiunt omnes maxime* ("Callan, ciertamente tienen todos sed"); pero tengan cuidado los que beban, no se emborrachen… Sigue una graciosa descripción del público borracho, adormilado o riendo a carcajadas… pero la risa excita la sed… Sigue el recitado del argumento (*Prius tamen argumentum hoc explico tibi…*), luego el Poeta con máscara -*Poeta personatus*- recita su parte, y el Histrión (*Ystrio personatus*) introduce un intermedio, porque el poeta se ha alargado bastante y el público vuelve a tener sed, que nadie aguanta a un poeta sin vino… Y sigue la larga tirada final del poeta enmascarado.

Llama la atención en este fragmento el contraste entre el histrión y el poeta, y cómo el primero introduce y recita el argumento entre provocaciones jocosas al público, tal y como vemos en los introitos de las comedias de nuestro Torres.

Más cerca en fecha de nuestra Propalladia, Antonio Parrino (1694: 65-66), al recordar el virreinato de Ramón de Cardona, se refiere a las fiestas celebradas en 1517 por las bodas de la hija de Isabella de Aragón, Bona Sforza con el rey de Polonia (de nombre Segismundo, por cierto):

> Tocco al medesimo Vicere di festeggiare un solemne sponsalizio nel medessimo anno (1517), Isabella d'Aragona, Duchessa di Milano, diede inisposa l'unica sua figliuola Bona Sforza al Re di Polonia, e furono celebrate le nozze nel Castello di Capuana. Il Vicere colla moglie e tutta la Nobiltá intervenne alle pompe.

En 1519 reseña "le solennissime feste che si fecero per tre giorni, per ragione della Corona Imperiale nel 1519 ottenuta da Carlo d'Austria". Y el funeral de un conocido nuestro, Fabrizio Colonna:

> Quanto peró fù sollecito in solennizar le glorie del nuovo Cesare, tanto fú anche grato in piangere con lugubri funerali la morte di Fabbrizio

---

¿qué nuevo poeta que casi va a recitar al pueblo y se hace seguir de personajes? ¡Oh, ciudad de máscaras, oh ingenios frenéticos! ¿Qué es ese estrado que levantan sobre bancos? ¿Acaso preparan la atención del público? ¡Oh, ingenioso Antonio, dónde estás ahora? ¿dónde tu risa y tu gracia tan salerosa? Sube el poeta al estrado, el público se sitúa. Ya toca la trompeta. Oigan con placer los que se amontonan. Para mí fue suficiente haber hecho locuras en la juventud, a esta edad hay que asumir costumbres más compuestas…Tomo la cita de Pontano 1943: 100-101; el paso es citado en Croce 1893: 21.

> Colonna Gran Contestabil del Regno, benemerito della Corona, per la fedeltá e valori in tanti fatti d'armi mostrato. Accade la di lui morte in Napoli nel 1520, ed hebbe tomba maestosa in S. Giovanni Maggiore.

Luminarias en los tres castillos de Nápoles celebraron la victoria de las tropas de Carlos V en Génova en 1522 (p. 86). Fiestas solemnísimas celebraron en Nápoles las bodas de Carlos con Isabel de Portugal en 1526.

¿Asistiría Torres a esos funerales y a esas bodas? ¿Volvió a España después acompañando al obispo de Scala Bartolomé del Río, como supone Menéndez Pelayo, o moriría al poco tiempo, quizá hacia 1524, como apunta Gillet (1936) o hacia 1520 como sospecha Oleza (2004: 247-48)? Los últimos años de Torres Naharro son huidizos (Oleza dixit). Pero fiestas vivió. En Roma y en Nápoles.

CONCLUSIONES

El itinerario vital de Torres Naharro ejemplifica el de tantos españoles que viajaron desde sus espacios castellanos a la "Roma española" (en la feliz denominación del libro de Dandelet), movidos por la intensa relación política y cultural. El desplazamiento posterior a la "Nápoles española" es paradigma del mismo itinerario. El contacto con los espacios curiales y cortesanos era el escenario esperable para quien, formado en ámbitos universitarios y con ambición de ejercicio de la escritura creativa, se desplazaba a Italia y buscaba situarse a la sombra de esos poderosos que constituyeron una fuerza de ocupación intelectual en ese "imperialismo informal", definido por Dandelet (2002:29) como el control indirecto ejercido en Roma por la monarquía española mediante el asentamiento de una colonia *de facto* para imponer su poder.

Las conexiones romanas y napolitanas de Torres Naharro que explicitan la portada y la dedicatoria le muestran en la órbita del poder curial y cortesano, del cardenal de Santa Cruz y a través de él cerca del cardenal Giovanni de Medici, luego León X; y cerca de la influyente familia Colonna, de origen romano, a través de Ferrante Dávalos, Marqués de Pescara, a quien dedica su *Propalladia*, que se casa con la *divina* Vittoria Colonna, hija del poderoso militar Fabrizio Colonna. Todos ellos, y otros, reunidos en estos textos preliminares, son alabados en el *Psalmo de la victoria* y en muchas de las otras obras poéticas de Torres que sirven de *antepasto* a las comedias. Y en estos ambientes cortesanos y curiales pudo disfrutar de esa explosión festiva de la Italia de su tiempo en la que se manifestaba el poder el esplendor y la magnificencia de los poderosos.

En el contexto de la fiesta en Italia nace la comedia, solidariamente de la circunstancia que lo vio nacer (Arróniz, 1969: 45). En el entorno cronológico cercano de la *Propalladia*, podemos referirnos a representaciones de la *Cassaria* de Ariosto en 1508; *I Suppositi* también de Ariosto en Ferrara en 1509 y en Roma, en 1519, con decorados pintados por Rafael; la *Calandria* de cardenal Bibbiena en Urbino en 1513 y en Roma en 1514, con la perspectiva espectacular de Peruzzi… bien conocidas y señaladas por los estudiosos.[43] Alimentándose de esas fiestas y en su contexto italiano creció también el teatro del pacense.

La lectura teatral que reclama el concepto de práctica escénica implica no solo la búsqueda de semejanzas temáticas, de diseño de personajes o estructura dramática, sino también recursos escénicos, avances escenográficos y de maquinaria, carros triunfales y vuelos en escena, perspectivas y fondos de ciudades, uso de ventanas y casas a los lados en trampantojos de escenas urbanas, escenas nocturnas y empleo dramático de la música, etc., por más que el propio espacio escénico (palacio, jardín, sala) sirva de marco para la escenografía de la representación y de la fiesta. Son solo algunas de las posibilidades escénicas aprendidas en este entorno de la fiesta en Italia.[44]

Un español en Roma y Nápoles quedaría seguramente fascinado al encontrar una realidad festiva bien diversa de la que pudo conocer en sus parcos espacios castellanos y sus prácticas escénicas. Nadie duda de que las comedias de Torres se insertan en contextos festivos italianos y diseñan enredos y situaciones aprovechando también la experiencia escenográfica de las comedias vistas en Italia. Las escenas "de ventana" de la *Himenea* o

---

[43] "Siendo papa León X construyó una estructura escénica y unos decorados para representar una comedia (…) Sería imposible encontrar en los escenarios actuales palacios, casas y templos como los que él hizo. Cuánta grandeza cabe en la pequeñez del espacio del que disponía, en la perspectiva lograda, en las arriesgadas soluciones que da a las calles de modo que, engañada la vista, no parecen plazas pintadas, sino reales, y lo mismo puede decirse de los vestidos de los histriones y las luces que llevan no parecen personajes que estuvieran representando una comedia, sino algo vivo y real que estuviera sucediendo en este mismo momento", (Giorgio Vasari, *Vida de Baldassare Peruzzi, senese, pintor y arquitecto*, cit. en Pallen 1999: 26; ver también Ruffino, 1986).

[44] Las comedias italianas y su influjo temático y de estructura dramática en el teatro de Torres Naharro es el tema central del trabajo de Anna Giordano Gramegna (1986b), aunque en su tesis doctoral dedica mayor atención a la circunstancia de la fiesta, a los espacios escénicos y a la escenografía del teatro italiano (Giordano Gramegna 1986); el análisis que realiza de algunas comedias italianas coetáneas muestra la tendencia a caracterizarlas como "una fiesta dentro de la fiesta" (Giordano Gramegna 1986: 397). El temático es el foco principal de atención de Arróniz en su análisis del teatro de Encina y Torres (1969: 63-73); ver también Strong, 1988: 47-51 y Chaves Montoya, 2004: 8.

de la *Aquilana* (Lihani, 1979:141) son para Shoemaker, (1934: 316) huella de la influencia italiana; [45] el arranque de la jornada segunda de la comedia *Himenea*, con su escena nocturna y musical, podría servir bien de ejemplo de empleo teatral de esta escenografía aprendida en Italia, como lo hizo también otro español en Roma, Juan del Encina en la segunda escena de su Égloga de Plácida y *Vitoriano*, (el diálogo entre Flugencia y Vitoriano).

La aparatosidad de los carros triunfales, de los mecanismos espectaculares de las fiestas, deja su huella en el teatro de Torres Naharro, como muestra la *Comedia Trofea*. Otra cosa será lo que Torres pueda haber influido después en el teatro italiano de, por ejemplo, un Pietro Aretino (como apunta Teijeiro 1997: 181).

La "fiesta de comedias y destas cosas" apunta a un complejo festivo en el que se integra el recitado o la representación de la comedia de texto con sus cinco jornadas. Basta recordar ya para acabar, la célebre carta que Baldassare di Castiglione escribe a Ludovico di Canossa, en febrero 1513, relatándole con pormenor la compleja fiesta de Urbino en que se recitó la *Calandria* de Bibiena: decorado espectacular, prólogo (se recitó uno del propio Castiglione), intermedios, danzas *morescas* con vistoso vestuario, aparato de carros, con un final triunfo de amor y fin de fiesta musical:

> Le nostre Comedie sono ite bene, massime *il Calandro*, il quale é stato honoratissimo d'un bello apparato (…) Le intromesse furuno tali. La prima fu una moresca di Jason: il quale comparse nella scena da un capo ballando armato all'antica, bello, con la spada et una targa belissima. Dall'altro furon visti in un tratto dui tori, tanto simili al vero, che alcuni pensorno che fosser veri: che gittavano foco dalla bocca (…). La seconda fu un carro di Venere, bellissimo (…). La terza fu un carro di Nettunno, (…). La quarta fu un carro di Giunone (…). Finita poi la Comedia, nacque sul palco all'improviso un Amorino (…) il quale dichiarò con alcune poche stanze la significactione delle intromesse, che era una cosa continuata e separata dalla Comedia (…) Dette le stanze e sparuto l'Amorino, s'udì una musica nascosa di quattro viole, e poi quattro voci con le viole, che cantorno una stanza con un bello aere di musica, quasi una oratione ad Amore. E così *fu finita la festa*, con grandissima satisfatione e piacere di chi la vidde.[46]

---

[45] Sin embargo, la importancia de balcones y ventanas cobran en las comedias de Torres Naharro una importancia que no se da en las comedias italianas, que trasladan escenas a la puerta o la calle, a decir de Giordano Gramegna (1986: 686).

[46] Puede verse completa en Ruffini, 1986: 307-310.

La función de *La Calandria* se repitió en Roma en 1514. ¿Por qué no suponer que las comedias de Torres, recitadas en Roma o Nápoles se integrarían en un complejo festivo similar? Su paso a la imprenta en Nápoles, en 1517, hace quinientos años, monumentalizó las piezas para la historia del teatro fuera de sus contextos. Pero no podemos quedarnos en el libro para entender este teatro; debemos asomarnos a Roma y a Nápoles.

Bartolomé de Torres Naharro desvela así en los umbrales de su obra poética y teatral no solo el entramado de su círculo de intereses y su posicionamiento clientelar ante las élites napolitanas, sino la huella de esas fiestas que dieron *pasto* a su propia obra. Su talento, necesitado de protección, actúa con la libertad que ofrece el escudo de las nobles familias napolitanas Dávalos y Colonna y entra en la fiesta universal romana y napolitana con propuestas propias que –desde las tablas y desde las prensas– abrieron camino a nuestro teatro clásico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBALÁ, MARTA: *Humanism and Spanish Literary Patronage at the Roman Curia: The Role of the Cardinal of Santa Croce, Bernardino López de Carvajal (1456-1523)*», Royal Studies Journal, 4, no. 2 (2017), pp. 11-37.

ARRÓNIZ, OTHON: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

BANHA DE ANDRADE, ANTONIO ALBERTO: *Mundos novos do mundo, Panorama da difusâo, pela Europa, de notícias dos Descubrimentos Geográficos Portugueses*, Lisboa, Junta de Investigaçôes do Ultramar, 1972.

BENAVENT, JULIA: «Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara», en Irene Romera Pintor, Josep Lluís Sirera, eds., *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Valencia, Universitat de Valéncia, 2011, pp. 27-39.

CASTRO RIVAS, JESSICA: «De la comedia a fantasía a la comedia palatina: *Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro como modelo dramático», *Bulletin of Spanish Studies*, 94 (2017), pp. 595-613.

CÁTEDRA, PEDRO M. y Mª LUISA LÓPEZ VIDRIERO: *Fortuna de España. Textos españoles e imprenta europea (siglos XV-XVIII)*, Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/obref/fortuna/ (consulta 12 de septiembre 2017).

CAYUELA, ANNE: *Le paratexte au Siècle D'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Librairie Droz, 1996.

CESAREO, GIOVANNI ALFREDO: *Pasquino e Pasquinate nella Roma di Leone X*, Roma, nella sede della Deputazione alla Biblioteca Vallicelliana, 1938.

CHAVES MONTOYA, MARÍA TERESA: «Aportación de los escenógrafos italianos a la práctica escénica española», El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, pp. 7-15.

CRAWFORD, J.P.W.: «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review* 12 (1921) pp. 370-384.

CRAWFORD, J.P.W.: «Two Notes on the Plays of Torres Naharro», *Hispanic Review* 5 (1937) pp. 77-78.

CROCE, BENEDETTO: *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, Madrid Mundo Latino, s.a.

CROCE, BENEDETTO*: I Teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891.

CRUCIANI, FABRIZIO: *Teatro nel Rinascimento (1450-1550)*, Roma, Bulzoni Editore, 1983.

D'ANCONA, ALESSANDRO: *Origini del teatro italiano. Libri tre: con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado Toscano e sul teatro mantovano nel sec. XV*I, Roma, Bardi, 1996, 2 v.

DANDELET, THOMAS JAMES: *La Roma española: (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, imp. 2002.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA: «Liturgia-teatro-fiesta. Órbitas concéntricas de teatralidad en el siglo XVI», *Dicenda* 6 (1987), pp. 485-500.

ESCOBAR, FRANCISCO JAVIER: «Torres Naharro, Bartolomé de», en Pablo Jauralde Pou, dir., *Diccionario Filológico de la Literatura Española*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 935-944.

FERRER VALLS, TERESA: «La fiesta cívica en Valencia en el siglo XV», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del II Festival de Teatre i Música Medieval* (Elche, 28 de octubre-1 de noviembre de 1992), Alicante, Consellería de Cultura, 1994, pp.145-69.

FERRER VALLS, TERESA: «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en J. Mª Díez Borque (coordinador), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), 2003, pp. 27-37.

FOSALBA, EUGENIA: «La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre alguna de sus fuentes», *Butlletí de la Reial Academia de Bones Lletres de Barcelona*, 45 (1996), pp. 409-437.

FRAGNITO, GIGLIOLA: «Carvajal, Bernardino López de», en *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*, Roma, 1978, vol. XXI, pp. 28-34.

GALASSO, GIUSEPPE, JOSÉ VICENTE QUIRANTE Y JOSÉ LUIS COLOMER: dirs. *Fiesta y ceremonia en la c*orte virrreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.

GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J.: «Bibliografía», en Mª Luisa Lobato y Bernardo García García, coords., La fiesta cortesana en la época de los Austrias, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 293-377.

GILLET, JOSEPH E.: «The Date of Torres Naharro's Death», Hispanic Review, 4 (1936), pp. 41-46.

GILLET, JOSEPH E.: Propalladia and other works of Barrolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr-Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols.

GIORDANO GRAMEGNA, ANNA: La influencia del primer teatro renacentista italiano en las comedias de Bartolomé de Torres Naharro, tesis doctoral Universidad de Valencia, 1986.

GIORDANO GRAMEGNA, ANNA: «Influencia italiana en Bartolomé de Torres Naharro», en José Luis Canet, ed., Teoría y prácticas escénicas, II. La comedia, London, Tamesis Books, 1986b, pp. 11-25.

GOIS, DAMIÁN: Terçeira parte da Chronica do Feliçissimo Rei dom Emanuel, composta per Damian de Goes, Em Lisboa, em casa de Françisco Correa, 1567.

GÓMEZ-MONTERO, JAVIER Y FOLKE GERNERT: eds., Nápoles – Roma 1504. Cultura y Literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica, Salamanca, SEMYR, 2005.

LAIRD, ANDREW: Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature, New York, Oxford University Press, 1999.

LIHANI, JOHN: Bartolomé de Tomes Naharro, Boston, Twayne Publishcrs, 1979.

LISIO, PASQUALE ALBERTO DE: Gli anni della svolta. (Tradizione umanistica e viceregno nel primo cinquecento italiano), Nápoles, Societá Editrice Palermitana, 1976.

LÓPEZ-RÍOS, SANTIAGO: «La educación de Fernando de Aragón, duque de Calabria, durante su infancia y juventud (1488-1502)», en Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, eds., La literatura en la época de los Reyes Católicos, Madrid-Frankfurt, Iberoamerican-Vervuert, 2008, pp. 127-144.

MAURO, IDA: «Crónica festiva de la Nápoles virreinal. La Notitia de Andrea Rubino (1648-1669)», Cuadernos de Historia Moderna 34 (2009), pp. 67-93.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: Bartolomé de Torres Naharro y su Propalladia. Estudio crítico, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1900.

MIGLIO, MASSIMO: «Festi di matrimonio a Roma», en Anna Modigliani, ed., Patrimonio in festa. Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI), Viterbo, Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, 2000, pp. 119-131.

MOLINA SÁNCHEZ, MANUEL Y ALONSO ASENJO, JULIO: «El Dialogus in donatione laureae Baraballis. Pasquillus et Marphorius. Estudio, edición y traducción», TeaTresco 4 (2010-11): 63-102. http://parnaseo.uv.es/Ars/TEATRESCO/Revista/Revista4/03_Molina-Alonso.pdf

MONTERO, JUAN Y FRANCISCO J. ESCOBAR: «La sátira antirromana en la poesía de Bartolomé de Torres Naharro», en GÓMEZ-MONTERO, JAVIER Y FOLKE GERNERT: eds., Nápoles – Roma 1504. Cultura y Literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica, Salamanca, SEMYR, 2005, pp. 387-398.

NICHILO, MAURO DE: «Funebris pompa. Funerali nella Napoli aragonese», en Anna Modigliani, ed., Patrimonio in festa. Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI), Viterbo, Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, 2000, pp. 225-251.

NOVELLA, CECILIA: «Elementos carnavalescos bajtinianos en dos obras de B. Torres Naharro», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. I, pp. 305-310.

NÚÑEZ BESPALOVA, MARINA: «El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de os Reyes Católicos. Una aproximación», en Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 167-188.

NUOVO, ISABELLA: «La festa tra spettacolo e invenzione: il corteo nuziale di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza», en Anna Modigliani, ed.,

Patrimonio in festa. Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI), Viterbo, Centro di Studi per il Patrimonio di S. Pietro in Tuscia, 2000, pp. 133-148.

OLEZA, JOAN: «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», en F.Carbó, E.Martínez y C.Morenilla eds. *Homenatge a Amelia García Valdecasas*, Anexes de Quaderns de Filologia, València, 1995, pp. 607-622.

OLEZA JOAN: «En los orígenes de la práctica escénica Cortesana: la *Comedia Aquilana*, de Torres Naharro, en n K.Sabik ed. *Théâtre, musique et arts dans les cours européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia, Université de Varsovie, 1997, pp. 153-177.

OLEZA, JOAN: «En torno a los últimos años de Bartolomé de Torres Naharro», en P. Garelli e G. Marchetti, eds., *Un 'Hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso. 2004, pp. 233-248.

PALLEN THOMAS A.: *Vasari On Theatre*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University, 1999.

PARRINO, DOMENICO ANTONIO: *Teatro eroico e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli dal tempo del re Ferdinando il Cattolico fino al presente: nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti nella città e Regno di Napoli nel corso di due secoli ...* / di Domenico Antonio Parrino cittadino Napolitano In Napoli : nella nuova stampa del Parrino e del Mutii, 1692-1694, 3 vols.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL: «Versos españoles a tres damas del Renacimiento europeo», *Edad de Oro* XXVI (2007), 185-197.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL: ed. Bartolomé de Torres Naharro, *Obras completas*, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994.

PONTANO, GIOVANNI: *Ioannis Iouiani Pontani Opera omnia soluta oratione composita*, Venetiis: In aedibus Aldi, et Andreae Soceri, 1518, mense Iunio.

PONTANO, GIOVANNI: *I dialoghi*, a cura di Carmelo Previtera, Firenze, Sansoni, 1943.

RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO: «El teatro de Torres Naharro (1517-1936). Indicaciones bibliográficas, *Revista de Filología Española*, 24 (1937), pp. 37-82.

RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO: *Los pliegos poéticos de Oporto (siglo XVI)*, Madrid, Joyas bibliográficas, 1976.

RUFFINI, FRANCO: *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986.

SAN JOSÉ LERA, JAVIER: «Lucas Fernández entre texto y representación: los límites del impreso», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal, Elena di Pinto, eds., *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Manca, Corral de Comedias, 2017, pp. 193-214.

SAN JOSÉ LERA, JAVIER: «Lucas Fernández 1514-2014: historias y problemas de un impreso que cumple años», en Emilio Blanco, ed., *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca, la SEMyR, 2016, pp. 643-657.

SAN JOSÉ LERA, JAVIER: « De la formación cortesana al mecenazgo: historia cultural del Gran Duque de Alba», en Gregorio del Ser Quijano, coord., *Fernando Álvarez de Toledo*, Ávila, Ediciones de la Institución Gran Duque de Alba, 2009, pp. 615-634.

SHOEMAKER, WILLIAM H.: «Windows on the Spanish Stage in the Sixteenth Century», *Hispanic Review*, 2:4 (1934), pp. 303-318.

STRONG, ROY: *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

TEIJEIRO FUENTES, MIGUEL A.: *El teatro en Extremadura durante el siglo XVI*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1997.

TORO PASCUA, MARÍA ISABEL: ed., Pedro Manuel de Urrea, *Cancionero*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

VEGA RAMOS, Mª JOSÉ; «Teoría de la comedia e idea dcl teatro: los *Praenotamenti* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, XI (1995), pp. 237.259.

VÉLEZ SÁINZ, JULIO: «De la noche al lenocinio: usos amorosos y prostibularios de la noche en la *Comedia Serafina* y la *Comedia Aquilana* de Bartolomé de Torres Naharro», *eHumanista* 22 (2012), pp. 375-390.

VÉLEZ SÁINZ, JULIO: ed. Bartolomé de Torres Naharro, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2015.

VIAN HERRERO, ANA: *El diálogo de Lactancio y un Arcediano de Alfonso de Valdés: obra de circunstancias y diálogo literario. Roma en el banquillo de Dios*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Université de Toulouse Le Mirail, 1994.

SOBRE EL AUTOR

Javier San José Lera es Catedrático acreditado de Universidad, profesor del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca. Miembro del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la USAL, de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (de la que fue socio fundador) y de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Actualmente forma parte de la Unidad de Investigación Consolidada *Grupo Olmedo de Teatro Clásico*, que agrupa investigadores de las cuatro universidades públicas de Castilla y León.

Ha impartido conferencias e intervenido en congresos y jornadas en las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, Universidad de Valladolid, Universidad de Valencia, Casa de Velázquez (Madrid), Université de Toulouse, Sorbonne Nouvelle, Universidade do Porto, City University of New York, Universidad Hebrea de Jerusalén, Kanagawa University (Japón).

Es editor de varias obras de fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* para la Biblioteca Clásica (Galaxia Gutemberg), *Exposición del Libro de Job* (Textos recuperados, Universidad de Salamanca), *La perfecta casada* (Espasa Calpe, Austral). Ha publicado trabajos en revistas especializadas españolas y extranjeras y en volúmenes colectivos sobre fray Luis de León, Juan del Enzina, Cervantes, Lope de Vega, teatro del siglo XVI y diversos aspectos de la literatura española del Siglo de Oro.

Con relación al teatro del Siglo de Oro, es coautor (junto con Emilio de Miguel) del libro *Teatro colegial en Nueva España. Texto y contexto de* El Esposo por Enigma (1646), que recupera una comedia colegial novohispana inédita; ha editado *El bobo del colegio* de Lope de Vega para la colección Clásicos Hispánicos. Ha sido Investigador Principal de los proyectos de investigación financiados por la Junta de Castilla y León y por el Ministerio de Economía y Competitividad *TESAL 16. Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo xvi en Salamanca* que agrupa a varios investigadores. En el marco de esos proyectos ha publicado trabajos sobre teatro e imprenta en el siglo XVI y sobre Lucas Fernández y ha organizado jornadas y encuentros sobre teatro del siglo XVI.

Desde 2008 es Director Académico de la página web dedicada a la Biblioteca de Autor «Fray Luis de León», dentro de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En la misma plataforma y dentro del sitio *Teatro Clásico Español* es director del portal de autor dedicado a «Lucas Fernández», presentado en julio de 2015.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 275-292

Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes

Miguel Á. Teijeiro Fuentes
Universidad de Extremadura

Me propongo en estas líneas reflexionar sobre las historias escabrosas que encontramos en los introitos que preceden a las comedias de Torres Naharro[1] y proponer en nota a pie de página algunos textos del primer teatro renacentista que confirmen el influjo del dramaturgo extremeño en la práctica dramática cortesana de ese periodo[2]. La falta de tiempo y de espacio me obligan a prescindir

---

[1] Todas las citas de los textos del dramaturgo extremeño están tomadas de B. de Torres Naharro, *Teatro completo*, ed. J. Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013.

[2] Los introitos analizados se corresponden con las siguientes piezas y ediciones atendiendo a su supuesta cronología: J. del Encina, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en *Teatro completo*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 287-92; J. de Huete, *Comedia Vidriana*, ed. C. Requena Pineda, *Lemir*, nº 4, 2000, s.p.; J. de Huete, *Comedia Tesorina*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. M. Á. Pérez Priego, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993, págs. 51-134; A. Ortiz, *Comedia Radiana*, ed. M. Bayona Sánchez, Anexos de la Revista *Lemir*, 2005, s.p.; D. de Negueruela, *Farsa llamada Ardamisa*, ed. L. Rouanet, Barcelona-Madrid, Biblioteca Hispánica Moderna, 1910, pág. 136, y hay edición facsimilar en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1964, t. II, págs. 133-59; E. Martín, *Auto, como San Juan fue concebido, y como nuestra Señora fue a visitar a Santa Isabel, y el nacimiento de San Juan*, en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, *ed. cit*., t. I, págs. 145-59; H. López de Yanguas, *Farsa dicha Turquesana contra el Turco muy galana*, ed. J. F. Hernando y J. Espejo, Anexos Revista *Lemir*, 2002, págs. 1-2; Anónimo, *Auto de Clarindo*, en *Cuatro comedias celestinescas*, *ed. cit*., págs. 211-86, antes en "Cinco obras dramáticas", ed. A. Bonilla y San Martín, en *RHi*, XXVII, 1963, págs. 455-57; Anónimo, *Farsa nuevamente compuesta llamada Cornelia*, en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, *ed. cit*., t. II, págs. 329-36; Anónimo, *Farsa a manera de tragedia*, ed. I. Pascual Lavilla, Anexos de la Revista *Lemir*, 2003, s.p.; Anónimo, *Tragicomedia alegórica del Parayso y del Infierno*, en *Teatro español del siglo XVI*, ed. U. Cronan, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 1913, págs. 267-318 y en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, *ed. cit*., t. I, págs. 193-216; J. Uzeda de Sepúlveda, *Comedia Grassandora*, ed. J. L. Canet, Anexos de la Revista *Lemir*, 2003; M. de Santander, *Comedia llamada Rosabella*, ed. J. L. Canet, *Lemir*, nº 1, 1996-97, s.p.; Fº. de

de aquellas cuestiones más teóricas relacionadas con la terminología, génesis, fuentes o influencias del prólogo teatral, aspectos sobre los que la crítica va procurándonos con cuentagotas algunos trabajos ciertamente necesarios y valiosos[3].

Llamo INTROITO a una breve representación dramática que precede a algunas obras del primer teatro del Renacimiento. Su extensión varía entre los diecinueve versos de la *Farsa de Moisés* de Sánchez de Badajoz, o los veinte de la *Turquesana* de López de Yanguas, y los trescientos cuatro versos de la *Trofea* de Torres Naharro, si bien por lo general suele oscilar entre los cien y los doscientos versos. Al escritor de Torre de Miguel Sesmero le debemos su introducción en nuestro teatro[4] y, cuando no, su fijación y consolidación como ingrediente fundamental de su práctica dramática, si consideramos que sus nueve piezas conocidas comienzan con un introito[5].

Siguiendo el modelo propuesto por el extremeño en la práctica –y apuntado en la preceptiva teórica recogida en el Proemio de su *Propalladia*(1517)–, el introito responde a una estructura cuidadosamente ordenada que imitarán

---

las Natas, *Comedia Tidea*, en *Cuatro comedias celestinescas*, *ed. cit*., págs. 135-210; J. R. Alonso de Pedraza, *Comedia de Sancta Susaña,* en "Cinco obras dramáticas", *ed. cit*., págs. 423-25 y también en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, *ed. cit*., t. I, págs. 177-92; Fº. de Avendaño, *Comedia Florisea*, en "Cinco obras dramáticas", *ed. cit*., págs. 398-402; F. Díaz, *Farsa nuevamente trovada en loor del Nascimiento*, ed. M. Á. Pérez Priego, *Lemir*, nº 16, 2012, págs. 569-74 y antes en *Teatro español del siglo XVI*, *ed. cit*., págs.. 320-21; D. Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro*, ed. W. de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968, también en Madrid, Librería de los Bibliófilos, con prólogo de V. Barrantes, 1882, t. XI, vol. I, y Anónimo, *Farsa del sordo*, ed. G. Soler, *Lemir*, 2002, s.p.

[3] Sobre el origen del introito todavía resultan útiles los trabajos de M. Menéndez Pelayo (*Bartolomé* de Torres *Naharro y su Propalladia*. *Estudio crítico*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, Fernando Fé, 1900), J. E. Guillet (*Propalladia…*, ed. O. H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1961, t. IV) o M. E. Fosalba Vela ("La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45, 1966, págs. 109-37), o el más moderno estado de la cuestión planteado por M. García-Bermejo Giner ("Origen y circunstancias del introito en el primer teatro clásico español", en *XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Almagro, 2016, págs. 121-36).

[4] La polémica sobre quién fue el primero en introducir el introito en nuestro primer teatro renacentista está servida y, sin duda, resultará muy complicado resolverla, pues las fechas de edición no siempre se corresponden con la de escritura y las deudas de un escritor son muy complejas. Aunque J. L. Flecniakoska (*La loa*, Madrid SGEL, 1975) proponía como fuente del introito la Égloga de Plácida y Vitoriano, los estudios más recientes admiten la posibilidad de que fuera la Égloga…de la natividad de Nuestro Salvador (vid. M. García-Bermejo Giner, *op. cit*., pág. 126) la primera en la que aparece un saludo dirigido a un auditorio en clave cómica.

[5] De todas ellas, sin embargo, ni en *Soldadesca* ni en *Tinellaria*, las dos comedias *a noticia*, encontramos la disposición habitual del introito naharresco, obviando la aventura sexual del pastor.

después otros escritores renacentistas, desde Ortiz y Negueruela hasta Huete, Uceda de Sepúlveda, Natas, Martín de Santander o Sánchez de Badajoz, quien en su *Recopilación en metro* de 1554 todavía presenta el introito como una parte indispensable en la génesis de sus farsas.

El introito está protagonizado por un pastor[6] que, en primera persona, nos propone un monólogo[7] cargado de una hilarante expresividad, un trasfondo de cierta crítica social y un propósito de transformación de un texto privado en representación pública, acompañándose de la gesticulación e impostación de la voz propias de un espectáculo teatral. El pastor se expresa en una jerga arrusticada y artificiosa conocida como "sayagués"[8], e irrumpe en escena

---

[6] Sobre la destacada presencia del pastor como protagonista del introito renacentista también siguen siendo necesarios los estudios de J. A. Meredith (*Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1928), J. Brotherton (*The Pastor-bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975) o, más modernamente, A. Hermenegildo resumiendo sus tesis anteriores ("Burla y parodia del discurso oficial en el teatro primitivo español", en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2005, págs. 53-76).

[7] En algunas piezas dramáticas de la época, las menos, el introito se presenta como un diálogo entre dos personajes. Es el caso de la tardía *Obra del Santísimo Sacramento de Nuestro Señor Jesu Christo* de Bartolomé Aparicio (ed. R. Sanmartín, Anexos de la Revista *Lemir*, 2003, págs. 1-5, también en *Autos comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, *ed. cit*., t. I, págs. 9-31), en donde aparecen tres personajes en escena: el Autor, el bobo Rodrigo y Martín. En otros casos el introito lo pronuncia el autor (*Tinellaria* de Torres Naharro), Nequicia (*Farsa Moral* de Sánchez de Badajoz), un Molinero (*Farsa del Molinero* del mismo), o sólo presentan un argumento en prosa ((*Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor), o, simplemente, no llevan introito (la *Farsa del mundo y moral* o la *Farsa llamada Rosiela*, ambas de López de Yanguas).

[8] La bibliografía sobre el sayagués es bien conocida de todos. Desde los trabajos más antiguos de J. E. Guillet ("Notes on the language of the rustics of the Sixteenth Century"·, en *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 1929, págs. 443-53) o J. Lihani ("Some notes on sayagués", en *Hispanofila*, XLI, 1958, págs. 165-69) hasta los más recientes en forma de libro conjunto *El personaje literario y su lengua*, C. Baranda y E. Viran (eds.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2006) o individuales, J. Borrego Nieto (*Norma y dialecto en el sayagués actual*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983), Mª. J. Ferrer-Lightner, *El lenguaje mixto en el teatro peninsular castellano del siglo XV a mediados del siglo XVI: algo más allá de un simple recurso cómico*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED, 2009) o Mª. del C. Bobes Naves, "El sayagués", en *Archivos Leoneses*, nº 44, 1968, págs. 383-402. Me quedo con este breve comentario de Mª. J. Ferrer-Lightner, cuando advierte que " La cualidad fonológica del lenguaje pastoril como signo escénico entra no sólo por los oídos, lingüísticamente, sino como ardid fonético que se asocia con lo visual para que el público preste atención, ridiculice, se ría y perdone. A oídos de los cortesanos, penetra como artimaña fonética que los emplaza de forma casi visible en un mundo alejado y opuesto al suyo. Se convierte en signo espectacular casi visual por la imagen que ofrece y cumple a toda regla con el papel de ser un elemento escénico que contribuye a la teatralidad del conjunto" ("El lenguaje mixto como signo teatral", en *Espéculo*. *Revista de Estudios Literarios*, nº 44, 2010, pág. 4.

con sus reverencias y sus zapatetas desafiando al distinguido público que le escucha. Este grosero lenguaje se emplea para la salutación y la narración de sus amores obscenos y se transforma en lengua culta cuando se trata del resumen del argumento de la comedia y de la petición de silencio al auditorio.

El saludo protocolario atiende a la provocadora fórmula del "Dios mantenga", utilizada con el propósito de encandilar al auditorio con todo tipo de bravuconadas. Este saludo, seguramente habitual en la época[9], hará fortuna en la narrativa posterior para recordarnos la ridícula arrogancia con la que el Escudero del *Lazarillo de Tormes* defiende el honor de su linaje ante un paisano suyo[10]. A continuación, el rústico reflexiona sobre cuestiones diversas, que van desde el relato de un suceso picante hasta la crítica a ciertos estamentos y costumbres sociales, con predilección por los ricos señores y los representantes del estamento religioso. Agotado el asunto, y tras justificar el olvido sufrido –el pastor no recuerda el motivo de su presencia en escena–, conoceremos el argumento de la obra que se va a representar y que es resumido jornada a jornada con la presentación de los personajes principales y la constatación de los vínculos que los relacionan entre sí. Tras la despedida dará comienzo la comedia.

En la parte central del introito –la situada entre el saludo y el resumen del argumento– puede ocurrir que el dramaturgo extremeño introduzca en ocasiones el relato de una historia amorosa impregnada de obscenidades y socarronerías inherentes a la caracterización del personaje[11] que la narra. Este anticipa ya su temperamento lascivo, contrapunto paródico de las convenciones amorosas propias de un auditorio cortesano todavía seducido por las

---

[9] Recordemos las referencias al tema en Antonio de Guevara y sus Epístolas familiares o en Antonio de Torquemada y sus *Coloquios satíricos*, por citar dos ejemplos conocidos.

[10] "Acuérdome que un día deshonré en mi tierra a un oficial y quise ponerle las manos, porque cada vez que le topaba me decía: ""Mantenga Dios a Vuestra Merced". "Vos, don villano ruin –le dije yo–, ¿por qué no sois bien criado? ¿"Manténgaos Dios" me habéis de decir, como si fuese quienquiera?" (*Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas Fº. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011).

[11] En *Tidea*, el propio pastor se ríe, entre socarrón y granuja, consciente de que su historia transgrede las convenciones corteses y responde a instintos primarios. Él mismo dice, por boca del autor, que su aventura "aunque sea vergonçosa" (pág. 138, v. 44) es digna de ser contada. Cierto es también que los límites morales impuestos obligan a utilizar giros o proponer comparaciones que eviten la obscenidad. Así, por ejemplo, el pastor de *Tidea* explica lo que le hizo a su panadera: "eso os hagan que le hize" (pág. 139, v. 62) con la misma gracia con la que Benitillo de *Cornelia* se refiere a su relación con Juana y lo que le hizo: "¿Quereys que os lo diga aquí?/¡Pardiós, como a mi mujer! (vv. 52-53).

trasnochadas exageraciones del *amour courtois*. Domina su fogosidad sexual, que le presenta en *Serafina* como un "rocín garañón"[12] dispuesto a complacer a todas las mozas del otero, en *Himenea* como un "garañón de rebaño"[13] cuya ocupación principal es andar "empreñando bobas"[14], o en *Calamita* como el "verraco"[15] encargado de manosear a las "bobillas" que se le disputan. Los términos "garañón" y "verraco" nos remiten al caballo y al cerdo destinados a cubrir a las hembras y, por extensión, al hombre sexualmente muy potente, una suerte de semental bajo el rústico ropaje.

Su aspecto físico, y también su manera de hablar y de actuar, provocaría la hilaridad de un público que inesperadamente se topaba de bruces con un personaje que contravenía con su descaro las normas esenciales del buen gusto. De este contraste buscado y exagerado por el autor es de donde surge el distanciamiento cómico y el gusto habitual por este tipo de piezas cuya función primera es la captación del interés de los espectadores y su predisposición al espectáculo que verán a continuación.

En la búsqueda de ese distanciamiento entre la realidad y la ficción, la vida y el espectáculo, el autor se obliga a un ejercicio de verosimilitud que propicia la localización de la acción en un lugar y un tiempo reconocibles. Las coordenadas espaciales y temporales rememoran el folclore popular de las cancioncillas y los romances transmitidos oralmente por la colectividad, pero también la tradición culta de serranillas y pastorelas. El "huerto" (en el *Diálogo del Nacimiento*), el "otero" (en *Trofea*), la "dehesa" (en *Serafina*), los "viñedos" (en *Himenea*), el baile en la "plaza" (en *Calamita*) o el "llano" (en *Aquilana*), se proponen como espacios abiertos y festivos, solitarios o concurridos, donde los mozos y las zagalas se preparan para el encuentro sexual. El "día de la bellota" (en *Serafina*), es decir, por mayo, la fiesta de "San Juan" (en *Aquilana*), es decir, por junio, el "rastrojo" (en *Serafina*), es decir, después de la siega, las "viñas" (en *Trofea*), es decir, por la vendimia de septiembre, pretenden localizar la acción en un contexto temporal más conforme a la cotidianidad de las gentes del campo.

Si el pastor incumple las exquisitas fórmulas cortesanas y con su comportamiento quebranta los códigos propuestos en las églogas –tanto en las dramáticas representadas por Encina, Sá de Miranda, Núñez de Reinoso…

---

[12] *Serafina*, pág. 209, v. 28.
[13] *Himenea*, pág. 536, v. 24.
[14] *ibidem*, pág. 535, v. 22.
[15] *Calamita*, pág. 717, v. 78.

como en las más líricas compuestas por Garcilaso y sus amigos petrarquistas–, la aparición de la moza implica la ruptura declarada del ideal amoroso y una grosera parodia del canon de la belleza renacentista. La mujer se revela como una *antidonna* cuyos rasgos exagerados refuerzan el ingrediente cómico que pretende el introito desde el primer verso[16]. El pastor zafio y la moza hombruna se proponen como personajes de contraste con respecto a los galanes y las damas que protagonizan la acción de la comedia y cuyos rasgos adelantan ya la tipología propia de la pareja de enamorados del teatro barroco. Sus nombres –Marenilla, Teresa, Juana, Lucía, Aldonza, Mencía, Olalla, Toribia…– apelan a la tradición popular y se oponen a los más distinguidos de Febea, Feliciana, Serafina o Divina. Éstas son damas de alto linaje y cuando no, como en el caso de *Calamita*, la anagnórisis servirá para descubrir su noble nacimiento. Aquellas otras son molineras, jaboneras, mangoneras, espingarderas o cantoneras, y responden a la división propuesta por el pastor del introito de *Trofea*, cuando distingue entre diferentes tipos de mujeres: las "honradas", las "desposadas", las "machorras", las "pasaborras" y las "descaxcadas"[17].

La descripción física de la mujer en los prólogos revela una imagen deformada y caricaturesca que viene propiciada por la desproporción de sus miembros. El cabello dorado, los ojos esmeraldas, los labios de rubí, los dientes de perla, el cuello de alabastro…son sustituidos ahora por rasgos descomunales, tan contrarios a la armoniosa sensualidad que rige el canon de la belleza renacentista merced al uso de la metáfora embellecedora. Así, en *Aquilana* el lector podrá encontrar un ejemplo ilustrativo

> ¡Qué brazones,
> qué pechazos, pernejones,
> bocacha de oreja a oreja,
> los ojos, dos barreños,
> la nariz como una teja![18]

---

[16] Son muy escasas las ocasiones en las que la defensa de la mujer se convierte en argumento del introito. Acaso en alguna farsa de Sánchez de Badajoz, como la *Farsa del matrimonio*, pensada y representada precisamente para defender el santo sacramento, o algunas alusiones aisladas como la que encontramos en el introito del *Auto de Clarindo*, donde el pastor, tras arremeter contra las malas mujeres que "aunque las matéis a porradas,/no las haréis ni avn erguir" (pág. 456, vv. 40-41), advierte por el contrario: "Mas la buena,/según que dize Auicena,/es vn bien de gran virtud,/ que trae la casa llena/en reposo y quietud" (pág. 456, vv. 68-72).

[17] *Trofea*, pág. 308, vv. 113-17.

[18] *Aquilana*, pág. 815, vv. 110-14. Sin duda la descripción física de la zagala del introito de *Rosabella* nos ofrece el ejemplo más destacado de la fealdad femenina. Con ella Martín de

La exagerada disposición de las formas se acompaña de un proceso de animalización que contribuye al embrutecimiento del personaje y, en consecuencia, a su irrisoria ridiculización. Desde la perspectiva del pastor las facciones de la zagala se identifican con las de los animales más comunes a su vida cotidiana, cuando no con aquellos otros –como la mona– que simbolizan ciertos vicios, en este caso la lascivia. De la mujer se dice en los introitos naharrescos que tiene "carilla perraza y ogitos de gata" (en el *Diálogo del Nacimiento*), "dentecillos de caballo" (en *Trofea*), "tetas de vaca" (también en *Trofea*), "gallina crueca" (en *Himenea*), "carita de mona" (también en *Himenea*) o "papitos de gallinaza" (en *Aquilana*), comedia en la que el pastor concluye admitiendo el parecido de su amada con el de "la mi burra mohína"[19].

Los defectos que la tradición medieval y la misoginia renacentista atribuían a la mujer –bellaca, mentirosa, vengativa, borracha…– se transforman en parodia antifemenina en *Himena*, cuando la moza del introito es presentada como un ser casi demoníaco. De Juana la jabonera se nos dice que es un "diabro bulrona", "la hija del puto" y un híbrido de mujer con "pies de cabra"[20], imagen que inevitablemente la relaciona con el macho cabrío de los aquelarres y demás encuentros satánicos. Lo realmente llamativo, y a la vez divertido, de la situación que se expone es que, a pesar de los rasgos tan indignos que encarnan a las mujeres, nuestro rústico no dudará en apetecer el contacto sexual con ellas. Este escenario recuerda el cuento que Cosme intercala en el Acto III de *La dama duende*. El criado se figura que Lucifer entra y sale del cuarto de su amo cuando le place en forma de una bella dama. Compara esta situación

---

Santander se adelanta a las aceradas descripciones grotescas de Quevedo cuando señala: "Pues velles sus caballejos,/son como cerdas de herizo./Una frente,/que os apuesto en al presente,/qu´es más ancha que un harnero,/tan lisa y reluciente/que paresce craramente/que rellumbra un tajadero./ Unas cejas/como vellones de ovejas;/unos ojazos de gato;/la barva de putas viejas/y blandachas las orejas/como suelas de çapato./Lo demás:/una nariz, por San Bras,/como pico de alquitara;/la boca la passa atrás,/los dientes serán no más/que le toman media cara;/un hocico,/poco menos que un borrico/…"(vv. 82-115).

[19] *ibidem*, pág. 815, v. 124. El aspecto físico de la mujer es muy semejante en otros textos dramáticos de la época. En *Cornelia*, por ejemplo, el pastor Benito describe a su mujer de esta manera: "Ay perrita, ay perraça/…/tallezico de carreta/qué labros como campana!/¡Oh cicuda cachiprieta," (págs. 329-36, vv. 25-33); y en *Grassandora* podemos leer en un contexto semejante: "¡qué ojitos, qué bocacha/que tienes tú, desdichada!/¡qué orejaças,/qué becitos, qué pernaças,/… /¡qué muslachos, qué nalgaças/traydoraça descubrías" (vv. 118-23).

[20] *Himenea*, pág. 537, v. 55, pág. 539, v. 103 y pág. 540, v. 117 respectivamente. No es el único caso de premeditada identificación de la mujer con las fuerzas del mal, también en *Rosabella* se dice de la zagala que es "endiabrada" (v.120) y en el *Auto de Clarindo* se señala que "Profiadas/ son, y tan indiabladas/que por mal se an de regir" (pág. 456, vv. 38-40).

con la de aquel pastor al que se le apareció el demonio en forma de hermosa doncella en mitad del campo. Encendido en amores, el villano aprovechó la ocasión para gozar de ella. Concluido el apareamiento el maligno descubrió su horrible figura conminando al infeliz pastor a admitir su repugnante pecado. Sin embargo, la respuesta de éste es reveladora de su carácter

> Le dijo: "Si pretendiste,
> ¡oh sombra fingida y vana!,
> que desesperase un triste,
> vente por acá mañana
> en la forma que trujiste;
> verasme amante y cortés,
> no menos que antes, después,
> y aguardarte en testimonio
> de que aun horrible no es
> en traje de hembra un demonio"[21].

Esta mezcla de ingenua bobería y sentido práctico de la vida, combinadas con la lascivia inherente al personaje, están presente ya en la caracterización del pastor de los introitos naharrescos, un simple espoleado por sus instintos más primarios y ajeno a la moralidad de sus actos y de sus consecuencias posteriores.

Entre el pastor protagonista del introito y la zagala a la que pretende gozar se establece una historia amorosa que se ajusta con frecuencia a un esquema de composición determinado por una serie de incidentes similares. El primero de ellos describe el encuentro casual entre ambos en un escenario campestre alejado de la gente tanto como del bucolismo pastoril de las églogas y los relatos de ficción. La sorprendida moza inicia una precipitada huida perseguida por su pretendiente, cuyas intenciones conoce. El relato de la acción se acelera para recalcar la teatralidad del choque y se refuerza con la elección de un léxico apropiado para la ocasión. Encontramos así términos como *aguijar*, con el sentido de "acelerar el paso", *atajar* o *taparle el portillo*, que implican la idea de "acorralar" o "interceptar", o bien *coger* y *apañar* para referirse a "atrapar a alguien con las manos". La persecución propicia el clima de tensión necesario para suscitar la atención del espectador y atraparle en medio de semejante disparate cómico.

---

[21] Calderón de la Barca, P., *La dama duende*, ed. J. Pérez Magallón, Madrid, Cátedra, 2011, vv. 2646-2655.

Tras veloz carrera el pastor consigue alcanzar a su víctima, sosteniéndose entre ambos una pelea que, descrita con gran dinamismo, sugiere las intenciones de cada uno de los contendientes. En *Trofea* se subraya el movimiento a través de la acción

Yo la veo y arremeto;
voy, aquí toma, allí toma[22].

en *Himenea* se señala la posición de ambos en la lucha

Échole mano del brazo
y ella a mí del cabezón[23];

y en *Aquilana* se enfatiza la violencia física consecuencia de los sucesivos envites propiciados por la disputa

Y ella morderme en la mano,
y el zagal que no dormía.
……
Ella tiesta, yo retiesto[24],
ella branco, yo amarillo[25].

Las intenciones del pastor no admiten ninguna duda y en ocasiones van acompañadas de cierta violencia gestual y física para lograr sus propósitos. Si las delicadas pastoras de las églogas renacentistas perdían en su huida una zapatilla o una trenza que el enamorado conservará como prenda de su firmeza amorosa, a las aldeanas de los introitos naharrescos es el pastor quien les arrebata a la fuerza una "agujeta"[26] (una cinta o correa), como ocurre en el *Diálogo del Nacimiento*, o le arranca alguna prenda de vestir, como ocurre en *Serafina* cuando se dice. "Dejéle la saya rota"[27].

---

[22] *Trofea*, pág. 306, vv. 61-62.

[23] *Himenea*, pág. 539, vv. 91-92. En *Rosabella* asistimos a una disputa muy semejante: "y ella tener, yo tener,/y pégame çancadilla;/yo en el suelo,/ella encima y dar sin duelo;" (vv. 130-33), al igual que en *Cornelia*: "cual abaxo, cual arriba" (v. 66), en *Grassandora*: "Y vía apretar/y ella por se soltar" (vv. 75-76) o en *Tidea* ("Yo apretar,/ella grita que gritar,/dar puxones y puñadas,/yo estar teso y callar/y apretarla bien, aosadas" (págs. 138-39, vv. 55-59).

[24] *tiesta* con el sentido de "terco", "tenso" o "recio", "con fuerza".

[25] *Aquilana*, pág. 813, vv. 66-67.

[26] *Diálogo del Nacimiento*, pág. 667, v. 34.

[27] *Serafina*, pág. 210, v. 45. En la *Farsa en loor del Nascimiento* de Fernando Díaz leemos: "Doquier que la apaño, la llevo arrastrando/y coce y puñada y buen repelón" (pág. 574).

A la brusquedad del encuentro se le añade además la utilización de un léxico que refuerza el desenfreno de la acción. Se trata de una serie de términos y expresiones de marcado contenido sexual que detallan acciones protagonizadas por el pastor y que delatan sus instintos más primitivos y groseros: *abarrancar*, *apañar*, *arremeter*, *arrimar*, *coger*, *engarrafar*, *poner en aprieto*, *retozar*…, con la insistente aliteración del sonido "-r" que contribuye a acentuar aún más si cabe los excesos de la situación narrada, pero nunca representada en escena por su inapropiada inmoralidad.

En otras ocasiones el pastor recurre a expresiones hoy día desconocidas y, por tanto, difícilmente descifrables por la pérdida de su sentido primero. Locuciones como *taparle el portillo*, *mecer el jabón*, *regoldad por el cañuto*, *reventar la mostaza por el ojete* o "*maxcar el hilado*[28], parecen esconder un sentido más profundo vinculado a la naturaleza provocadora de la historia. El hecho de que la edición expurgada de la *Propalladia* de 1573 eliminara estos giros y los sustituyera por otros versos menos comprometidos apuntan en esa dirección y explican las dudas del censor ante la conveniencia de su publicación. La mayor parte de ellos coinciden con las deshonestidades groseras del pastor y en menor medida con la crítica social o la incomprensión de los dogmas de fe emanados de la doctrina de la Iglesia.

En la refriega los contendientes acaban revolcándose por el suelo en posturas circenses que exageran la comicidad de la situación narrada. El resultado de la disputa varía en función de las intenciones del autor. En *Himenea*, Herrando sale vencedor y satisface su calentura si interpretamos bien los versos siguientes (no exentos tampoco de un posible significado escatológico)

> Y atajele el ventrijón,
> que la hice, en concrusión,
> regoldar por el cañuto.
> Dio un tronido
> que atronó todo el ejido[29].

En otras ocasiones se impone el temperamento hombruno de la moza, cuya fortaleza física consigue someter la resistencia del pastor. Ocurre, por ejemplo, en *Serafina*, cuando la muchacha persigue al infeliz rústico con una

---

[28] *taparle el portillo* en *Trofea*, pág. 306, v. 57, *mecer el jabón* en Himenea, pág. 536, v. 42, *regoldar por el cañuto* también en *Himenea*, pág. 539, v. 106, *reventar la mostaza por el ojete* en *Aquilana*, pág. 813, vv. 83-84, *mascar el hilado* en *Serafina*, pág. 210, v. 40.
[29] *Himenea*, págs. 539-40, vv. 104-108.

estaca en la mano y le golpea con fuerza en la cabeza; o en *Calamita*, cuando las zagalas se aprovechan de la buena inclinación del mozo para golpearle en el culo sin miramiento ("y ellas darme el *bateculo*[30], por "baticulo", de "batir" y "culo", con el sentido de golpear en las nalgas). En *Aquilana*, la muchacha responde al mordisco del pastor en el "colodrillo" (la nuca) revolviéndose furiosa contra él y agarrándole por "la supina"[31] (a la altura de las dorsales, por la espalda) hasta inmovilizarle y provocarle un gran dolor físico[32].

El desenlace de tan divertido episodio es la consumación del acto sexual. A pesar de su resistencia inicial, la zagala no renuncia al disfrute carnal. De hecho en *Serafina* el pastor se refiere a los placeres provenientes del buen "retozar" (es decir, "realizar juegos eróticos con otra persona") y revela el testimonio de las mujeres de su aldea

> Todas ellas cuantas son
> m´an dicho qu´esto les prace
> y al hombre que no lo hace
> lo tienen por maricón[33].

El éxtasis sexual se manifiesta a través de la risa, considerada la expresión física que resume la placentera satisfacción provocada por la inesperada posesión. "Dar arcajadas de risa"[34] en *Serafina* es el resultado del envite amoroso, mientras ella descansa en la hierba "tendida en camisa"[35]; en *Calamita*, las bobillas son las que dejan en camisa a Remojos Pascual ("yo que me veo en camisa"[36]) al tiempo que acaban por "mearse todas de risa"[37], y en *Himenea* el ayuntamiento ha debido resultar tan placentero que la risa es más intensa y duradera

---

[30] *Calamita*, pág. 716, v. 57.

[31] *Aquilana*, pág. 813, v. 69 y v. 71 respectivamente. En el introito de *Rosabella* también la muchacha reacción con inusitada violencia: "que me mordió del cogote" (v. 137).

[32] En *Grassandora* llueven las bofetadas y los "puñetes" del pastor entre los golpes de la pastora. La "honbruda" (v. 105), como la llama su infeliz pretendiente, no duda en defenderse propinándole una tunda de golpes: "me sacude un gran palaço" (v. 89), "otro palo en estos hombros" (v. 92). No es de extrañar que al final de la refriega el rústico jure no volver a enamorarse nunca más.

[33] *Serafina*, pág. 209, vv. 29-32.

[34] *ibidem*, pág. 210, v. 47.

[35] *ibidem*, pág. 210, v. 46.

[36] *Calamita*, pág. 715, v. 43.

[37] *ibidem*, pág. 716, v. 46.

No me vee desde allí,
que con prazer infenito
no se mea la camisa;
yo también, que, juri a mí,
como la miro un poquito
todo me meo de la risa[38].

El encuentro sexual puede servir para "matalle la cachondez"[39] a la joven o bien supone el comienzo de una relación sentimental, consecuencia inevitable del flechazo ("yo quedé tan cachiprieto/desd´allí"[40], se dice en *Trofea* para resaltar la confusión propiciada por la unión carnal). En el *Diálogo del Nacimiento* Torres Naharro parodia la relación epistolar que los enamorados corteses mantenían en los tratados sentimentales con el fin de manifestar su pasión amorosa. La carta, escrita por un amigo más letrado, rechaza los códigos amatorios de los salones cortesanos (la humildad, la cortesía, la discreción, la fidelidad, la muerte como única salida a la imposibilidad amorosa) y se complace en el contacto físico. El contraste entre el grosero infrarrealismo y el idealismo cortés explica el desconcierto del auditorio y la hilaridad que provoca en él el descaro del pastor

[…] Dios guarde de mal,
carilla perraza y ogito de gata.
Si acá te toviese,
la mano en las tetas quizás te metiese,
y aquesa bocacha quizá te besase,
y en éstas y en éstas, si no me mordiese,
mi boca en su lengua gela recalcase[41].

---

[38] *Himenea*, pág. 540, vv. 121-26.

[39] *ibidem*, pág. 537, v. 54. El término se utiliza también en la anónima *Cornelia*, cuyo introito se asemeja mucho a los de Torres Naharro. El encuentro de pastor y moza en el lavadero suscita el deseo sexual ("quedamos en cachondez", v.45) que se consumará en el segundo encuentro tras una violenta disputa. Y vuelve sobre ello versos más adelante, sin salirse del introito, cuando advierte que las mozas "que siempre andan cachondas/deseando que les den/que rozar" (vv. 132-35). El mismo Encina se refiere a la calentura sexual entre los más jóvenes cuando el pastor Jusquino trata de convencer a su amigo Cristino para que abandone la idea de hacerse ermitaño, una vida destinada a los más ancianos "que ni sienten poderío/ni amorío/ni les viene cachondez". (vv. 456-58).

[40] *Trofea*, pág. 306, vv. 65-66.

[41] *Diálogo del Nacimiento*, pág. 667, vv. 48-54.

Esta contraposición entre la sublimación del amor y la degradación grotesca del mismo será un recurso cómico de la literatura de la época que podríamos ejemplificar en la carta que don Quijote envía a Dulcinea y que Sancho pretende reescribir a modo de burla inocente para divertimento del Cura y el Barbero.

En *Trofea* y en *Aquilana* asistimos a la pérdida de la amada que será fundamental, desde Petrarca, para componer los poemas *in morte* que incorporan los cancioneros petrarquistas con Garcilaso y los poetas de su generación. En ambos introitos el recuerdo de ésta es una nueva excusa paródica para indagar en la tristeza del pastor, quien admite su incapacidad para probar un bocado ese día a causa del recuerdo de la amada perdida.

En otros casos se recurre al matrimonio como la solución a la relación amorosa. Sin embargo, en este supuesto también advertimos la antítesis sentimental que separa al mundo rústico del cortesano. Para Torres Naharro el matrimonio supone en buena parte de sus comedias el desenlace feliz al conflicto amoroso. Frente al propósito trágico de *La Celestina* de Rojas y al fracaso amoroso de los relatos sentimentales, que invocaban el adulterio como expresión del amor verdadero ajeno a las convenciones sociales, el dramaturgo extremeño recurre al matrimonio como el encaje perfecto entre individuos de una misma clase social que se aman. El *omnia vincit amor* resume la felicidad amorosa de los jóvenes enamorados y el matrimonio culmina con la superación de todos los obstáculos sufridos. De este modo, la fatal enajenación del amante cortés –rechazado por la *dame sans merçi*, que prefiere la defensa de su honor al arrebato del amor– es sustituida en Torres Naharro por la ingenuidad de la dama que, como en el caso de Febea en la *Himenea*, no pone ningún impedimento a la pasión de Himeneo con la condición de que el caballero cumpla con su palabra de esposo. Este será el desenlace que se impondrá en el posterior teatro renacentista y acabará convertido en una convención inexcusable y estratégica del teatro barroco, en donde los matrimonios múltiples confirmarán la fidelidad amorosa y la provechosa elección de la pareja.

En el prólogo naharresco también encontramos referencias a las relaciones maritales. De hecho el motivo de la representación de *Aquilana* parece ser una boda, si tenemos en cuenta el saludo del pastor a los novios y a la madrina, razón que lleva al rústico a recordar a su esposa Lucía, ya fallecida. Sin embargo, en la propuesta matrimonial del introito la relación entre los cónyuges difiere del desenlace final de la comedia. En esa coyuntura el casamiento es un nuevo motivo para destacar el comportamiento adúltero de

la mujer en su calidad de esposa y, por ende, para confirmar la condición de cornudo del infeliz marido[42].

En *Himenea* el rústico está casado y su mujer ha parido en Navidad una criatura que "toda semeja el abad"[43]. La sospecha de adulterio –más ridícula aún al relacionarla con el estamento religioso, cuyo comportamiento lascivo es un rasgo de caracterización que se remonta a la tradición medieval– no hace más que resaltar la majadería del pastor, quien parece encontrarle una ventaja a dicha desfiguración. Cuando su hijo sea mayor al menos "sabrá por maraviella/repicar la pistoliella/y antonar el davangello"[44]. Semejante razonamiento, capaz de provocar la carcajada en el auditorio, da cuenta de lo asno que es el personaje, pero también explica su carencia de prejuicios morales, la negación del honor y el sentido práctico y primario de su existencia. Por ello confiesa su deseo de volver a empreñar a su mujer, porque "quiero her un acipreste"[45], tan digno como estrafalario propósito de ascender en la escala social.

Muy semejante es la actitud del pastor en el introito del *Diálogo del Nacimiento*, una pieza de contenido religioso que algunos críticos consideran obra primeriza compuesta entre 1505 y 1507, y en la que la actitud del pastor recuerda a la figura de Lázaro de Tormes, similitud que reabre la polémica[46] en torno a las semejanzas entre la *Propalladia* naharresca y la famosa novela picaresca.

El rústico protagonista del introito de esta pieza anticipa ya algunos rasgos de caracterización que se manifiestan en el personaje del pícaro. El infeliz ha puesto los ojos en la sobrina de Alonso Llarado. Un cuñado de ésta acuerda el matrimonio entre ambos con la promesa de una suculenta dote

---

[42] Sobre la deshonestidad de la esposa y la condición cornuda del marido volveremos en otras piezas de este primer teatro del Renacimiento. Por ejemplo, en la *Ardamisa* de Negueruela el pastor del introito se queja de la ausencia de su esposa que, tal vez, disfrute en otros brazos del desenfreno carnal. El rústico, celoso e indignado, concluye la diatriba advirtiendo a su mujer: "no me darás a entender/que tus hechos son ya buenos,/ni me harás ya mantener/por fuerça hijos ajenos" (vv. 66-69). En *Rosabella*, quieren casar al pastor con la nieta de un bachiller a la que describe tanto física como moralmente de acuerdo a la minusvaloración femenina propia de estos textos. También aquí hay una alusión a su exagerada falta de virginidad: "y ha parido la tiñosa/seys vezes y está preñada" (vv. 76-77).

[43] *Himenea*, pág. 536, v. 30.

[44] *ibidem*, pág. 536, vv. 32-34.

[45] *ibidem*, pág. 536, v. 36.

[46] Desde el trabajo de V. García de la Concha ("La intención religiosa del *Lazarillo*", en *Revista de Filología Española*, LV, nº 3/4, 1972, págs. 243-77) hasta el de A. M. Forcadas ("El entretejido de la *Propalladia* de Torres Naharro en el prólogo y el tratado I del *Lazarillo de Tormes*, en *Revista de Literatura*, 56, nº 112, 1994, págs. 309-48) por citar dos ejemplos.

Y danme un becerro
novillo d´un año con un buen cencerro
y un gran almadraque[47], qu´el tío le dio,
dos pollas y un gallo, y un gato y un perro,
y un asno albardado mayor que no yo[48].

que el labriego está dispuesto a aceptar a cambio de hacer oídos sordos a las habladurías que corren por el pueblo y que ponen en entredicho la decencia de su futura esposa

Sé bien, dicho m´an,
que la a retozado Miguel sacristán,
"y que no sé qué, qué no sé qué allá…"[49].

una situación que recuerda aquella sobre la que se funda el "caso" de nuestra novela picaresca

Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí sé qué…[50].

El sacristán Miguel ha sido sustituido por el arcipreste de San Salvador y ambos, pertenecientes al estamento religioso, destacan por su conducta lasciva. Al deshonrar a las doncellas, éstas se verán obligadas a rehacer su vida mediante un matrimonio forzado, de conveniencia, y no encontrarán mejor marido que un simple o un granuja, para quienes el concepto del honor no tiene ninguna validez moral ni social. La simpleza del pastor se conjuga con su carencia de escrúpulos y con su sentido del provecho personal, pues sólo atiende al interés de la dote. El asno albardado será sustituido décadas después por el pícaro interesado.

Además, lo sorprendente de la actitud del pastor –en consonancia con la actuación de Lázaro– es su ingenuo practicismo, ajeno a los códigos cortesanos. La pérdida de la virginidad de su mujer más que un inconveniente le resulta por el contrario una ventaja, pues así al menos se encontrará en la cama con una mujer más experimentada en los asuntos sexuales.

---

[47] *almadraque* es lo mismo que *colchón*.
[48] *Diálogo del Nacimiento*, pág. 669, vv. 85-89.
[49] *ibidem*, pág. 669, vv. 95-97.
[50] *Lazarillo de Tormes*, edición, estudio y notas Fº. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

par diego, par diego, quitóme un afán,
qu´el hombre vezada[51] se la hallará[52],

Sin duda el descaro con el que el pastor afronta su vida marital es una excusa más para granjearse la risa del auditorio, así como su entretenimiento y diversión. De nuevo el contraste entre la actitud vital y los códigos de conducta cortesanos constituye el eje compositivo del introito y explica su naturaleza burlesca.

El introito propiamente dicho concluye con el final del episodio amoroso, cuando la riña da paso a la armonía entre los contendientes. El cambio de registro léxico –del sayagués a un lenguaje más culto y apropiado para la ocasión–- explica la transformación operada en el personaje, que resume el argumento y pide la atención del auditorio.

En conclusión, desde el tropo litúrgico del Officium pastorum y las pastorelas y serranillas medievales hasta las églogas de nuestro teatro más primitivo, desde la tradición popular hasta los cancioneros cortesanos, la figura del pastor o la pastora nos ofrecen dos versiones distintas de un mismo tipo literario. Por un lado, descubrimos su cara más amable cuando representa la idealización del frenesí amoroso en clave cortés; de otro, su cara más grotesca cuando hurga en las pasiones más obscenas y primitivas.

Convencido de su asombrosa relevancia cómica, consecuencia de su falta de solemnidad y de su innata rudeza, impropias de tan alto auditorio como el que le escuchaba, Torres Naharro recurre a la figura del pastor para anunciar a su público el espectáculo para el que habían sido convocados. El rústico saluda con mordaz ironía, interpela a su auditorio, le reta desvergonzado acercando el escenario al público e interactúa con él, arremete contra los amos y los licenciados, se burla de los clérigos y los beneficiados, y se despacha sin ningún rubor invitándoles a escuchar una historia repleta de escabrosidades. Finalmente, resume el argumento de la comedia y pide el silencio y la atención del espectador. Sin duda tantas funciones en apenas dos centenares de versos constituyen una decisiva aportación al espectáculo teatral.

El faraute, el heraldo, el juez…que en otros momos y celebraciones parateatrales introducían al espectáculo central de la velada han sido sustituidos con gran acierto por un individuo que subvierte los códigos establecidos y con un desvergonzado descaro arremete contra las convenciones cortesanas traspasando con un inesperado y jocoso vuelco el universo amoroso que las

---

[51] *vezar* con el sentido de *avezar*, *avezada*, es decir, *acostumbrada*, *experimentada*.
[52] *Diálogo del Nacimiento*, pág. 669, vv. 98-99.

explica. A la humildad de los caballeros, a su dolorido sentir cortés, a la pasión amorosa expresada a través de las cartas, que explican la discreción y el secretismo con el que defienden la fama de sus damas, se contrapone el indiscreto y zafio pastor que no duda en airear sus lujuriosos amores, sus adúlteras pasiones, su gozosa sexualidad acompañada de todo tipo de comentarios soeces y divertidos. A la *belle dame san merçi* se le opone ahora una mujer hombruna y lasciva, rencorosa y despechada, que participa activamente de la excitación sexual sin reparar en su fama.

T. Ferrer Valls, en su artículo "El erotismo en el teatro del primer Renacimiento", acompañaba sus reflexiones sobre el tema con la referencia a dos textos que también explican la revolucionaria presencia del pastor en la escena. Uno de ellos, el famoso tratado *De amore* de Andrea Capellanus, catecismo de la filosofía amorosa cortés, aludía, en la línea mantenida por F. de Rojas en *La Celestina*, a la grosera consideración que los más humildes hacían del sentimiento amoroso y, entre otras lindezas, sugería en el Libro I, Capítulo XI: "es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor, pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña el instinto natural"[53]. El segundo texto, el *De anima et vita* de Juan Luis Vives, es más cercano en el tiempo a la *Propalladia*. El humanista valenciano dudaba en el Libro II, Capítulo XXIII de su tratado de la vigencia social del honor entre los más bajos: "unos lo ignoran ["el honor"] por falta de educación, v. gr. los rústicos, los hijos de gente pobre…"[54].

Ambos ejemplos confirman la pertinente elección del pastor como la representación manifiesta del deshonor social y la lascivia. Los disparates que se esconden bajo sus groseras hazañas sexuales, sus descalabros amorosos, su antifeminismo violento y desconcertante para un lector moderno, responden a la necesidad de provocar la carcajada del auditorio, de captar su atención, de atraerlos al espectáculo, por mucho que en ocasiones dichas groserías traspasaran los límites del buen gusto y la decencia. No olvidemos que F. de Valdés en su índice inquisitorial de 1559 prohibió la impresión de muchas de estas comedias, una razón más para explicar la evolución del introito en el teatro posterior.

---

[53] Andrea Capellani/Andreas el Capellán, *De amore/Tratado sobre el amor*, ed. I. Creixell Vida-Quadras, Barcelona, Ed. del Quaderns Crema, 1985, pág. 283. Citado por T. Ferrer Valls, "El erotismo en el teatro del primer Renacimiento", en *Edad de Oro*, 10, 1990, pág. 53.

[54] Vives, J. L., *De anima et vita*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pág. 227. Citado por T. Ferrer Valls, *art. cit.,* pág. 53.

Revista de Estudios Extremeños, 2018, Tomo LXXIV N.º Extraordinario, pp. 293-317

Construcción escénica y público en la *Comedia Tinelaria* de Torres Naharro

Julio Vélez Sainz
Instituto del Teatro de Madrid
& Universidad Complutense de Madrid

La *Comedia Tinelaria* tiene, al menos, dos características que la separan del resto de las obras de Bartolomé de Torres Naharro. Por un lado, se trata de la única de las dos comedias "a noticia" del pacense y, por otro, es la única en la que en lugar de encontrar al convencional pastor encontramos al propio autor hablando en la voz de un estudiante. Estos dos hechos han de condicionar nuestro entendimiento de la misma. Es una comedia a noticia en la que, además, encontramos una clara marca autorial. Su excepcionalidad se confirma dentro de su trama impresa, puesto que es la única que, además de en la *Propalladia* de Nápoles (1517), aparece en una versión suelta *prínceps* más que posiblemente anterior. Es, pues, una obra excepcional dentro del corpus de nuestro autor.

Pieza en coplas de cuatro versos y pie quebrado (8a4a8b8b8a), escrita en seis lenguas y con veintidós personajes distintos, la *Tinelaria* ha sido una de las obras de Torres Naharro que mayor interés ha despertado en la crítica[1]. Muchos de los estudios se han centrado en su posible representabilidad. Por ejemplo, Luisa de Aliprandini estudia su puesta en escena romana y ofrece curiosos datos de interés para entender la situación del autor en la Roma del momento (1986, 128-36); Jesús García-Varela refleja los métodos de representación de lo grotesco en la corte (1993, 205-211); Nina Davis Cox analiza los largos parlamentos cómicos de los personajes (1988, 139-155); Cecilia Novella estudia

[1] Gillet y Lihani proponen una fecha de composición de 1516. Contamos con dos ediciones del momento: una *princeps* que, aunque *sine notis*, parece anteceder a la de 1517 y esta misma. La introducción a la suelta: *Comedia Tinelaria Sanctissimo Domino Nostro D.L.X. Pont. Mar. oblata per Barth. D. Torres Naharro*, A1v (s.f. s.l.) nos da algunos valiosísimos datos para la recreación del ambiente palatino en el que se movía Torres y sobre la práctica compositiva del pacense.

los elementos carnavalescos bajtinianos que encuentra en la obra (1992); Jack Shaffer acerca sus dos comedias "a noticia" al mundo del teatro breve pues «contain[s] excellent material for the *passo*» (1922, 194). De hecho, contamos en términos escénicos con una buena y relativamente reciente adaptación a las tablas realizada por J. L. Suárez Granda: *Tinelaria. Pícaros en la cocina de un cardenal* (2005) y con una versión que estamos preparando en el Instituto del Teatro de Madrid junto con la compañía Threer, que se titula *Comedia de la cocina*, con una abierta evocación de *La cocina* de Arnold Wesker, de tan interesante versión contemporánea por parte de Sergio Peris Mencheta (2016). En el presente trabajo pretendemos situar la construcción escénica de la obra, la cual tiene lugar a partir de su público nobiliario y curial.

En primer lugar, debemos tener en cuenta el espacio teatral en que la obra se sitúa. El autor aclara que tiene lugar después del yantar, de modo que el público curial-cortesano podrá "ver" (v. 154) cómo comen los familiares que se van a acercar a comer a "este sancto tinelo" desde otro "tinelo":

> Al yantar
> os podéis también llegar
> los que yantado no habréis,
> con un real singular
> y un escaño en que os sentéis[2]. (vv. 165-68)

Torres contrapone dos espacios: el tinelo o comedor "santo" y el comedor de la servidumbre, escandaloso e impío. La invitación a ver y disfrutar de la escena recalca el carácter de comedia a noticia de la obra, pues recordemos que para Torres estas son las que tratan de cuestiones "notadas y vistas". Así en el *Proemio* se lee:

> Cuanto a los géneros de comedias a mí parece que bastarían dos para en nuestra lengua castellana: "comedia a noticia" y "comedia a fa*n*tasía". "A noticia" se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; "a fantasía", de cosa fantástiga o fingida que tenga color de verdad aunq*ue* no lo sea, como son, *Serafina, Himenea* etc.

El público curial-cortesano, que no conoce de primera mano la realidad de los tinelos de la servidumbre, se muestra como el elemento configurador de la obra, las escenas sirven para participar al público de lo que ocurre en sus

[2] Utilizamos nuestra edición de 2013.

propias casas. En la introducción a la suelta de la *Tinelaria* (s.f. s.l.) se aclara exactamente el contexto ante Bernardino de Carvajal:

> Acuerdome q*ue* después de recitada esta *Comedia Tinelaria* a la San*tidad* De N*uestro* S*eñor* e a monseñor Reveren*dísimo* Médicis patro*n* mío. V*uestra* S*eñoría* Reveren*dísima* q*ui*so verla y, después de vista, me mandó q*ue* en todo caso le diese copia d´ella. Tras d´esto me demandó la causa porq*ue* no dejava a estampar lo que escrevía. (A1v)

Mantiene Aliprandini que Carvajal seguramente no estuvo presente en la representación de la comedia por lo que seguramente se representó en casa de Giulio de Médici para regocijo del Papa (128 *et passim*). La cita establece el método de composición de nuestro autor. En primer lugar, ofrecía una lectura en voz alta de la obra a su mecenas, tras lo cual, si la obra era del gusto la representaba ("quiso verla") y, después, se le daba una copia de la misma, tras lo que se ponía en estampa. Es decir, en el proceso de composición de las obras se deberían encontrar varias copias manuscritas: la de recitado, la de los distintos actores que la representaron, la copia «formal» para dar al mecenas, una copia para imprenta (posiblemente la más cercana a la del mecenas) y, tras esta activa vida en manuscrito, el impreso. Este complejo proceso sirve para explicar (al menos parcialmente) las grandes diferencias (más de cincuenta versos que faltan en la *Propalladia*) que encontramos entre las sueltas de la *Tinelaria* y la edición de la *Propalladia*[3].

Podemos albergar dudas del espacio escénico en que tuvo lugar la obra, bien pudo ser en el comedor de los señores del palacio, bien en el propio tinelo, o comedor de la servidumbre "en las casas de los grandes" (*DRAE*). La definición de los diccionarios más usuales del tinelo insiste en la confrontación entre el comedor de los grandes y los pequeños. Juan Palet (1605) aclara que el tinelo es "le sale du commun, chez les grands" (292,2), lo que Oudin (1607) traslada como "le sale du commun, aux maisons des grands" (503,1). En la definición de *Autoridades* leemos una descripción más elaborada:

> TINELO. s. m. Quadra, ò aposento, en que come la família de los Señores, y Grandes. Covarr. dice viene del Alemán Tine, que vale lo mismo que Mesa. Lat. *Famulorum cœnaculum*.

---

[3] Para Aliprandini la función tendría lugar después de la comida ("yantar") en el Palacio de Giulio de Médicis ante su primo el Papa (128). La segunda teoría más difundida situaría la obra en el palacio de Bernardino de Carvajal también en Roma. Posiblemente se pudiera poner en escena en ambos Palacios, De lo que no hay duda, puesto que nos lo dice el autor, es de que tuvo lugar delante del Papa León X.

El *Tesoro* de Covarrubias recalca los elementos que han de haber en el tinelo, una mesa siempre puesta y preparada:

> Lugar o aposento donde la familia de un señor se junta a comer, es nombre alemán, de tine, qué vale lo mesmo que mesa o de tix que que sinifica lo mesmo y de allí tixnelo y corruptamente tinelo. Y hase de advertir que estas mesas son ordinarias de gente y que siempre se están puestas, como las de los refitorios. (962 b)

La mesa ha de ser, en efecto, muy larga para poder llamarse mesa de tinelo; Cervantes destaca una similar en el *Quijote*

> Ya, en esto, llegaba la noche, y por orden de los que venían con don Fernando había el ventero puesto diligencia y cuidado en aderezarles de cenar lo mejor que a él le fue posible. Llegada, pues, la hora, sentáronse todos a una larga mesa como de tinelo, porque no la había redonda ni cuadrada en la venta. (II, 24).

Rosel indica la actividad que ha de tener lugar: "Tinelo es dinelo, de dinar, que es comer, como allí dixe" (555). En lo que insiste el señor de Minsheu en 1617: "Pransorium vel caenacolum servorum, a dyning or supping place for servants in a house. Angr. Dine, i, prandere" (167, 3). Nicolás Mez de Braidenbach recalca el estatus social del comedor: "Ein gemeiner salle" (268, 1).

La literatura del momento también nos da pistas interesantes sobre los usos del tinelo. Parece que se trata de una palabra que perdió su estratificación alta. Si bien en el XV, encontramos usos elevados como el del capítulo tercero, "Cómo el capitán peleó con las galeras de los Cosarios, é fuyeron dél, é non las pudo tomar", de *El victorial o Crónica de Pero Niño* (1436) de Gutierre Díez de Games. Cuenta en él cómo persiguieron sus naves a dos corsarios por toda la costa, desde el Cabo de Palos a San Feliu, y de aquí a Marsella, donde D. Pedro de Luna, el antiPapa Benedicto XIII, tenía provisionalmente su morada. Después de algunos recelos, los navegantes castellanos fueron invitados a sus aposentos. Llegados a este punto, dice el alférez Gutierre: "En su semana fue la fiesta de Sant Juan Bautista; el Papa fizo aquel día grand fiesta, é dixo la Misa Mayor. Fizo salva; allí era convidado Pero Niño; é allí comía el Papa en el Tinel; é comían en una mesa solos el Conde de Pallares, é Pero Niño" (59-60). También Cervantes destaca su relación cortesana. Berganza en el *Coloquio de los perros* recuerda que "el capitán era mozo, pero muy buen caballero y gran cristiano; el alférez

no había muchos meses que había dejado la Corte y el tinelo; el sargento era matrero y sagaz, y grande harriero de compañías, desde donde se levantaban hasta el embarcadero" (62).

No obstante, lo normal es que encontremos que el tinelo sea muy pobre en comparación con el espacio de los señores, que en Bartolomeo Scappi (a quien citaré más adelante) se denomina triclinio o salón de banquetes (Krohn, 2016, 130), lo que para Torres sería el "sancto tinelo". Como destaca el *Diccionario de Autoridades*, Vicente Espinel en su *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* habla de la pobreza de uno de estos:

> Era ya tarde, y mostróme el dicho despensero un tinelo donde comían los criados más importantes de la casa, como son gentiles-hombres y pajes. Llegose la hora de cenar, y el tinelo estaba más escuro que la última cubierta del navío. Entró cierto galancete, aunque no alto de cuerpo, de razonable talle, trigueño de rostro, ceja arqueada, casi de hechura de mariposa de seda, buena expedición de lengua, pocos conceptos y muchas palabras, más lleno de hambre que de hidalguía: y como vió tan lóbrego el aposento, dijo: "Ola, trae aquí velas". Vino un pícaro, con más andrajos que un molino de papel, con un cabo de vela portuguesa, e hincola en un agujero de la misma mesa tinelar, que si no tuviera nudo la madera, la hincara en la pared. Pusieron en ella unos manteles desvirados, que parecían delantal de zurrador. Sacó aquel galán una servilleta de la faltriquera, no más limpia, pero más agujereada que cubierta de salvadera, y por gran cosa dijo: "Más ha de veinte años que la tengo conmigo, lo uno por no ensuciarme con estos manteles; lo otro, porque me la dió cierta señora, que no quiero decir más". Pusiéronles a cada uno un rábano, cuyas hojas fueron la ensalada, y el rábano el sello estomatical. (40)

En el *Aula de cortesanos* de Cristóbal de Castillejo se lee en boca de Prudencio al hablar de los escuderos cortesanos que:

> Lucrecio, temprano o tarde
> destas miserias y duelos,
> y de entrar en el alarde
> de despensas y tinelos
> de señores,
> y de la hambre y olores
> de la más limpia y mejor,
> cuanto más de los primores
> de la del Comendador. (52)

En la relación entre tinelo y hampa insiste Quevedo en el romance [¿Estamos entre cristianos?] al atacar a las damas pedilonas (un *topos* quevediano):

Honestas son por el cabo;
a serlo ansí por el medio,
a las dos sobrara mucho,
y a mi me faltara menos.
Su modo de proceder
es un puro testamento;
porque toso es Item mas,
despues de mandar su cuerpo.
Hacenseme de los godos,
y viéneles, según pienso,
eso de godas por marcas;
perdóneme Dios si peco.
De músicos son capilla,
de capillas son convento,
de soldados son presidio
y de pages son tinelo. (ed. Blecua ID 725, II, 416)

Es decir, en estos textos, los tinelos se asocian a la vida picaresca, al submundo del hampa y del hambre. En nuestra obra, Godoy hará menciones en ese sentido:

No ha tres años
que con los ojos tamaños
en cocina s'iba luego,
donde por falta de paños
no se partía del fuego.
¿Sabéis vos,
—y hay testigos más de dos,
yo no lo digo con odio—,
qu›el bellaco, voto a Dios,
no se hartaba de brodio? (vv. 912-921)

El brodio, que tiene una curiosa evolución en rotacismo «bodrio», es el caldo que se da a los pobres. Frente a esta *milieu* apicarada y descarada encontramos el espacio idealizado de los señores que ocupan los pisos superiores. El tratado de arquitectura, *Los cuatro libros de la Arquitectura* (Venecia, 1570),

de Andrea Palladio (1508-1580) nos otorga una serie de pistas finales para la reconstrucción del espacio teatral de la obra. En "De la distribución de las piezas" se lee:

> así como en el cuerpo humano hay algunas partes nobles y bellas y otras más bien innobles y feas, y, sin embargo, vemos que aquéllas tienen de éstas gran necesidad y sin ellas no podrían existir, así también en los edificios algunas partes deben ser respetables y nobles y otras menos elegantes, pero sin las cuales las susodichas no podrían quedar despejadas y perderían así parte de su dignidad y belleza. De la misma manera que Dios Nuestro Señor ha ordenado estos miembros nuestros, que los más bellos están en lugares más expuestos para ser vistos y los menos honestos en lugares escondidos, así también nosotros, al edificar, colocaremos las partes principales y respetables en lugares manifiestos y las menos hermosas en los lugares más ocultos que sea posible a nuestra vista; porque en ellas se pondrán todas las fealdades de la casa y todas aquellas cosas que pudieran molestar y, en parte, menoscabar las partes más bellas. Por lo cual alabo que en la parte más baja del edificio, que yo hago un poco subterránea, estén dispuestas las bodegas, las leñeras, las despensas, las cocinas, los tinelos, los lugares de planchado o colada, los hornos y demás sitios semejantes que son necesarios para el uso cotidiano. De lo que se sacan dos ventajas: una es que la parte de arriba queda toda libre, y la otra, no menos importante, que dicho orden de arriba queda sano para habitar, estando su pavimento lejos de la humedad de la tierra; además de que, al elevarse, tiene más bella gracia al ser visto y al mirar afuera[4]. (44)

Palladio parte de la noción del cuerpo místico de Cristo para construir la metáfora del cuerpo social de la casa de los señores. Los tinelos marcan el espacio de la vida de la servidumbre junto a cocinas y despensas. Un espacio que se define en oposición al de los señores. El tinelo está abajo, el triclinio arriba; el tinelo escondido, el triclinio a la vista desde la calle. En el *Palazzo Farnese* diseñado por Antonio da Sangallo y con cornisas de Miguel Ángel, del que quedan bastantes planos, podemos encontrar la *cucina pubblica* en la planta baja cercana al *tinello*. En ocasiones la literatura del momento recalca precisamente la virtud de algunos señores que bajan por estas habitaciones. Por ejemplo, don Juan de Palafox, Obispo de la Puebla de Los Ángeles, Virrey de Nueva España, Arzobispo Electo de México, y después de Osma, aparece como modelo de virtud por, entre

[4] Cito por la traducción del presbítero Joseph Francisco Ortiz y Sanz. (Madrid, 1797).

otras cosas, comer en un pobre tinelo. Don Juan Loperráez Corvalán en la *Descripción histórica del Obispado de Osma* cuenta, entre otras cosas, su virtuoso hábito de comer en el tinelo como la servidumbre:

> Con este exercicio decía la Misa con grande ternura y devoción, en la que se detenía mucho; luego oía otra, que le decía uno de sus Capellanes; lo demás del tiempo gastaba en despachar, escribir, y baxar al coro, al que era muy asistente. Comía con toda su familia en la pieza que llaman Tinelo, haciendo que leyese por días; ponía frente de sí un pobre todos los días a comer, cenar y dormir, como los demás criados; le daba calzado y vestido, y partía con él su comida, alargándole siempre la mejor parte. Su cama eran cuatro tablas levantadas media vara del suelo, y sobre ellas un jergoncillo de paja, una almohada, y tres mantas muy bastas, y tan raídas, que mostraban haber servido muchos años. No usaba de lienzo, sino de estameña en la ropa interior; y no tenía más que tres túnicas para mudarse. (523-524)

Se trata, pues, de un acto de piedad y de demostración de *caritas*. Junto al texto del arquitecto Palladio encontramos la obra de Bartolomeo Scappi, cocinero de los papas y autor de uno de los más célebres tratados de cocina del Quinientos: la *Opera* (Venecia, 1570). Scappi es responsable de suntuosos platos cocinados para grandes personajes durante sorprendentes banquetes preparados en las cortes a los que fue llamado como cocinero. De orígenes lombardos, en los años 1530 fue, a Venecia, al servicio del Cardinal Marino Grimani para luego pasar, en el 1536, a Roma donde fue encargado de la organización del banquete en honor de Carlos V. Fue nombrado a "cuoco segreto", o sea personal, del Papa y sirvió a Pío IV (1564) y a Pío V. Al principio de los años setenta fue "mezzaniere pontificio" y, algún tiempo después, conquistó el título de caballero del *giglio*, o sea el orden pontificio instituido por el papa Paolo III. Por fin, fue nombrado *Comes Palatinus Lateranensis* por los méritos conquistados en la corte pontificia. En su *Opera* encontramos magníficos detalles de las cocinas del Renacimiento. Scappi distingue dos tipos de cocina, la secreta y la pública:

> La cucina ha de esser più tosto in loco remoto che pubblico. Il che si fa p*er* diversi rispetti, & particularmente di evitari i disturbi, che il co*n*corso delle ge*n*te apporta & i pericoli insieme & no*n* dar noia alle co*n*vicini habitationi del palazzo co*n* lo strepito che necessariamente si fa in esta. (I.2, p. 2)

Pegada a esta habitación ha de estar el tinello, habitación que bien sirve para el trabajo gastronómico, bien para que la servidumbre coma. Scappi

recomienda que el tinello cuente con una entrada propia desde la calle. Como indica Krohn esta:

> bypassed the monumental entrance and courtyard. As in other parts of Europe, there were two kitchens: one for servants, guests and larger gatherings, generally connected to the *tinello* or *tinello pubblico*, and a second *cucina segreta* for a smaller group of selected visitors. This was already the case in the fourteenth-century Vatican Palace and was presumably standard practice in large establishments. (Krohn, 2016, 86)

Los planos del *Palazzo Farnese* destacan precisamente cómo los refectorios de uno y otro están dispuestos en las plantas baja y alta de la misma zona de la casa.

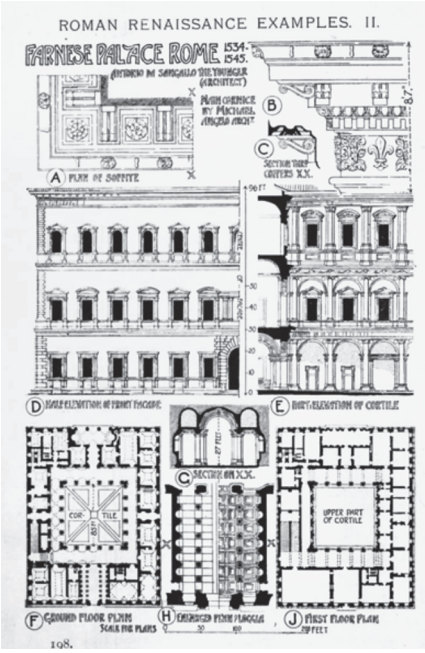


Fig. 1 *Palazzo Farnese*, Roma. Banister Fletcher, *History of Architecture*, London, 1905.

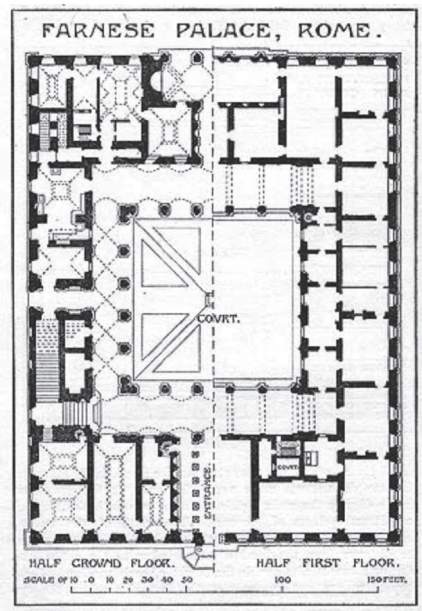


Fig. 2. F. Simpson, *A History of Architectural Development*, Vol. III, London: Longmans, Green and Co., 1922, p. 81, fig. 47.

Como vemos en el plano de la planta baja del palacio, después de atravesar la *loggia* con sus columnas de 27 pies cuadrados (2,5 metros) (zona E) y el *cortile*, que cuenta con un pasillo de unos 85 pies (7,89 metros) (zona D) y el claustro, encontramos una zona de trabajo de unos 75 pies de largo (6,96 metros) por unos 50 de ancho (4,65 metros) consistente en la cocina y una serie de habitaciones contiguas, donde se producen trabajos específicos relacionados con el cocinado, preparado de lácteos, pasta y pan. Podemos suponer que la cocina y el comedor de los Medici o de los Carvajal en Roma tendrían medidas parecidas. El libro de Scappi cuenta con un gran número de ilustraciones que aclaran enormemente el sentido y disposición de las estancias de cocina. De estas podemos destacar las de las tres habitaciones que conforman la cocina y sus estancias contiguas: la *cucina principale,* la *camera propinqua alla cucina* y la sala de limpieza y la que une ambos espacios:

Fig. 3. *Cucina principale*, Bartolomeo Scappi, Opera, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

Fig. 4. *Camera propinqua alla Cucina,* Bartolomeo Scappi, Opera, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

Fig. 5. Zona de limpieza que va a dar a la *loggia*. Bartolomeo Scappi, *Opera*, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

Las figuras nos muestran perfectamente las actividades culinarias que tienen lugar en la *Tinellaria*. En la figura 3 se indican los lugares de la carne que están colgando de lo alto sin duda para evitar escenas como en la que Moñiz y Escalco ven cómo el tudesco roba carne de vitela y carnero:

MOÑIZ	Caballero,
	¿por qué no nos dan carnero
	y aun vitela algunos ratos?
ESCALCO	Ya la compra el Despensero,
	pero danla a los malatos.
	[…]
FRANCISCO	¿Veis, señor, cómo ha escondido
	de la carne aquel tudesco?
TUDESCO	Ego non,
	per Deum viuum.
ESCALCO	¡Poltrón!
MIQUEL	Io hu he vist, seynor, y tot.
FRANCISCO	En la manga del jubón.
TUDESCO	Nite carne, yo, bi Got.
FRANCISCO	Por mi vida,
	so la tabla está caída. (vv. 1391-1417)

Tanto la *cucina principale* como la *camera propinqua alla cucina* cuentan con mesas dispuestas que pueden servir para la comida y para la preparación (*imbuadire*) de los platos y la pasta. En la imagen de *cucina principale* se destaca la disposición de las mesas y cómo una tiene la función de la preparación de la pasta, otra de la carne (a la que se refiere Francisco). Con total probabilidad el tinelo se celebre en estas estancias. Moñiz y Godoy muestran ejemplos de los procesos de cocción que tienen lugar en ambas salas:

Pues continos
vuestros huevos perosinos
sábado y viernes os dan,
y a las veces mallorquinos,
mirad cuán frescos vernán;
y adobados,
a veces encorazados
con sus pollos y otras cosas,
a veces desesperados

en fritadas maliciosas.
MOÑIZ Es de oír.
¿Qué cosa dan a sentir
estas malditas fritadas?
GODOY Hermano, quieren decir
que frías te sean dadas. (vv. 1875-1889)

Scappi indica más detalles en su descripción en prosa, como el lugar del *tinello* al respecto de la cocina y los componentes exactos de esta en cuanto a su cercanía con el mismo:

> Nella medessima cucina hamo da essere alcune fenestrello senza lune cioè armarii, dove si possano riponere candilieri e lucerne; ma se tal cucina daverá da servire al tinello, sarà bisogno che habbia un finestrone rispondite ad esto tinello, con un murello alto due palmi & mezzo, doue si possa posar sopra il caldaro, accioche con piuè prestezza e facilità sia servito il detto tinello delle viuande; quella fenestra però ha da esser sempre serrata, salvo all hora del seruire, & ha da essere di larghezza di quattro palmi. (I.2, p. 3)

Necesitamos unas ventanitas sin cristal, y armarios donde se sitúen velas y bujías (*candilieri* e *lucerne*). Si la cocina da a servir al *tinello*, debemos añadir un tragaluz o ventanal (*finestrone*) con un horno de dos palmos y medios para posar el caldero de modo que se puedan servir rápidamente las viandas. Este es el horno del que se queja Godoy en su conversación con Escalco:

GODOY Escalco, mal pan nos dan.
ESCALCO Habeldo con el hornero.
OSORIO ¡Qué respuesta!
GODOY Vistes ora qué le cuesta
hablar bien, pues hace mal. (vv. 1184-1188)

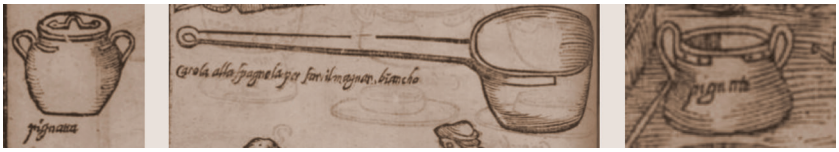
Más adelante también se quejará de que el caldo parezca el que se usa en la habitación contigua donde se lavan los platos:

GODOY Apostar
qu'este caldo singular
es agua con yerbecillas
que era puesta a escalentar
para lavar escudillas. (vv. 1261-1265)

La ventana ha de estar siempre cerrada, salvo a la hora de servir, y ha de estar situada en un alto de cuatro palmos. En la imagen de la *camera propinqua alla cucina* (fig. 3) vemos estos elementos. En algunas ocasiones, el tinello podía incluso tener más de una habitación. En las *ordine* de Urbino se indica que se debe servir en dos habitaciones controladas por un maestro (*scalco della famiglia*) con dos cocineros, es decir, por nuestro Escalco, amigo de Barrabás, el credenciero (McIver 2015, 124). Godoy muestra cómo Escalco controla algunos de los familiares: "Escalco, haréis mejor / de prestarnos un famillo" (vv. 1234-1235), un *famillo* es un familiar, por extensión, un criado. Escalco y Barrabás muestran interés en separar los contenidos de la mesa de la pasta y la de la carne:

ESCALCO Haz de modo
que nos pongas hoy del lodo
con tu afán y nuestro gasto.
BARRABÁS Mira qu›el hígado todo
lo apartes del antepasto.
Y pues, cata:
haz una salsa beata
que nos sea reservada,
y el graso de la piñata
pásalo en nuestra caolada. (vv. 448-455)

En el texto de Scappi se señalan los aperos de cocina que más se usan, la piñata (*pignata*) u olla, la *caolada* (carolada) o cazuela.



Figs. 6, 7 y 8. Aperos de cocina. Bartolomeo Scappi, *Opera*, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

De este modo, el texto de Scappi sirve para la reconstrucción del espacio teatral referido. Godoy incluso reconstruirá la mesa donde se hace el pan:

¡Qué placer
para quien no puede haber
cuanto se deja en la rota!
¿Y es por fuerza menester

visitar esta pañota? (vv. 882-886)
Y en la que se prepara la carne:
¿Qué miráis?
A cuantos en tabla estáis
yo os convido en mi posada,
si de hígado me dais
solamente una tajada. (vv. 1206-1210)

Otros detalles asoman en el texto de Scappi como los probables elementos de *atrezzo* de Barrabás. En el texto se detallan los modelos de *credenzone* (armario que sirve de despensa) y las *borse di credenza* (bolsas de despensa) que deberían acompañar al despensero.

Figs. 9 y 10. *Borse di credenza* y *credenzone*. Bartolomeo Scappi, *Opera*, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

Pero, ¿dónde se situaría el tinelo y el triclinio papales en tiempos de León X? Hay constancia de que al menos en una ocasión se organizó como sigue: los 30 prelados comieron en la sala *da basso*, que tenía una *credenza* a cargo de un credenciero (como Barrabás el credenciero de la *Tinellaria*), una mesa grande, junto a otras dos menores, una para el *antepasto* y otra para el vino. Los cardenales comían en la planta de arriba (*sala di sopra*), su *credenze* consistía en 3 mesas junto al fuego. Había además un *tinello pubblico* para la gente de la calle separado del *tinello della famiglia* (McIver 2015, 114). Este es, probablemente, el sentido por el cual se queja Escalco del comportamiento de los compañeros cuando hacen "taberna" (v. 804).

El *De cardinalatu* de Paolo Cortesi describe la situación de la cocina de un cardenal en 1510 (Libro II, cap. II, *Descriptio totius domus per membra*). Las habitaciones de la servidumbre han de estar cerca de la escalera central y pegadas, pues sus labores son parecidas. Un corredor debe conectar sus habitaciones y la despensa, cocina, y *tinelli* de desayuno y comida. La misma escalera debe llevar a la *sala grande*. Pegada a la cámara de recepción del cardenal

debe haber un comedor más pequeño para comidas informales con una *credenza* para la vajilla. El comedor principal debe tener buenas vistas del *cortile* y del jardín de modo que acompañen la comida. Así se ve en la obra de Scappi:

Fig. 11. Los tinelarios sirven la comida a los cardenales. Bartolomeo Scappi, *Opera*, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

También indica Cortesi que la *credenza* con la vajilla de plata debe quedar al descubierto. Esta *credenza* aparece mencionada en la obra cuando Barrabás se queja de que han robado:

> Guarda, hermano,
> qu'ese mozo es gran villano,
> y han dicho, según que siento,
> que faltaron antemano
> no sé qué platos de argento. (vv. 523-527)

De este modo, debe haber dos comedores para el cardenal. La *Tinellaria* se ejecutó en la grande, el *sancto tinello*, entre otras cosas porque para su correcta ejecución la obra tiene que tener espacio suficiente para las entradas y salidas de 21 personajes distintos y a todos los comensales que confirman el público. Podemos, pues, encontrar que el espacio teatral coincida con el escénico y que

la obra tenga lugar en el tinelo de los sirvientes, o que el espacio escénico y el teatral sean distintos y que se modifique el salón de comedor de los señores para mostrar cómo comen los sirvientes.

En este sentido es importante el segundo elemento configurador de la obra: el público señorial que observa y ve lo que sus sirvientes familiares hacen literalmente debajo de ellos. En el introito el autor se presenta como un demiurgo que va a mostrar a los señores lo que han de "ver":

> ¿Queréis ver?
> Ora vernán a comer
> en este sancto tinelo;
> los que querréis atender,
> no podrán tardar un pelo. (vv. 154-158)

Asimismo, la vista aparece recalcada al final de la obra en boca de Matía (o quizá del autor):

> ¿Veis, señores?
> De aquéstos hay mil traidores,
> si queréis poner las mentes,
> que gastan vuestros honores;
> y vosotros, inocentes.
> Honra y vida
> vos la mande Dios complida,
> con renta que satisfaga. (vv. 2454-2461)

Los señores aparecen en el introito y cierre de la obra con la función de abrir y cerrar los actos. Los señores han de "ver" (comprobar) la escasa lealtad de los oficiales por medio de "ver" (observar) la situación. En su maldición a los "traidores oficiales" Godoy nos da un buen resumen de los oficios de la casa:

> Lo primero,
> yo maldigo al Cocinero
> que da la menestra flaca,
> y después al Despensero
> que compra mula por vaca.
> Maldiremos,
> pues que ruin vino bebemos,
> al poltrón del Canavario,

y al Escalco, pues que vemos
que nos sangra el ordinario. (vv. 1136-1145)

Por encima de los oficiales está el mastro de casa, quien gana en un mes lo que Barrabás el despensero o credenciero gana en un año (vv. 1693-1694). Asimismo, Godoy muestra la situación de algunos sirvientes como Osorio que, pese a ser "camarero", es "extra muros" o de fuera de la casa (v. 1160).

El espacio escénico y el teatral están llenos de referencias visuales en un festival de los sentidos. Recordemos que la caracterización fundamental de las comedias a noticia es precisamente que se trata de cosas vistas y oídas con anterioridad por el autor, quien frecuenta estos espacios y los traslada teatralmente ante los señores. También encontramos una comprobación por el oído. El autor muestra en el introito lo que se ha de escuchar:

Si esperáis,
haremos como veáis
lo que agora oído habéis,
para que aquí lo riais
y en casa lo castiguéis. (vv. 85-89)

y llega a mostrar ejemplos concretos de lo que se oye: "cien lenguas y bocas" "que son más manuales / en los tinelos de Roma", e incluso expresiones populares de las lenguas mencionadas.

Tanto si la escena tiene lugar en el comedor de los señores o de los sirvientes, no hay duda sobre la preponderancia de la comida en la construcción del espacio. Se trata en este sentido de una comida de la cocina. En la primera jornada, Lucrecia y Barrabás preparan la cena del tinelo tomada de la *credenza* de Barrabás.

LUCRECIA Al cenar
no me hagas esperar.
BARRABÁS Si tardare, cena y calla,
que yo no puedo faltar
de complir con la canalla.
Si me esperas
levaré en todas maneras
mis pollos con su tocino,
pan blanco, buen queso y peras
y un par de jarros de vino. (vv. 373-382)

Por otro lado, Barrabás y Escalco, tras una serie de bromas eróticas, llaman al cocinero Metreianes para que prepare la comida y pretenden darle una paliza junto al italiano Canavario, pues roban de la cocina tanto como ellos. La jornada III se abre con una escena de carácter burlesco en la que, estando todos en la mesa, Godoy bendice la comida. Se unen a la mesa los tinelarios y Decano, que critica a Escalco y le amenaza con denunciarlo ante el cardenal. El vasco, el alemán, Francisco y Miguel se pelean por un trozo de pan que desaparece de la mesa; aunque las miradas apuntan al alemán, éste se excusa en latín.

La jornada V está dominada por la bebida. Escalco y Matía creen que deberían recibir beneficios de sus protectores. Escalco mantiene que lo lógico es que los protectores premien a los españoles pues son de la misma tierra. Canavario se presenta con un vino algo mejor, Barrabás y Metreianes aparecen y comen y beben con ellos vino de malvasía, especialmente oloroso. El Decano recibe críticas por ser demasiado rácano, puede vivir mejor que el resto, pero pretende ahorrar todo lo que gana. Poco a poco, el resto de los personajes se unen a la comitiva y beben hasta que acaban con una soez canción de borrachera:

¡Alto, vos!
Asidos de dos en dos,
o todos cuatro en sartales,
y viva la fe de Dios. (vv. 2444-2447)

Aunque no hay indicación textual, la didascalia indica la presencia de una canción como fin de fiesta equivalente a los villancicos de *Trofea* y la *Soldadesca*, posiblemente anteriores. La escena final de la borrachera está dispuesta para presentar una fusión entre los espacios de la servidumbre y los señores de modo que los señores ven el comportamiento deshonesto de los oficiales cuando se van y dejan cerrada la puerta ("Sobre todo, yo querría / que a nadie abrieses la puerta"), momento en que se permiten catar el vino de los señores:

ESCALCO ¿son los mozos tinto y blanco?
CANAVARIO ¡Y aun qué tal!
Sant Martín y aun Madrigal
son con éstos desechados.
D'esto bebe el Cardenal
cuando tiene convidados.
ESCALCO ¡Oh, gran cepa!

¡Bendito el cuerpo do quepa
un licor tan escogido!
Mas, ¿quieres que bien me sepa?
Dame el piquer favorido. (vv. 2149-2159)

El piquer favorito es, por extensión, el vino «piqûre» favorito. En medio de la juerga los oficiales cotillean sobre abades, distintos cardenales (incluyendo su propio cardenal Bacano) e incluso hacen burla de imágenes sagradas:

ESCALCO Bien está.
Hermano, pásate allá.
Matía, ve por el pan,
y diles que vengan ya
Barrabás y Mastre Juan.
MATÍA *Ecce homo*.
ESCALCO Sús, camina, pies de plomo. (vv. 2164-2170

Es interesante notar la imagen de Escalco como un «ecce homo» en medio de un acto eucarístico burlesco con pan y vino, sobre todo, si se recuerda que la primera representación de la obra tuvo lugar delante de la Curia papal. Nos encontramos, pues, con una contraposición entre los dos espacios: el señorial y el de los sirvientes.

En resumen, una reconstrucción de la puesta en escena de la *Tinelaria* nos presenta una obra que está articulada a partir de la contraposición de dos espacios, el de los señores y el de los servidores, situados ambos en el "tinelo" o comedor. Los nobles miembros del santo tinelo pueden observar y escuchar el trajín que tienen debajo de ellos. El mundo inferior, tanto en términos simbólicos como en espaciales, de los sirvientes es puesto a la luz de los miembros superiores de la casa para que los puedan observar. Una suerte de catalejo teatral que permite a los miembros de las partes nobles de la casa disfrutar de las aventuras y desventuras de los personajes que les sirven, de sus quehaceres cotidianos, de sus relaciones terrible y dulcemente humanas. Un ejercicio de voyerismo que el público cortesano debió, sin duda, acoger con gusto, no en vano la obra se publicó en varias ocasiones y, al menos en la *prínceps*, por indicación de los propios receptores de la obra.

OBRAS CITADAS

ALIPRANDINI, Luisa de: «La representación en Roma de la *Tinelaria* de Torres Naharro». *El teatre durant l›Edat Mitjana i el Renaixement: actes del I Simposi internacional d›història del teatre sobre «L›Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre», Sitges, 13 i 14 d›octubre de 1983*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, pp. 128-136.

CASTILLEJO, Cristóbal de: *Aula de cortesanos*, ed. Jesús Rodríguez Bordona, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico et al, Barcelona, Crítica, 2005.

CERVANTES, Miguel de: *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 2010.

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Atlas, 1944.

COX, Nina Davis: «Torres Naharro's Comic Speakers: *Tinellaria* and *Serafina*», *Hispanic Review,* 56.2, 1988, pp. 139-155.

D´AMICO, John: *The Renaissance Cardinal´s Ideal Palace: A Chapter From Cortesi›s* De cardinalatu, Cambridge, American Academy in Rome/MIT press, 1980.

DÍEZ de Games, Gutierre: *El victorial o Crónica de Pero Niño,* ed. Eugenio de Llaguno Amirola, Madrid, Sancha, 1782.

ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. Samuel Gili Gaya, Barcelona, Espasa-Calpe, 1972.

FROMMEL, Cristoph Luitpold: *Die römische palastbau des hochrenaissance*, Tübingen, Casmuth, 1973.

FLETCHER, Banister: *History of Architecture*, London, 1905.

GARCÍA-VARELA, Jesús: «*Tinellaria*: Una corte degradada», *Cuadernos de Aldeeu,* 9.2, 1993, pp. 205-211.

GILLET, Joseph E.: "Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century», *Estudios eruditos in memoriam de Bonilla y San Martín* 2, Madrid, 1947, pp. 437-468.

KROHN, Deborah: *Food and Knowledge in Renaissance Italy: Bartolomeo Scappi's Paper Kitchens*, Londres, Routledge, 2016.

LIHANI, JOHN: *Bartolomé de Torres Naharro*, Boston, Twayne [Twayne's world authors series, 522], 1979.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, Juan: *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Madrid, Imprenta Real, 1788.

MCIVER, Katherine A: *Cooking and Eating in Renaissance Italy: From Kitchen to Table*, Londres, Rowman & Littlefield, 2015.

MEZ DE BRAIDENBACH, Nicolás: *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores*, Viena, Juan Diego Kürner, 1670. CORDE. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

MINSHEU, John: *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiossisimum*, Londres, Joanum Browne, 1617. British Library, 826.l.23. NTLL. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

NOVELLA, Cecilia: «Elementos carnavalescos bajtinianos en dos obras de B. de Torres Naharro», *Actas del X Congreso de la Asociacion de Hispanistas*, eds. Antonio Vilanova, Josep Mª Bricall y Elías L. Rivers. Barcelona, Promociones y Pubs. Universitarias, 1992, pp. 305-310.

OUDIN, César: *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, París, Marc Orry, 1607. Bodleian Library, Oxford, BOD Bookstack Locke 8.79. NTLL. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

PALET, Juan: *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa / Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París, Matthieu Guillemot, 1604. Biblioteca de la Real Academia Española, 4-B-44. NTLL. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

QUEVEDO, Francisco de: *Obra poética completa*, ed. José Manuel Blecua, 4 vols, Madrid, Castalia, 1971.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Real Academia Española, 1739.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Real Academia Española, 2017. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

ROSAL, Francisco del: *Origen y etymología de todos los vocablos originales de la Lengua Castellana. Obra inédita del Dr. Francisco del Rosal, médico natural de Córdova*. Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito Ms. 6929 (siglo XVIII). NTLL. URL: rae.es. Última visita: 21/01/2018.

SCAPPI, Bartolomeo: *Opera*, Venecia, Michele Tramezzino, 1570.

SCULLY, Terence (trad.): *The* opera *of Bartolomeo Scappi (1570): l'arte et prudenza d'un maestro cuoco*, Toronto, Toronto University Press, 2008.

SHAFFER, Jack, W: «Development of the "Entremés" before Lope de Rueda», *PMLA,* 37.2, 1922, pp. 187-207.

SIMPSON, F.: *A History of Architectural Development*, Vol. III, London, Longmans, Green and Co., 1922.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Tinelaria (Pícaros en la cocina de un cardenal)*, ed. Juan Luis Suárez, Gijón, Trea, 2005.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Comedia Tinelaria*. Edición facsímil de la *Princeps*, ed. Luisa de Aliprandini y Teresa Rossi, Parma, Arnaldo Forni, 1985.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de: *Teatro completo*, ed. Julio Vélez-Sainz, Madrid, Cátedra, 2013.

DIPUTACIÓN
DE BADAJOZ