

Algunas notas acerca del introito en la obra de Torres Naharro: historias picantes

MIGUEL Á. TEJEIRO 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 Naharro¹ 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 periodo². 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*, n.º 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*, n.º 1, 1996-97, s.p.; F.º 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 valiosos³.

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 teatro⁴ y, cuando no, su fijación y consolidación como ingrediente fundamental de su práctica dramática, si consideramos que sus nueve piezas conocidas comienzan con un introito⁵.

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 Tideia*, 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 Nacimiento*, 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. Fleciakoska (*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 pastor⁶ que, en primera persona, nos propone un monólogo⁷ 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 Pastorbobo 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), M^o. 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 M^o. del C. Bobes Naves, “El sayagués”, en *Archivos Leoneses*, n^o 44, 1968, págs. 383-402. Me quedo con este breve comentario de M^o. 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*, n^o 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 época⁹, 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 suyo¹⁰. 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 personaje¹¹ 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 F^o. 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 cortesas 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. Ciertamente 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 verso¹⁶. 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 putó” 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 apeteecer 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 parece 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 cícuda 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 musluchos, qué nalgaças./traydoraça descubrás” (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 “Profiadadas/son, y tan indiabladadas/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 “acorrallar” 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 toma²².

en *Himenea* se señala la posición de ambos en la lucha

Échole mano del brazo
y ella a mí del cabezón²³;

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 retiesto²⁴,
ella branco, yo amarillo²⁵.

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 arrebatara 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 tesoso 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 Nacimiento* 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 conrusión,
regoldar por el cañuto.
Dio un tronido
que atronó todo el ejido²⁹.

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, *maxcar 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 físico³².

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 praxe
y al hombre que no lo hace
lo tienen por maricón³³.

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 reacciona 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 risa³⁸.

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 recalcase⁴¹.

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 merci*, que prefiere la defensa de su honor al arrebató 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 marido⁴².

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 “sabrà por maravilla/repicar la pistoliella/y antonar el davangelo”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 estafalarío 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 polémica⁴⁶ 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 fuerza 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, n° 3/4, 1972, págs. 243-77) hasta el de A. M. Forcadás (“El entretejido de la *Propalladia* de Torres Naharro en el prólogo y el tratado I del *Lazarillo de Tormes*”, en *Revista de Literatura*, 56, n° 112, 1994, págs. 309-48) por citar dos ejemplos.

Y danme un becerro
novillo d'un año con un buen cencerro
y un gran almadraque⁴⁷, qu'el tío le dio,
dos pollas y un gallo, y un gato y un perro,
y un asno albardado mayor que no yo⁴⁸.

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 deshonar 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 F^o. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

par diego, par diego, quitóme un afán,
qu'el hombre vezada⁵¹ se la hallará⁵²,

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 contraponen 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 sans merci* 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.