

Introduutores e introducciones: El contexto europeo del prólogo de Torres Naharro¹

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca
mencux@gmail.com

Palabras clave:

Torres Naharro. Introito. Prólogo dramático.

Resumen:

Frente a la renovación que se ha operado, o que está en estado de ejecución, en los estudios del Primer Teatro Clásico Español, el abordaje de las piezas liminares que marcan la comedia que desciende de Torres Naharro apenas ha experimentado cambios desde las magníficas monografías de los años 70 del siglo pasado.

Nuestra comprensión de este tipo de textos sigue ligada al modelo de la comedia romana clásica, que deja sin respuesta importantes cuestiones. Por ello revisaré la posible deuda de los introitos de Torres Naharro con sus posibles fuentes italianas de la comedia erudita italiana y la de corte popular, que ha pasado más inadvertida para quienes han abordado de su estudio.

Introducers and Introductions: The European context of the prologue of Torres Naharro

Key Words:

Torres Naharro. Prologue. Dramatic prologue.

Abstract:

The study of Spanish early modern theatre has experienced an extraordinary development in the last years, although not all its fields have profited from the same amount of critical interest. This is particularly perceptible in Prologue's studies, a subject that endures an almost absolute lack of revisions and new approaches in the last forty years.

¹ Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y competitividad «Primer Teatro Clásico Español (PTCE): Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (FFI2015-64799-P) y de la Unidad de Investigación Consolidada de Castilla y León (UIC 173) GOTA (Grupo Olmedo de Teatro Áureo).

The reasons for this want are well known: the assumption that the classical latin theatrical practice of Prologue is the most clear or, at least, substantiated model for Torres Naharro's introito, although it leaves important questions unanswered; it's high time to revisit the possible italian models, learned and popular, for those unanswered questions.

Pese a ser una de sus características morfológicas más distintivas, el estudio del introito en las comedias de Torres Naharro y sus continuadores ha concitado menos atención de la que cabría suponer²; no es de extrañar que la parquedad de reflexiones haya afectado también al problema del origen de la pieza liminar, una eficacísima herramienta de construcción del primer teatro clásico, dada la extensión de su empleo, la evolución del personaje que la recita según estudió Brotherton [1975] y su existencia posterior, muy distinta, metamorfoseada en la loa pero igualmente importante para el espectáculo teatral³.

Un aspecto que nunca ha sido dejado de lado por quienes se acercaron a estas piezas introductorias es el de su origen, aunque no se ha localizado un autor o un tipo de textos dramáticos en los que pudiera haberse inspirado Torres más allá de algunos modelos italianos que no reunían las particularidades que tiene el texto en las representaciones del extremeño, ni en lo referente al personaje que lo declama ni en la materia de sus intervenciones. Esa ausencia de antecedentes contrastados se ha tratado de paliar proponiendo un análisis más global del fenómeno del introito y revisando otros posibles modelos dramáticos, aunque todavía quepa hacer alguna observación a esas dos cuestiones, como se verá en estas líneas.

² Sin duda a este estancamiento en el estudio del introito ha contribuido la existencia de varios excelentes estudios, algunos tan tempranos como el de Cotarelo, 1911 o el de Meredith, 1928, y otros posteriores y de difícil ya no superación sino emulación, como los de Brotherton, 1975, Flecnia Koska, 1975 y Surtz, 1979. Para no repetir el panorama de los estudios que lo abordan, véanse las noticias que recojo en 2017.

³ Según pone de relieve sintéticamente Arellano, 2000: 8; una historia de su empleo en distintos momentos de la actividad dramática la realiza Zugasti, 2006. El análisis de su efecto en la representación barroca muestra una interesante continuidad, y mutación, de las funciones y recursos que ya ostentaban sus antepasados los introitos, como ponen de manifiesto las reflexiones de Antonucci & Arata (eds.), 1995: 9-16.



Convendría tener presente que el prólogo de las comedias es, en algunas ocasiones, la unión del introito y el argumento, separados textualmente en cuatro ocasiones, casos que presento con sus extensiones desglosadas entre corchetes, y en otras tantas piezas no, lo que reflejo presentando su extensión entre paréntesis. Su longitud es variable en Torres Naharro⁴, aunque su importancia sea capital. Compárese en la siguiente tabla con la longitud de los actos de las comedias de Torres -que presento separándolas con signos (+)- y apréciese que no dejan de tener una extensión equivalente e incluso, en ocasiones, superior a la de las jornadas.

Título	Extensión prólogo (vv.)	Extensión jornadas (vv.)	Fecha aproximada de redacción
<i>Diál. del Nacimiento</i>	129 (99 + 30)	645	ca. 1505
<i>Comedia Serafina</i>	272 [144+128]	440+472+520+408+424	ca.1508-1509
<i>Comedia Jacinta</i>	144 (84 + 60)	276+120+192+252+317	ca. 1509 ó 1514
<i>Comedia Soldadesca</i>	189 [99+90]	269+244+324+219+212	ca. 1510
<i>Comedia Trofea</i>	304 [215+89]	322+352+280+268+316	1514
<i>Comedia Calamita</i>	244 (100 + 144)	550+430+502+472+598	ca. 1514 ó 1519
<i>Comedia Tinelaria</i>	172 [114+58]	469+464+514+454+388	ca. 1516
<i>Comedia Himenea</i>	228 (180 + 48)	312+319+300+168+371	ca. 1516
<i>Comedia Aquilana</i>	274 [179 +95]	544+499+624+734+536	ca. 1520

¿Qué conclusiones se puede extraer de la revisión de esta tabla? No todas son igualmente incontrovertibles pero de cualquier modo son un punto de partida para reflexionar y proseguir el análisis de este tema. Parece evidente que Torres fue concediéndole cada vez más importancia a esta

⁴ Citaré siempre al autor por la edición de Vélez-Sainz (2013).



pieza liminar, por su eficacia posiblemente, nacida tal vez de su separación de los modelos teatrales que sus espectadores podrían haber conocido.

El introito, la exhortación del pastor es más extensa que el resumen de la fábula en ocho de nueve casos, llamativamente en la *Trofea* (215 vv.), quizá por ser la pieza menos dramática y más relacionada con un triunfo medieval, lo que habría querido equilibrar su autor dando mayor protagonismo al personaje netamente dramático del pastor. Por lo que se refiere al argumento, cuando el tema de la comedia se inserta en una tradición literaria o textual conocida, como en la *Himenea* (48 vv.) y la *Jacinta* (60 vv.), y *mutatis mutandis*, el *Diálogo* (30 vv.), o en una circunstancia contemporánea muy conocida de los espectadores, como en *Tinelaria* (58 vv.), el argumento reduce notabilísimamente su extensión⁵. Por el contrario, las comedias *a noticia* que reúnen en su trama elementos diversos de la tradición literaria proporcionan una información más detallada de la acción a los espectadores, como es el caso de *Calamita* (144 vv.) y *Serafina* (128 vv.). En los demás casos habría que suponer que la extensión es la que deberíamos considerar

Como señalaban Gillet & Green [1961: 445]⁶, habitualmente se ha terminado por denominar a las dos piezas por el nombre de la primera, como aparece en ocasiones en los impresos, una simplificadora metonimia que ha contribuido a complicar el análisis de esta porción liminar, al perseguir modelos para el introito olvidando que es una parte del prólogo, no un objeto independiente.

Desde este simplificador punto de vista, la crítica se muestra unánime en distinguir varias procedencias a los elementos que integran el

⁵ En el caso de las comedias *a noticia*, sus materias amatoria y cortesana explican la parquedad de explicaciones; el oficio de pastores navideños que aprovecha el *Diálogo* invitaba a proporcionar parquísimos detalles de la acción, apenas la procedencia de los dos peregrinos, interlocutores principales de la acción.

⁶ «The *Introito*, first put together from various materials by Torres Naharro— was brilliantly developed by him. It was distinctly *not* "a sort of argument of the play that follows" [Rennert, 1909: 28]. The *introito*, indeed should be distinguished from the *argumento* (summary of the plot) which follows on the *introito* proper and is generally shorter, with a pattern of its own. Combined, the *introito* and *argumento* (often appearing under the single title *introito*), can be long, sometimes longer than an act».



introito naharresco. En otro lugar [2017 en prensa] he apuntado mis objeciones a la teoría, presente ya en Cotarelo [1911] o López Morales [1968: 215], que supone precursoras del introito de Naharro las coplas de Gil Cestero incluidas en uno de los dos impresos carentes de datos tipográficos de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina. El análisis tipobibliográfico de los impresos conservados determina que se trata de impresos publicados no antes de fines de la primera década del siglo XVI⁷. Si las comedias de Torres Naharro, las siete, publicadas en la *Propalladia* de 1514 tienen todas introito y el *Diálogo del Nacimiento*, primera obra dramática del extremeño, cuya composición se puede datar con cierta seguridad, es de hacia 1505-1507, según Gillet & Green (ed.) [1961: 472] y Vélez-Sainz (ed.) [2013: 661-662], habrá que concluir que esa égloga tardía de Encina no pudo ser el modelo⁸. He propuesto, desarrollando y reformando las observaciones de Cotarelo [1911: I, vi], Meredith [1928: 9 y 11-17] o López Morales [1968: 214-215] que Torres se fijó en los primeros cuarenta versos de la *Égloga representada en la noche de la Natividad de Nuestro Salvador* con la que Encina abre la sección de representaciones de su *Cancionero* como plantilla básica para sus introitos: su función, el personaje del pastor e incluso el saludo inicial. Pero sobre esto se puede percibir la influencia de otros dos modelos en Torres Naharro: Terencio y los italianos.

El influjo de Terencio, así como de la labor de sus comentaristas, es perceptible en todo Torres Naharro, aunque se deje ver especialmente en su

⁷ De hecho, el impreso burgalés, el que contiene *de facto* las coplas de Gil Cestero habría sido impreso según Fernández Valladares 2005: I, §119, 525-527, hacia 1518-1520 y el segundo, impreso sin ellas, como propone Maurizi 1998: 1035, posiblemente en la segunda década del siglo XVI en Toledo.

⁸ Ya Menéndez Pelayo 1900: XCII y Gillet & Green (ed.) 1961: 452-453 propusieron que la influencia en el caso de los introitos pudo ser a la inversa de lo postulado hasta ahora, del extremeño sobre el salmantino; véanse las razones en contra que acumula López Morales 1968: 216-218, de naturaleza cronológica y temática, hoy poco sostenibles en vista de las noticias que se han ido desvelando sobre la cronología de las obras de Torres y el valor y sentido de los introitos.



Prohemio, como es sabido⁹. Con todo, la presencia en todas las comedias del extremeño de esta sección liminar también obedece, entre otras razones, al hábito intelectual y dramático, sancionado por la tradición cultural y escénica, del uso de un prólogo como encabezamiento de la obra literaria. Aunque estaba asentada ya desde el mundo clásico, fue en la Edad Media cuando la costumbre de disponer de una introducción dio lugar a llamativas adiciones textuales reseñadas por Hamesse (ed.) cuya función trascendía lo simplemente decorativo para ser: «une explication préliminaire et simplifiée d'une doctrine assez obscure ou le résumé d'un texte plus long [...]» [2000: XIII]. La finalidad del prólogo de la comedia romana se habría difundido también a través de otro tipo de textos, una presencia que da cuenta de la generalización de la función del texto liminar¹⁰, cuyos objetivos Dalarun sintetiza válidamente para todo tipo de textos medievales:

S'attirer la sympathie du lecteur, parer les critiques, plus fondamentalement se faire para avance pardonner l'audace, l'outrecuidance qu'il y a toujours à vouloir rompre le silence; car le prologue ne doit pas être seulement compris au regard du texte que le suit, mais aussi du silence qui le précède. La *captatio benevolentiae* a été citée à des nombreuses reprises, avec l'escorte de *topoi* qui en découle: l'indignité, la modestie [...] Mais toute littérature -et la médiévale plus que les autres- n'est qu'un immense remploi de lieux communs, qui ne prend sens que par rapport à des nuances, des inflexions, des insistances ou des silences, des configurations complexes qui, comme l'architecture antique employée dans l'art roman, édifient un sanctuaire radicalement différent du temple que en été la carrière [2000: 649-650].

Respecto de la posible influencia de los textos italianos sobre el prólogo teatral, ya Cotarelo [1911: I, vii] se mostraba calculadoramente

⁹ La difusión de Terencio también se pudo ver impulsada por factores tan ajenos a lo dramático como influyentes en la comprensión y desarrollo del teatro en España, como explica di Camilo 2009: 67-70.

¹⁰ Como apuntan las reflexiones de Bernardo de Utrecht en su *Commentaire aux Éclogues de Théodule*: «Praeterea titulis docilem, prologus vero docilem et attentum et benivolum reddit lectorem» 1970: 77, recogidas por Hamesse (ed.) 2000: XVIII, junto con otros lugares de sentido similar (XIX). En estas páginas se apunta también que la importancia concedida a estos textos movía a sus autores a poner de relieve la propiedad intelectual del trabajo realizado, lo que también es curiosamente coincidente con el hábito, por lo que sabemos, de Torres de encargarse de la representación de estas piezas prologales.



vago al señalar el posible parentesco de los introitos y loas españoles con los correspondientes italianos, cuando laxamente afirmaba que: «En el teatro italiano del siglo xvi, que tanto influyó en el nuestro de la misma época, es casi constante el empleo de esta suerte de introducciones». No proporciona ningún ejemplo concreto y, cuando llega a hablar, muy escuetamente, de las piezas de Torres Naharro apunta:

Las loas que Bartolomé de Torres Naharro incluyó en su *Propaladia* (1517) son todas por el estilo de la de Juan del Encina. Varias octavillas ó coplas de pie quebrado, en que un aldeano, con lenguaje harto grosero, aunque no sin gracia, cuenta sus amores y retozos con las muchachas sus vecinas, y acaba exponiendo el argumento de las piezas que habían de seguirse [1911: I, viii].

No era mucho más claro Gillet, tal vez por haberle sorprendido la muerte antes de poder finalizar su colosal edición del teatro del extremeño. Comenzaba por proponer algún nexo con Giovan Giorgio Alione (ca. 1460-1470-1529), poeta y dramaturgo piemontés, declarado partidario del bando francés, y por tanto adversario de los españoles, en el conflicto que sacude Italia en los primeros decenios del XVI. Su obra, escrita en italiano, francés y piemontés, se recoge impresa en 1521, en un ejemplar que fue castigado por la Inquisición¹¹. A pesar de su interés, por el dialecto que emplea en sus composiciones dramáticas solo cuenta con una edición moderna con una anotación incompleta que permita desentrañar el sentido final de numerosas expresiones del autor¹². Gillet & Green (ed.) [1961: 448, y nota 5] suponen que el contacto entre los dos autores pudo producirse en Lyon, sin entrar en más detalles. El motivo por el que se supone que pudo ser un modelo para el extremeño es que en una de sus nueve farsas, la *Farsa del braco e del milaneiso innamorato in Ast* [1953: 201-208], la obra se abre con un extenso *Introito del buffone* (275 vv.), un personaje protáctico que combina esta

¹¹ Sobre cuyas características e interés tipográfico y cultural se debe ver Botasso 1999: 129-132.

¹² Publicadas en 1953; hay dos ediciones decimonónicas de los textos (1865 y 1889), beneméritas pero igualmente parcas en su anotación.



pieza liminar con el argumento, en pareados eneasilábicos escritos en dialecto de difícil comprensión, incluso para un hablante italiano, por lo que parece lejos de la comprensión un Torres que da muestras de saber algo de italiano y de valenciano, pero no de francés o de dialectos italianos en sus comedias. Por otra parte, las diferentes facciones políticas en las que militaba cada uno serían también un motivo para suponer que no existe influencia reconocible de un declarado partidario de la causa francesa en un español que va buscando su lugar bajo el sol en la convulsa península italiana. El italiano había probado el empleo de esta pieza liminar en otro texto, su *Comedia de l'omo e de soi cinque sentimenti* [1953: 5-7], más breve (77 vv.), y en su *Farsa de Però e Cheirina jugalli, chi littigoreno per un petto* donde la denomina *Introitus* [1953: 125-126], al igual que en la *Farsa del lanternero chi acconciò la lanterna a el soffiato de doe done vegie* [1953: 151-154]. En esta última pieza la intervención del declamador del *introitus*, de 131 vv. de extensión, comienza con una fórmula de saludo rústica repetida, que guarda un cierto aire de familia con la que emplea Torres Naharro, «¡Dios mantenga!», a imitación de Encina:

*Bonum vesper, proficiat
et vobis, stè an derrer canaglia!
Se non, ch'é pôrreò fer debat:
Bonum vesper, proficiat;
Tasive ch'el mal s-ciat ve s-ciat;
dè su l'auregle a còl chi braglia!
Bonun vesper, proficiat
et vobis, stè an derrer canaglia* [1953: 151]

Igual nombre recibe la pieza en la *Farsa de Nicora e de Sibrina sôa sposa chi fece el figliolo in cavoo del meise* [1953: 175-177] de 73 vv. de extensión, donde también se repite el saludo con cierta sorna:

*Bona dies, e anca a vu,
e anca a mi. Fé larg, holá,
ch'é façò qui l'erbòr forcù!
Bona dies, e anch'a vu.
Gl'é gnuna chi abia i cigl ercù*



e veugl garder da ist alter là?
Bona dies, et anca a vu
 e anch a mi. Fè larg, holà! [1953: 175].

Hay ocasiones, como en la *Farsa de Zohan zavatino e de Biatrix soa mogliere e del prete ascoso soto el grometto* [1953: 37-38], en que la pieza introductoria es mucho más breve (35 vv.) y no recibe ese nombre. En otras obras, como la *Farsa de doe vegie ripolite quale voliano repreneur le giovane* [1953: 65] simplemente desaparece. Así las cosas, haciendo balance de lo expuesto, de nueve piezas en cinco existe el introito pero solo en tres guarda cierto parecido con las obras de Bartolomé, aunque se perciban a simple vista importantes diferencias como la cancioncilla inicial que encabeza estas obras, la fusión del prólogo con el argumento, el tono popular y musical que le dan los pareados, el empleo de un dialecto real para las piezas o ser, en alguna ocasión, uno de los personajes que después desarrollan la acción quien recita estas piezas. En cambio ciertos tópicos, como el empleo de alusiones misóginas, la interlocución directa con el público, la petición de disculpas por adelantado, hacen su aparición en estas obras, aunque no dejan de ser lugares comunes del exordio.

Si revisamos otros autores y comedias contemporáneos italianos que pudo haber leído o a cuya representación pudo haber asistido Torres Naharro nos encontramos con la comedia *Timone*¹³ (1490) en cinco actos de Matteo Maria Boiardo, reimpressa en varias ocasiones a lo largo del XVI, como recoge Molinaro [1984: 45-46]. La obra, que traduce un diálogo de Luciano, tiene un prólogo seguido de un argumento donde no aparece ni la figura del pastor del introito naharresco ni sus temas. Próxima cronológicamente está la *Virginia* (1494) de Bernardo Accolti que de nuevo distingue entre argumento y prohemio, pero con un tono elevado radicalmente distinto al de Torres Naharro¹⁴.

¹³ Editada modernamente por Acocella & Anceschi (2009)

¹⁴ Sobre sus circunstancias vitales véase el artículo de Lilia Mantovani en Caravale & Bartoccini (eds.) 1960: I, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-maria-boiardo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-maria-boiardo_(Dizionario-Biografico)/). Transcribo de la edición de 1553: «Donne, che di



Cronológicamente la siguiente comedia sería la *Comedia de amicitia* de Jacopo Nardi (1476-1563)¹⁵, impresa hacia 1502-1503, publicada por Stefani [1986: 15-61] que de nuevo presenta la separación entre argumento y prólogo, pero en un tono radicalmente distinto al de Torres Naharro:

Una fabula nuova,
se di ascoltar vi giova,
vien nel vostro conspecto.
Chi ne prende dilecto
tener contento sia
slientio in cortesia.
Chi no, passi di fori,
benigni spectatori,
e ceda alli altri loco.
Ma se la piace poco,
di che più temo, a tutti,
scusate e' primi frutti
di questo nuovo auctore
e incolpate lo errore
del cieco secul nostro,
il qual non v'ha demonstro,
in questi nostri tempi,
di quelli antiqui exempì
de' poetici ingegni. (vv. 1-19) [1986: 20]

Publio Philipppo escribe su *Formicone* en 1503 aunque no lo ve publicado hasta 1527 y 1534, según su editor (2012); fue la primera comedia redactada en italiano, en prosa, con un argumento extraído de *El asno de oro* de Apuleio [1978: IX, §17-21, 263-268], de tono cortés aunque con contenidos similares a los del extremeño; especialmente destaca la incorporación de siervos a la acción; de su interpretación se encargó el propio autor, cuya actuación agradó sobremanera a una de sus espectadoras,

bellezza e castitate / vincete il sole e vincete Diana. / E voi fam e honor di nostra etate. / non huomi, anzi Dei in carne humana, / Igual certar con ogni atiquitat / Potete e vincer la gloria romana, / Se mortal prego ha in voi loco o potentia, / Non ne negate benigna audientia» (<https://archive.org/details/virginia00acco>).

¹⁵ Sobre el autor y sus logros en otros campos literarios, que le proporcionaron mayor fama, véase el artículo de Stefano Dablio en Agosti & Romanelli (eds.) 2012: 72, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/accolti-bernardo-detto-l-unico-aretino_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/accolti-bernardo-detto-l-unico-aretino_(Dizionario-Biografico)). Dejo de lado la comedia *I due felici rivali*, por haberse transmitido únicamente por vía manuscrita, como señala Stefani 1986: 152.



Isabella d'Este. Aunque el *Argomento* emplea la prosa, apréciense los elementos comunes con los textos de Torres Naharro:

Silenzio, vi prego, benignissimi spettatori. Lucio Apuleio nell'*Asino aureo* narra una elegantissima favola, la quale Publio Filippo adolescente, per esercitazione del suo ingegno, al presente ha composta in una comedia della quale, se benignamente m'ascoltarete, brevemente narrarovi l'argomento. Ora alongate gli orecchi tanto che gli asini de Arcadia superiate [2012].

Otros autores que habitualmente se ponen en relación con las piezas de Torres Naharro son Bernardo da Bibbiena y Ludovico Ariosto¹⁶. Si por fecha de composición de los textos entran dentro de la nómina de posibles influencias sobre Torres, en este apartado concreto de los introitos ya Gillet & Green (ed.) [1961: 452] señalaban que no podía tratarse de su fuente.

Un capítulo aparte lo constituyen las églogas rústicas sienesas de Pierantonio Legacci anteriores a la congregación de los Rozzi de 1531, impresos a comienzos del XVI, poco conocidos y sin edición moderna que se encuentran dispersos por las bibliotecas italianas¹⁷. Sus trece textos dramáticos conservados, reimpressos en un importante número de ocasiones, hasta setenta y nueve, aunque en solo ocho ocasiones fuera de Siena, como recoge de Gregorio [2005] del estudio de Valenti [1992: 74-81 y 265-344], presentan interesantes elementos que quedan para un futuro trabajo. Por el momento es de notar que los protagonistas ya son los rústicos que, como describe Pieri:

Nei loro arcaici testi della struttura poco più che dialogica predomina in larga misura quello che è stato definito il “grottesco pastorale”, cioè il gusto per un'erudizione favolosa e per intrecci avventurosi e regali confinanti con il modello dei cantari, dove il villano ha un ruolo subalterno di spalla comica, come il buffone o il matto dei vecchi intermezzi

¹⁶ Para la *Calandra* del primero y su relación con Torres puede verse Dovizzi 1986: 4-5; sobre la plausible relación del segundo con el dramaturgo extremeño, ya supuesto por Mazzei 1992 y Arróniz 1969, véanse Giordano Gramegna 1986, etc.

¹⁷ Véanse valiosas informaciones en el artículo de Mario de Gregorio en Caravale & Bartoccini (eds.) 1960 2005: 64, accesible en línea: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierantonio-legacci_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierantonio-legacci_(Dizionario-Biografico)/)



cortigiani, sulla scena si dipanano storie romanzesche con intarsi lirici e musicali di repertorio, sfoggi nomenclatori ed eruditi, squarci di vita popolare, dove il carattere bucolico, appena alluso, si connota di nobiltà ed eticità, e il classicismo mitologico resta puramente onomastico [1989: 117].

Como estudia Braghieri (1986: 68), en las «egloghe e farse rusticali» suelen faltar los prólogos:

L'uso del prologo si conforma quindi all'acquisizione di una prassi teatrale che rispetta una consuetudine ben determinata, alla quale i pre-Rozzi si attengono fedelmente. Solo sul versante prettamente rusticale, è ipotizzabile che la mancanza del prologo rispecchi il tentativo di esprimersi attraverso un genere che, per le sue caratteristiche di rusticità sia linguistica che interpretativa, non percepisce questo elemento come necessario. Nelle rusticali il prologo compare via via che la struttura, inizialmente semplice, tende ad arricchirsi di agnizioni e svolgimenti più complessi¹⁸.

Aunque no tengan ni prólogo ni argumento, los comienzos de algunas églogas de Pierantonio Legacci tienen cierto parecido con los introitos de Torres por la condición villana de los personajes que abren las piezas. En la *Egloga rusticale Mezzucchio*¹⁹ es el propio protagonista rústico, enamorado de Vica, quien abre la pieza con un monólogo salpicado de groserías, en el que introduce el argumento de la obra –su amor hacia Vica– y canta una canción acompañado de su cítara²⁰:

Non vo lagorar più chi lo disposto,

¹⁸ En su estudio del prólogo en las comedias italianas del 500, Riposio no se ocupa de estas piezas tempranas.

¹⁹ En 8º, 12 hs. Siena: Simone di Niccolo, 09.02.1418 [pero 1518]. Cito por el ejemplar conservado en la Biblioteca Universitaria de Bolonia (Raro A.38). Véase para esta pieza Valenti (1992: 287): «Definita egloga rusticale, o pastorale, o alla martorella, ossia da eseguirsi con inserti di ballo rusticale, o “in tondo”, il *Mezzucchio* presenta come nucleo strutturale il motivo della lite fra villani per questione amorosa, riconducibile alla forma del contrasto. Il genere del mogliazzo sembra l'ascendente della disputa e relativo giudizio per il possesso della donna. la soluzione triangolare è *topos* frequente della drammaturgia rusticale senese. Al repertorio villanesco appartengono la serenata al cetarino, il lazzo delle bastonate, il “ballo tondo” finale». La investigadora italiana señala que esta edición utilizó una de 1516 del mismo impresor.

²⁰ Véase Mazzi 1882: I, 190: «I villani innamorati nelle *rusticali*, o ancora delle commedie di altro genere, celebrano le loro innamorate, le “manze”, con più schietta semplicità, quasi sempre cantando col “cetarino” stanze, *strambotti*, non senza una grazia sgraziata, sebbene spesso con qualche indecenza. Così nel *Mezzucchio* [...]».



Potta del ciel. Mi so tanto affannato
 Che mi suda e calonaci el proposto.
 El babbo et fratel ma m'arán perdonato.
 Dispongo di cantar un canzoncino
 Vo pur che paia chi si è snamorato,
 I vo prgliare [sic] un poco el cetarino
 Et stemperare /c/ canti el bordellone
 So pur chi solevo esser cantarino
 Qual dico; horsù vo dire una canzone
 Ch'una volta imparai dal mio fratello
 Quando era innamorato da garzone;
Canta la canzona
 S'un di t'havesse manza al mie domino
 Più di millanta baci ti darei
 Credo che gli occhi, la gola, el bochino
 Per tanto bacichiare te lograrrei,
 Cercando infine in Francia un serpollino
 Più galante di te non troverei
 Solo una cosa in te hai che mi spiaccia
 Se' cogli amanti troppo crudelaccia.
Finita la canzona Mezuchio seguita:
 Non so se è bono o tristo el mie giuiditio [38vº]
 E mi par oggi cantar tanto bene
 Che par ch'abbi manggiato el regralitio
 Ho si sapessi riste dove ellene
 Quella che m'a furato el paraquore,
 Perdie, non mi terribben le catene
 Ma che le tanto schifa dell'honore
 Che gli è un renegar la pacientia
 Almanco mi sciogliesse o drento o fore
 Si la riscontro et folle riverenza:
 Mi manda el carboncello et l'acetone
 Pensa si godo a sì bella acoglienza
 Ma queste schife che fan si di buone
 Chi le molesta molto ho intenso dire
 Che le fassetan come l'huom le pone.
 Io stare a questo modo è un morire
 I la voglio oggi a ogni mo' tronare
 Et quanto i' l'amo le vo far sentire.

¿Podría ser una fuente de la distintiva obscenidad que poseen los pastores que declaman los introitos naharrescos en una jerga no siempre comprensible? A la vista de estas noticias, queda claro que el origen de los introitos naharrescos hubo de ser múltiple y es difícil que se llegue a determinar con certeza si hubo una principal; la simultaneidad de la aparición por toda Europa de piezas y personajes que emplean recursos y



personajes similares a los de Torres Naharro fue puesto de manifiesto por Fosalba [1996: 427-428], que apuntaba interesantes coincidencias con procedimientos cómicos de piezas francesas (las *sotisses*) o incluso de los Países Bajos para la materia de los introitos, aunque la reflexión de Menéndez Pelayo sigue siendo difícil de rebatir: «No es que el prólogo sea exclusivo de la comedia antigua, terenciana o plautina; pero la verdad es que de allí le tomaron sus imitadores del renacimiento y no del *praecentor* de los dramas litúrgicos, ni del *protocolo* de los *Misterios* franceses [...]» [1900: XCV]».

Tal vez el pretender señalar una fuente directa se haya convertido en una cierta obsesión que no haya dejado ver que Torres Naharro procedió conforme a la mentalidad de autor formado en las letras de su tiempo. Tomando como modelo a Terencio en la composición, en el plano más general, adoptó su concepto de prólogo adaptándolo a su tiempo²¹, con Encina y otros materiales de procedencia varia que vamos conociendo.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNI BRACCESI, Simonetta & Mario CARVALE, *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005.

AGOSTI, Aldo & ROMANELLI, Raffaele (ed.), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 2012.

ALIONE, Giovanni Giorgio, *Commedia e farse carnavalesche nel dialetti Astigiano, Milanese e Francese misti con Latino Barbaro*, Milano, Daelli, 1865. Accesible en línea:

https://archive.org/stream/bub_gb_AqElsOPrHMoC#page/n5/mode/2up

²¹ Como recordaba López Morales 1968: 209-211, el propio dramaturgo extremeño señalaba en su *Prohemio* sus fuentes: Acrón y su cuatripartición de toda comedia (*prologus, prothesis, epithasis* y *catastrophe*) a través de los *Praenotamenta* de Badius Ascensius, traducido ahora en Vélez-Sainz (ed.) 2013, e incluso después las reduce a dos (introito y argumento), donde el último no es la continuación del *prologus* terenciano cuanto la fábula en su desarrollo, como proponían Gillet & Green (1961: 443).



- ALIONE, Giovanni Giorgio, *L'opera piacevole*, ed. Enzo Bottasso, Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953.
- ALIONE, Giovanni Giorgio, *Opera iocunda no. d. Iohannis Georgij Alioni Astensis metro macharronico materno: & Gallico composita*, Asti, per magistrum Franciscum de Silva, 1521.
- APULEYO, Lucio, *El asno de oro*, ed. Lisardo Rubio Fernández & Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Gredos, 1978.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La loa», *Ínsula*, 639-640 (2000), 8-9.
- BERNHARD & KONRAD, *Accessus ad auctores, Bernard D'Utrecht, Conrad D'Hirsau: Dialogus super auctores*, ed. Robert B.C. Huygens, Leiden, Brill, 1970.
- BOIARDO, Matteo, *Timone*, ed. Mariantonietta Acocella & Giuseppe Anceschi, Novara, Interlinea Ed., 2009. Accesible en línea: <http://www.gbv.de/dms/casalini/09/09741445.pdf>.
- BOTTASSO, Enzo, «L'edizione 1521 delle *Opera Iocunda* di Giovan Giorgio Alione», en *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?: definizioni metodologiche e prospettive future. Convegno di studi in onore di Conor Fahy, Udine, 24-26 febbraio 1997*, Udine, Forum, 1999, 125-139. Accesible en línea: <http://digital.casalini.it/10.1400/122519>.
- BRAGHIERI, Raffaella, «Il teatro a Siena nei primi anni del Cinquecento. L'esperienza teatrale dei pre-Rozzi», *Bullettino senese di storia patria*, 93 (1986), 43-159.
- BROTHERTON, John, *The «Pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- CARVALE, Mario & BARTOCCINI, Fiorella (ed.), *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1960. Accesible en línea: http://www.treccani.it/catalogo/catalogo_prodotti/la_biografia_italiana/dizionario_biografico_degli_italiani.html.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, 2 vols. Accesible en línea:



<http://ia311204.us.archive.org/0/items/coleccindeentr0101cotauoft/coleccindeentr0101cotauoft.pdf>

COTRONEI, Bruno, *Le farse astigiane di Giovan Giorgio Alione. Studio critico*, Reggio Calabria, Tipi di Paolo Siclari, 1889. Accesible en línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b4611049;view=1up;seq=29>

DALARUN, Jacques, «Épilogue», en Jacqueline Hamesse (ed.), *Les prologues médiévaux: actes du colloque international; (Rome, 26 - 28 mars 1998)*, Turnhout, Brepols, 2000, 639-661.

DI CAMILLO, Ottavio, «Consideraciones sobre *La Celestina* y las instituciones dramáticas del humanismo en lengua vulgar», en Ottavio di Camillo & John O'Neill (eds.), «*La Celestina*» 1499-1599. *Selected Papers from the International Congress in Commemoration of the Quincentennial Anniversary of «La Celestina», New York, November 17-19, 1999*, Madison, Hispanic Seminar of Medieval Studies, 2005, 63-94. Accesible en línea: https://www.academia.edu/23386278/Consideraciones_sobre_La_Celestina_y_las_instituciones_dramáticas_del_humanismo_en_lengua_vulgar.

DIVIZIO, Bernardo, *La Calandra commedia elegantissima*, ed. Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1985. Accesible en línea: <https://archive.org/stream/lacalandracommed00dovi#page/22/mode/2up/search/naharro>.

FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, SGEL, 1975.

GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel, «Origen y circunstancia del introito en el primer teatro clásico español», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *XXXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517). Almagro (Ciudad Real) 12, 13 y 14 de julio de 2016*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, 121-136.



GILLET, Joseph E., *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1961.

GIORDANO GRAMEGNA, Anna, «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», en Joan Oleza Simó (ed.), *Teatros y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books-Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, 11-25. Accesible en línea:

<http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/12482061990139396310846/index.htm>

HAMESSE, Jacqueline (ed.), *Les prologues médiévaux: actes du colloque international ; (Rome, 26 - 28 mars 1998)*, Turnhout, Brepols, 2000.

LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

MANTOVANO, Publio Filippo, *Formicone*, ed. Daniele Lucchini, Mantova, Finisterre, 2012.

MAURIZI, Françoise, «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en María Cruz García de Enterría & Alicia Cordón Mesa (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) 2*, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols. T. 2, 1033-1042. Accesible en línea: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_021.pdf.

MAZZEI, Pilade, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro*, Lucca, Amedei, 1922. Accesible en línea: <https://ia600508.us.archive.org/0/items/contributoallost00mazz/contributoallost00mazz.pdf>.

MAZZI, Curzio, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI Con app. di documenti bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre Accademie e Congreghe Senesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia. Estudio crítico*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Fernando Fé,



1900. Accesible en línea:
<https://ia902702.us.archive.org/12/items/bartolomdetorre00pelagoog/bartolomdetorre00pelagoog.pdf>.

MEREDITH, Joseph A, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, 1928.

MOLINARO, Julius, *Matteo Maria Boiardo: a bibliography of works and criticism from 1487-1980*, [Ontario], Canadian Federation for the Humanities/Fédération canadienne des études humaines, 1984.

PIERALLI, Alfredo, *La vita e le opere di Jacopo Nardi*, Firenze, G. Civelli, 1901.

RENNERT, Hugo Albert, *The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York, The Hispanic Society of America, 1909.

STEFANI, Luigina, *Tre commedie fiorentine del primo 500*, Ferrara, Corbo, 1986. Accesible en línea: <https://archive.org/details/trecommediefiore00stef>.

SURTZ, Ronald E., «The Function of the Dramatic Prologue», en *The Birth of a Theatre. Dramatic Convention in Castillian Drama from Juan del Encina to Lope de Vega*, Madrid-Londres, Tamesis, 1979, 125-148. Accesible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/the-birth-of-a-theater-dramatic-convention-in-the-spanish-theater-from-juan-del-encina-to-lope-de-vega/>.

VALENTI, Cristina, *Comici artigiani: mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, F.C. Panini, 1992.

ZUGASTI ZUGASTI, Miguel, «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 6 (2006), 100-113. Accesible en línea:
http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume6/Zugasti.pdf.

