

La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro

José Luis Canet
Universitat de València

Muchos son los ejes dramáticos que se pueden extraer a través de una «lecture au ralenti» de las obras teatrales, como han expuesto Michel Vinaver¹ y su grupo. Sin embargo, al escoger varias comedias, reduciré mi análisis a algunas figuras textuales (monólogos y/o soliloquios, diálogos, etc.), al espacio y tiempo, escenografía, etc., los cuales tienen una marcada funcionalidad en la representación escénica. Esta elección tiene su razón de ser porque Torres Naharro fue uno de los primeros dramaturgos que tuvo la posibilidad de poner sobre las tablas su propia producción dramática en los ambientes culturales humanísticos italianos, siendo uno de los padres del teatro nacional.

Me centraré para el estudio de la primera réplica en las dos o tres estrofas iniciales tanto de los introitos como de cada una de las escenas o «jornadas» de las comedias. He considerado el estudio de la primera réplica en los introitos porque éstos configuraban junto con las comedias el espectáculo teatral renacentista. Así lo entendía, al menos, el autor extremeño cuando expuso su teoría dramática en el «Prohemio» a la *Propalladia*: «Partes de la comedia, ansí mesmo bastarían dos, *scilicet*, introito y argumento; y si más os pareciere que devan ser, ansí de lo uno como de lo otro, licentia se tienen para quitar y poner los discretos»².

PRIMERA RÉPLICA EN LOS INTROITOS

El primer ejemplo que he seleccionado corresponde al Introito de la *Comedia Ymenea*, por ser una de las más conocidas y editadas:

¹ Vinaver, 2000, p. 895 y ss.

² Torres Naharro, *Propalladia* (Nápoles, 1517), fol. Aiiij v.

Miafé, quanto a lo primero,
 yo's recalco un Dios mantenga
 más rezio que una saeta,
 y por amor del apero,
 la revelleda muy luenga
 y la mortal çapateta.
 ¡Ahuera, ahuera, pesares!
 ¡Sus d'aquí, tirrias amargas!
 Vengan prazeres a cargas
 y regozijos a pares,
 qu'el plazer
 más engorda qu'el comer. (Ed. 1995, p. 57)

Se trata de un soliloquio o un falso diálogo entre el Pastor y el público de la sala. Podemos comprobar una ausencia de didascalias, ni tan siquiera cuál es el personaje que entra en acción, como sucede en los encabezados de las jornadas en las comedias. Pero por su lenguaje específico (sayagués) sabremos inmediatamente que se trata del Pastor, clásico personaje utilizado en la tradición cómica de las primitivas églogas de Juan del Encina y Lucas Fernández. Inicia el pastor su parlamento con un saludo («Dios mantenga») usual entre la gente baja y plebeya, inmediatamente seguido de una acción relatada, una reverencia al estilo cortesano, inclinándose hasta casi tocar los pies con las manos, una manera de ridiculizar ciertas fórmulas de cortesía que se daban en la sociedad de su época. Posteriormente incita a los espectadores a que abandonen los pesares y retomen placeres y alegrías para que se predispongan anímicamente a lo que va a continuar: la visualización de una comedia. Podemos resaltar, además, que no hay ningún indicio espacial ni temporal, ni tampoco ningún apunte sobre vestuario, atrezzo, etc.

El siguiente ejemplo corresponde al Introito de la *Comedia Soldadesca*:

Dios mantenga y remantenga,
 mía fe, a cuantos aquí estáis,
 y tanto pracer os venga
 como creo que deseáis.
 ¿Qué hacéis?
 Apostá que más de seis
 estáis el ojo tan luengo,
 y entiendo que no sabréis
 adevinar a qué vengo. (Ed. 1973, p. 51)

Empieza el soliloquio del pastor mediante el clásico saludo a los presentes, a los espectadores de la sala, deseándoles lo mejor. Les pregunta en estilo directo qué hacen, buscando así su atención, pero sobre todo intentando eliminar las barreras entre el escenario y el público asistente («¿Qué hacéis?») bajo la fórmula de un aparente diálogo con el que les insta a resolver la causa de su venida (que no es ni más ni menos que la presentación de una comedia).

Un caso particular de saludo a la sala se da en la *Comedia Aquilana*, en donde hay una expresa mención a una pareja de novios («Novio y novia, sálveos Dios»), lo cual es

un dato sintomático de la inclusión de espectáculos teatrales en las fiestas de desposorios³:

Dios, questó por arrojar
 un Dios salve tan complido,
 que abarque medio lugar
 y un pedaço del exido.
 Mas non quiero,
 que me ternán por grossero
 si por zagales me rijo,
 son habrar como escudero
 pues que s'usa en regozijo.
 ¡Juri as nos!
 Novio y novia, sálveos Dios;
 que biváys hasta hartar,
 y vos dé hijos dos a dos
 y vos los dexe perlograr. (Ed. 1986, p. 197)

Estas primeras réplicas de los introitos analizadas se repetirán con pequeñas variaciones en la mayoría de sus comedias. En ellos, el pastor (imaginamos que saldría con su traje específico) saluda mediante fórmulas arcaicas y pastoriles, muchas veces en forma de juramento o mediante exclamaciones continuadas, y hace reclamo de sí para obtener la atención y el silencio del auditorio, saludando y gritando a la gente de la sala como si fueran sus congéneres (al igual que lo hacía Juan del Encina al comienzo de sus *Églogas II* y *VII*), y provocando así la risa inmediata del público. Además, la temática de estos introitos, en la mayoría de los casos relativa a la autoburla o degradación de un comportamiento amoroso casi animalizado, produciría el contraste humorístico y ridículo frente a la acción amorosa cortesana dramatizada posteriormente entre dos jóvenes nobles. Pero no todos los introitos los realiza un pastor. Encontramos como caso atípico el del Introito a la *Comedia Tinellaria*, en donde el personaje que hace el recitado aparentemente es el propio autor, por lo que no se utiliza la lengua rústica:

Hasta aquí por excelencia
 me sirvió la suerte mía,
 que me condujo en presencia
 de tan alta compañía.
 Ciertamente,
 servir a tan noble gente
 no ha sido mal pensamiento,
 si el servicio es conveniente
 con tanto merecimiento;
 que en verdad,
 bien que gué voluntad,
 si doctrina no acompaña,
 ante tanta majestad
 quien más osa más s'engaña. (Ed. 1973, p. 103)

³ Véase Canet, 1991.

En este introito aparece mucho mejor descrita la excelencia y nobleza del público asistente al espectáculo («Me condujo en presencia / de tan alta compañía»; «servir a tan noble gente»; «ante tanta majestad»). La presencia de tan alta nobleza es debida a que la *Comedia Tinellaria* se representó ante el Papa León X y su corte. Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta comedia pertenece al grupo definido por Torres Naharro en su «Prohemio» como «comedias a noticia [...]»: A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*», por lo que su autor, o un personaje que lo represente, argumenta ante tan digno auditorio la poética utilizada en su dramaturgia, y para su justificación se vale de la tradición más consolidada en las universidades, la de la comedia terenciana y plautina, en donde el autor (o el personaje *Prologus*) argumentaba en pro de su poética o sobre el contenido moral y ejemplar de su obra.

PRIMERA RÉPLICA EN LOS INICIOS
DE LAS JORNADAS DE LAS COMEDIAS

Antes de proceder a un análisis más pormenorizado de las primeras réplicas en cada una de las Jornadas de las comedias (entre las cuales he escogido tres por considerarlas significativas de su dramaturgia), he intentado recopilar las figuras textuales de todas ellas (diálogo, monólogo o soliloquio, discurso, arenga, etc.) para así podernos hacer una idea de su utilización y funcionalidad en la estructura dramática. Creo que con una simple consulta de las diferentes modalidades en las primeras réplicas de las comedias podemos obtener datos suficientes para comprender qué comedias poseen una mayor intriga dramática y rápida acción, debido sobre todo al uso de diálogos rápidos frente a monólogos que la ralentizan. El resultado comparativo lo expongo en el cuadro siguiente:

<i>Seraphina</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornada II	Monólogo
	Jornada III	Diálogo explicativo
	Jornada IV	Monólogo
	Jornada V	Monólogo
<i>Tropea</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornada II	Diálogo
	Jornada III	Monólogo
	Jornada IV	Diálogo
	Jornada V	Diálogo explicativo (casi monólogo)
<i>Soldadesca</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornada II	Monólogo (pregón)
	Jornada III	Discurso o arenga (casi monólogo)
	Jornada IV	Diálogo
	Jornada V	Diálogo

<i>Tinellaria</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornada II	Diálogo
	Jornada III	Diálogo
	Jornada IV	Monólogo
	Jornada V	Diálogo explicativo
<i>Ymenea</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornadas II, III, IV, V	Diálogos
<i>Jacinta</i>	Jornada I	Monólogo
	Jornada II	Monólogo
	Jornada III	Monólogo
	Jornada IV	Diálogo
	Jornada V	Monólogo

Podemos comprobar inmediatamente la utilización abusiva de monólogos (incluyo en este apartado los diálogos explicativos y los discursos o arengas recitados por un personaje)⁴, que constituyen un 66,33 % del total, frente a un 32,66 % de diálogos. Dichos monólogos o soliloquios se caracterizan por ser ante todo informativos de una acción previa no desarrollada en escena, dando las claves necesarias al espectador para el conocimiento del estado anímico del personaje que entra en acción⁵. Pero «sobre todo están en estrecha relación con la representación, es decir con los modestos escenarios y decorados teatrales de este momento histórico»⁶. De ahí que muchas veces suplan las didascalias los propios decorados e incluso aquellas acciones imposibles de representar en un escenario fijo terenciano.

Una vez contrastados los inicios de las Jornadas globalmente, paso a un análisis más pormenorizado de cada uno de ellos en las tres comedias seleccionadas. Empezaré por la *Comedia Ymenea*, quizá la más conocida del autor extremeño:

JORNADA I

YMENEO Guarde Dios, señora mía,
 vuestra graciosa presencia,
 mi sola felicidad,
 aunque es sobrada osadía,
 sin tomar vuestra licencia,
 daros yo mi libertad.
 Pero en mi primer miraros
 tan ciego de amor me vi

⁴ Son muchos los críticos literarios que aceptan como monólogos la intervención verbal cuya extensión rebasa los límites de un réplica normal. Véanse Spang, 1991, p. 285, o Veltrusky, 1990, p. 71.

⁵ Dice Pierre Larthomas (1990, p. 372) que «la fonction essentielle de cette forme dramatique est, par cette sorte de monologue intérieur extériorisé, si l'on peut s'exprimer ainsi, de nous faire connaître les pensées, les intentions, les sentiments d'un personnage que nous ne connaîtrions [pas] autrement... Le monologue dramatique a, de ce point de vue, la même valeur que l'analyse romanesque qui permet de faire connaître le personnage de l'intérieur».

⁶ Sigo, en parte, las propuestas desarrolladas en mi artículo de 2001.

que, quando miré por mí,
fue tarde para hablaros,
hasta agora
que de mí sois ya señora.

Avéisme muerto de amores
y dexáisme aquí en la plaça
donde publique mis yerros,
como aquellos caçadores
que desque matan la caça
la dexan para los perros.
Donde quiera que me halle
diré siempre que es mal hecho,
pues yo vos guardo en mi pecho,
vos me dexáis en la calle.
Bien me viene
que sin culpa muera y pene. (Ed. 1995, p. 66)

Este monólogo del galán contrasta inmediatamente con el del pastor del introito, al utilizar un lenguaje elevado y cortesano frente al bajo y grosero anterior. Es el contrapunto necesario para el cambio radical al que se tienen que enfrentar los espectadores, porque a partir de este momento se desarrolla la ficción escénica, la presentación de un hecho ficticio bajo apariencia de realidad. La comedia se inicia mediante la despedida del galán de su dama ausente. Nada sabemos del suceso. Da la impresión de que el galán ha hablado, o ha intentado hablar con su señora, a quien ha dado su libertad (en el lenguaje amoroso cortesano), haciéndose su servidor: intuimos así el inicio de la temática que se va a desarrollar, la relación de sumisión del amador hacia su amada al haber perdido su libre albedrío. Por otra parte, a causa del rechazo inicial de la dama, el galán ha entrado en estado de desesperación, característico de los amadores corteses, que aceptan en dicha relación cualquier pena o incluso la muerte. Por el lenguaje y el conceptismo cortés empleados podemos pensar inmediatamente que Ymeneo es de alta alcurnia, hijo de la nobleza, pues son dichos personajes los más afectados por la enfermedad del amor. Aparece por fin de forma explícita el espacio, una plaza, cerca de la casa de la dama, como afirma el propio galán, coincidente con el lugar donde se desarrolla la acción en las comedias latinas, el denominado espacio terenciano, que no es más que la plaza de un pueblo donde convergen diferentes calles.

Las primeras réplicas de las otras cuatro Jornadas se construyen mediante un diálogo, siendo la información sobre el lugar y el tiempo elementos clave para la comprensión de la intriga dramática y de la representación escénica. Veamos la que corresponde a la segunda Jornada:

JORNADA II

BOREAS ¿No hay nadie?
YMENEO Habla callando.
Mira que tengo sospecha
que aún están por aí.
BOREAS Yo los vi, señor, cantando

- por esta calle derecha,
buen rato lexo de aquí.
- YMENEO Pues, sus, buen ora es aquesta
si no duermen mis amores.
Haz llegar esos cantores
y demos tras nuestra fiesta.
- ELISO Aquí vienen.
- YMENEO Llámalos, que se detienen. (Ed. 1995, p. 78)

Diálogo entre el criado y el protagonista que se inicia con una pregunta sobre la soledad del lugar (de nuevo en la plaza a donde van a parar una serie de calles y cerca de la casa de la dama), y con suficientes indicios sobre el tiempo en el que transcurre la acción (la noche), por la orden que da Ymeneo a su criado para poder pasar desapercibidos («Habla callando»), y también por la información que nos da de su amada («si no duermen mis amores»). Inmediatamente después le pide a su criado que busque a los cantores para dar una serenata, apareciendo éstos en el escenario posteriormente. También se describe en este diálogo la relación de sumisión de Boreas frente a Ymeneo, al llamarle «señor», pero sobre todo porque quien da las órdenes es siempre Ymeneo.

JORNADA III

- BOREAS Pues, Eliso, hermano mío,
no te quiero ser muy luengo,
ni sé si te enojarás;
mas con lo que en ti confío
y el gran amor que te tengo,
te diré lo que oirás.
Por eso no te receles,
que los buenos servidores
han de ser a sus señores
muy leales y fieles;
mas no tanto
que se pongan del quebranto. (Ed. 1995, p. 89)

Diálogo entre los criados Boreas y Eliso, a quien interpela el primero. Se nota una cierta familiaridad entre ellos y una relación cordial, al menos hasta este momento de la acción en donde empiezan a surgir ciertas desavenencias, debidas sobre todo a la fidelidad y lealtad que ha tenido Eliso hacia su señor, el galán Ymeneo, al no aceptar los regalos propuestos por él en pago de las ayudas recibidas en sus galanteos amorosos. Era tema usual y repetitivo de la comedia humanística y en la tradición celestinesca: la generosidad del galán con aquellos que le han ayudado en la conquista de la dama. Espacio: indeterminado. Tiempo: indeterminado. Aunque podría tratarse también de la calle o plaza, por donde van conversando.

JORNADA IV

- YMENEO Pues agora, mis hermanos,
tú, Boreas, y tú, Eliso,

lo hablado se os refiere.
 Yo me pongo en vuestras manos.
 Ved que estéis sobre el aviso
 mientras yo dentro estoviére.

BOREAS Señor, así lo haremos.
 Entra tú con mano diestra,
 que por tu fama y la nuestra,
 si conviene, moriremos.

YMENEO Yo lo creo.

ELISO Tal es, señor, el deseo. (Ed. 1995, p. 99)

Diálogo entre el galán y sus criados. Espacio: la calle o plaza frente a la puerta de la casa o jardín de la amada. Se trata de la clásica escena celestinesca de la entrada del joven enamorado en la casa y/o jardín de la dama, y en la que el galán deja a sus criados vigilantes, dándoles consejos y órdenes sobre cuál tiene que ser su actuación. Tiempo: posiblemente la noche, aunque no queda reflejado en este pequeño fragmento.

JORNADA V

MARQUÉS ¡O, mala muger, traidora!
 ¿Dónde vais?

TURPEDIO Passo, señor.

PHEBEA ¡Ay de mí, desventurada!

MARQUÉS Pues ¿qué os parece, señora?
 ¿Para tan gran desonor
 avéis sido tan guardada?
 Confesaos con este paje,
 que conviene que muráis,
 pues con la vida ensuziáis
 un tan antiguo linaje.
 Quiero daros,
 que os do la vida en mataros. (Ed. 1995, pp. 104-105)

Diálogo que denota mediante los gritos y quejas el conflicto que se avecina entre quien mantiene el honor familiar (el Marqués) y quien depende de él, en este caso su hermana. Phebea ha sido sorprendida en flagrante delito y reconoce su desventura, o lo que es lo mismo la pérdida del honor, lo que la puede llevar a la muerte, como insistirá posteriormente su hermano el Marqués. Espacio: indeterminado, pero se presupone que es la puerta de la casa o jardín de la dama Phebea.

A través de este somero análisis de la primera réplica en las Jornadas de la *Comedia Ymenea* podemos llegar a la siguiente reflexión: esta comedia es posiblemente una de las obras con mayor madurez dramática entre las compuestas por Torres Naharro, presentando una temática dentro de la más pura tradición cortesana, el amor entre dos jóvenes, que llegará a su clímax en el inicio del quinto acto, al ser descubierta su relación amorosa y plantearse el conflicto del honor y de honra, todo ello mediante un diálogo rápido. Como hemos podido comprobar, exceptuando el primer acto, el de la presentación del tema, todos los demás se inician mediante un diálogo, que denota la evolución coherente de la trama y una acción bien desarrollada.

La estructura dramática vendría dada de la siguiente manera: desde el monólogo inicial hasta el diálogo explicativo del estado anímico de los criados en la tercera Jornada, correspondería a la exposición de la trama y a la presentación de los personajes (sabremos del estado anímico del galán y su deseo por Phebea, a quien le da su libertad), de las acciones que desarrolla el galán para conquistar a su dama (serenata), pero también de la personalidad de los criados de Ymeneo, quienes participan del mismo carácter egoísta que los criados de Calisto en la *Celestina*, los cuales se mueven tan sólo por los beneficios económicos que puedan extraer de su amo, dejando de lado la fidelidad y camaradería. La jornada IV correspondería al nudo de la comedia, pues se vislumbra el inicio de la acción ilegal que se va a desarrollar, la entrada del galán en casa de la dama Phebea, como ocurría también en la tradición celestinesca, hasta llegar al clímax o desenlace en la primera interlocución de la Quinta Jornada, al descubrirse los amores clandestinos entre los enamorados y la posible muerte de la dama, desenlace que se verá modificado mediante la inesperada boda final, como correspondía al estilo cómico⁷.

Así pues, la *Ymeneo* es una comedia bien estructurada en cuanto a la repartición del tema y la distribución de la acción entre las jornadas, según ha aceptado la crítica de forma unánime. Ahora bien, no todas las comedias del autor extremeño están tan bien configuradas, como se desprende del esquema inicial, pues una amplia mayoría contiene un alto número de monólogos como primeras interlocuciones en sus escenas.

En la comedia *Seraphina*, por poner un caso, prácticamente todas las jornadas empiezan mediante un monólogo o un diálogo explicativo muy similar a los monólogos. Y lo mismo ocurre con la comedia *Jacinta*. Analizaré brevemente esta última, puesto que los parlamentos en valenciano de las primeras réplicas de la *Comedia Seraphina* harían más difícil su comprensión.

JORNADA I

JACINTO Quiero huir de poblado
y alongarme de plazer
por mejor satisfacer
a mi pasión y cuidado.
Quiero buscar algún vado
con cualquier dificultad,
y salir a pie o a nado
de tanta nesciedad;
y con esta voluntad
voy huyendo de alegría
sin buscar más compañía,
sino sola soledad.
Por aquí podré quejar
mis males, penas y enojos,
y podrán llorar mis ojos
y el corazón sospirar... (Ed. 1995, p. 126)

⁷ Decía Juan de Mena: «El tercer estilo es comedia, la cual trata de cosas bajas y pequeñas y por bajo y homilde estilo y comienza en tristes principios y fenece en alegres fines, del cual usó Terencio» (citado en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1971, p. 21).

Soliloquio del galán Jacinto en el que comenta su estado de ánimo y el lugar donde se encuentra, en este caso un camino fuera de la ciudad por donde el personaje camina en busca de algún lugar desierto, un espacio en el que pueda llorar y consolarse de sus males, que no son ni más ni menos que el haber servido a malos señores. El tiempo es indeterminado. La búsqueda de espacios solitarios y agrestes sin presencia de seres humanos para sobrellevar un estado de desesperación era usual en la ficción sentimental. El lenguaje utilizado es alto, correspondiente a una clase social culta o elevada.

JORNADA II

PRECIOSO ¿Dónde voy con tanto afán?
 Desdichado, ¿dónde iré?
 Que por do los pies porné
 las yervas se secarán,
 las piedras se partirán
 con la carga de mis pies,
 según el mar y el Jordán
 por mandado de Moisés.
 Así que, pues que así es,
 quanto la muerte me olvida
 tanto la halla mi vida
 negligente y descortés.
 ¿Quién con tanta lealtad
 ha sido amigo de amigos?
 ¿Quién tiene más enemigos
 por usar de más bondad? (Ed. 1995, pp. 135-136)

Soliloquio de Precioso, quien va también de camino hablando solo, quejándose de sus males y en busca de un lugar desértico («Que por do los pies porné / las yervas se secarán»). Sus desdichas consisten en el reconocimiento de que no tiene amigos leales, que todos lo son en la prosperidad pero no en la necesidad. Se caracteriza este soliloquio por la gran cantidad de preguntas retóricas que se dirige a sí mismo para mejor dar a conocer sus pensamientos íntimos. Por su lenguaje adivinamos que es otro personaje con cultura, no un criado o alguien de baja posición social.

JORNADA III

PHENICIO ¿Cómo pude dilatar
 camino tan necesario
 sin aver algún contrario
 que me pudiese storvar?
 Mucho se deve culpar
 quien presume de saber,
 y pudiéndose ganar
 ha por bien de se perder.
 Aquél no sabe comer
 y aquél tengo por grosero
 que trueca lo duradero

por lo que ha de perescer.
 Los cielos altos, suaves,
 fuego y aire tan gentil,
 la tierra gruesa, cevil,
 mar y ríos con sus naves... (Ed. 1995, p. 139)

Soliloquio de Phenicio, quien viene de camino hablando solo, quejándose de lo que él considera las maldades del mundo y de aquellos que buscan lo perecedero en vez de lo espiritual, lo duradero. Aparentemente el personaje ha entrado en una crisis existencial o religiosa, optando por la vida contemplativa y espiritual. El lenguaje empleado también es culto, lo que denota una posición social elevada, o al menos no baja.

JORNADA IV

PHENICIO Señores, pues ¿qué haremos?
 Por vuestra fe, que veamos
 si os parece que atendamos
 o dezid si nos iremos.

PRECIOSO ¿Irnos? No, que no podemos,
 y sería gran locura;
 muy mejor es qu'esperemos
 a Dios y a nuestra ventura.

JACINTO Cierto, a mí se me figura,
 según razón determina,
 que desta dueña Divina
 su fama nos asegura. (Ed. 1995, p. 145)

Diálogo entre los tres personajes que han ido surgiendo a lo largo de las tres Jornadas anteriores, los cuales se encuentran y reflexionan sobre su situación. Según parece están en un espacio abierto o en el interior de un jardín preguntándose sobre la acción inmediata a realizar, que no es ni más ni menos que quedarse o continuar su viaje. Pero al ser una alta dama a quien esperan (y a quien comparan con la divinidad) deciden quedarse.

JORNADA V

DIVINA ¡Qué buena vista de prados,
 qué yervas tan excellentes,
 qué hermosura de fuentes,
 qué belleza de ganados,
 qué montañas, qué collados,
 qué pastura, qué labrança,
 qué barbechos, qué senbrados,
 qué jardines, qué holgança!
 ¡Cuán complida buenandança
 por aquí tenemos nos!
 ¡Cuán obligada es a Dios
 la que tanto bien alcança! (Ed. 1995, p. 154)

Monólogo de la dama, la cual entra cantando y loando la belleza del paraje que la envuelve, dando gracias al Creador por haber alcanzado tanto bien y poder gozar de todo ello.

Como hemos podido comprobar, la *Comedia Jacinta* utiliza casi exclusivamente el monólogo o soliloquio como primera réplica en todas sus Jornadas. Las tres primeras lo hacen con un soliloquio que sirve para la presentación de cada uno de los personajes que va de camino, y una vez juntos (cuarta Jornada) hablan entre sí sobre las razones que les han impulsado para emprender dicho viaje fuera de la vida ciudadana en un intento de solucionar los males que les aquejan. Podríamos decir que las tres primeras jornadas corresponden a la presentación del argumento; la cuarta al nudo, es decir la reunión de los personajes en el lugar donde esperan encontrar respuesta a sus preocupaciones, en este caso un paraje maravilloso, casi divino, donde no existe el mal, el cual es regentado por Divina, quien inicia el monólogo de la quinta Jornada cantando las maravillas del lugar, adivinándose el desenlace de la mínima acción desarrollada, que no es otro que quedarse los tres personajes con la dama en dicha morada ya recuperados de sus preocupaciones y avatares anteriores.

En esta comedia no existe prácticamente ninguna intriga, y muy poca o casi nula acción dramática. Posiblemente sea una de las primeras obras escritas por Naharro, siendo más una reflexión filosófica y moral sobre la vida que una comedia de intriga, tal como irá evolucionando su producción dramática «a fantasía» posterior. Además, en la *Comedia Jacinta* se refleja una naturaleza en consonancia con el estado anímico de los personajes. En las tres primeras jornadas es un espacio solitario, agreste, como corresponde a los estados de desesperación de quien por allí transita. En la última escena, por el contrario, aparece un nuevo espacio, una naturaleza divina, maravillosa, bella, en consonancia con la persona que vive allí, el personaje femenino Divina. Es algo similar a lo que ocurre en la lírica renacentista, en donde la Naturaleza puede llegar a ser el modelo de toda perfección y reflejo de ella.

Se ha pensado que esta obra se representó en Italia ante Isabella d'Este durante alguna de sus visitas a Roma; de ahí la alabanza final a la mujer, a su belleza y divinidad, que más parece estar pensada para agradar a esta anfitriona (u otra presente en la representación) que como elemento necesario para el desarrollo de una verdadera intriga.

Finalmente haremos una lectura ralentizada de las primeras réplicas de la *Comedia Soldadesca*, una comedia «a noticia», la cual según su autor relata hechos vistos, y por tanto correspondería a otro modelo dramático sin prácticamente ficción ni intriga dramática.

JORNADA I

GUZMÁN ¡Reniego del rey Ramiro!
 Porqu'es ora el tiempo tal
 que quizá hiciera un tiro
 de que no me fuera mal.
 ¡Pese al cielo!
 Qu'el hombre mudara el pelo
 según el modo que había,

sino que este barrichelo
 no para noche ni día.
 ¿Qué plazer!
 Para buscar de comer
 quien no tiene otra codicia,
 cierto no era menester
 en Roma tanta justicia. (Ed. 1973, p. 57)

Se inicia la obra con un soliloquio de Guzmán, el cual se queja de su situación actual (no tiene nada que comer), y hubiera podido salir de dicha situación tras realizar un robo («tiro»), pero no ha podido llevarlo a cabo debido a que el alguacil («barrichelo») no se está quieto un momento. Por tanto, el personaje, mediante este monólogo, pone en antecedentes al espectador de su condición social —un soldado sin trabajo, o al menos alguien que necesita hurtar por la noche para comer—, y del ambiente en el que se encuentra. Al ser una comedia «a noticia», de cosas vividas, es imprescindible indicar inmediatamente el lugar donde se desarrolla la acción: Roma. El espacio representado posiblemente sea la calle o una plaza.

JORNADA II

ATAMBOR ¡Sus, señores compañeros,
 soldados de Papa Juan!
 ¿Quién querrá tomar dineros?
 A Pozo Blanco se dan:
 tres ducados
 a los pláticos soldados
 y diestros en renegar,
 y a los bisoños honrados
 dos y medio y el tragar.

MENDOZA Di, Atambor,
 ¿y no harán más honor
 a los buenos que a los ruines?

ATAMBOR Ya os darán a vos, señor,
 catorce o quince carlines. (Ed. 1973, p. 65)

Empieza esta jornada con un pregón realizado por el Atambor; suponemos que antes del recitado tendría lugar el clásico repique del tambor para llamar la atención y el silencio del público. El bando hace referencia a la búsqueda de soldados experimentados («pláticos») y nuevos («bisoños»), y sobre el sueldo y comida que recibirán. Espacio: la calle, o mejor, la plaza, pero un espacio abierto. Se presupone también que el Atambor está rodeado por los soldados del papa Juan, a quienes les dedica su proclama y a los que contesta después.

JORNADA III

CAPITÁN Pues, hermanos y señores,
 ya sabéis sin que os lo diga
 que se ganan los honores
 con grandísima fatiga.

De manera
 qu'es obligado cualquiera,
 y con todo su poder,
 a seguir tras su bandera
 hasta morir o vencer.
 Mayormente
 nosotros, entre otra gente,
 con razón más señalada,
 por no perder al presente
 la fama de antes ganada. (Ed. 1973, p. 73)

Larga arenga del Capitán a sus soldados, en la que les insta a ganar honor y honra en su ejército, dando si fuere menester la vida en la batalla. Espacio abierto, posiblemente la plaza.

JORNADA IV

GUZMÁN ¿Qué os parece, hermano mío,
 d'este nuestro Capitán?
 MENDOZA ¿No os parece un poco frío?
 GUZMÁN Sí, por Dios, señor Guzmán.
 GUZMÁN Mal bermejo;
 pero yo soy perro viejo
 y entiendo sus ademanes.
 Si vos queréis mi consejo,
 no os fiéis de capitanes.
 Ya sabemos
 cómo cuanto d'él habremos
 no bastará para bragas;
 yo os diré cómo hurtemos
 una docena de pagas. (Ed. 1973, p. 85)

Diálogo entre la soldadesca, en el cual el soldado Guzmán pregunta a sus otros compañeros cuál es su parecer sobre el Capitán, y a través de las respuestas sabremos de la poca fidelidad que le tienen y de sus intenciones, que no son otras que hurtarle el dinero de la paga de doce soldados.

JORNADA V

PERO Juan González, sús d'aquí,
 que no es tiempo d'esperar.
 JUAN Esperá, cuerpo de mí,
 que acabe de enjabonar.
 LIAÑO ¿Qué hacéis?
 JUAN Enjabono, como veis,
 y no me aprovecha nada.
 LIAÑO Andad acá, no os matéis,
 guardaldo para en colada.

Diálogo entre los bisoños (soldados inexperimentados) de la soldadesca, en el que se indica la necesidad de irse rápidamente. En este caso, es difícil de entender la acción de «enjabonar» del soldado Juan a no ser que hayamos conocido la burla de que ha sido objeto por parte de los soldados más viejos en la Jornada anterior (que le hacen limpiar con jabón una parte de la armadura), con lo que en esta jornada sigue en su empeño de seguir enjabonándola para sacarle más brillo, acción que resulta inútil. Espacio: la plaza junto a la fuente. Aparece un elemento del vestuario (parte de la coraza), y posiblemente una fuente en el decorado.

A través de las primeras réplicas de la *Comedia Soldadesca* no se entrevé ninguna intriga que se vaya desgranando en las partes clásicas de exposición del tema, nudo y desenlace. La razón es que las comedias «a noticia» son ante todo cuadros de costumbres, en este caso de la soldadesca, donde se nos describen sus miserias, las burlas y engaños que realizan a los soldados jóvenes, su manera de vivir basada en las rapiñas y hurtos una vez han sido licenciados, etc. De esta opinión es también Humberto López Morales:

Apoyado en este debilísimo hilo conductor (la necesidad de formar un nuevo ejército el Papa y sus preparativos), Torres Naharro despliega una serie de escenas magistrales en las que pinta las necesidades de los soldados bisoños... La acción, por lo tanto, se disuelve en una serie de circunstancias dialogadas que no llevan a sitio alguno. No parece una unidad en sí misma y, en efecto, lo episódico que priva en ella deja en el lector la misma impresión que las páginas de un capítulo, no de una obra. (Ed. 1986, p. 68)

El espacio prácticamente es el mismo en toda la obra: una de las plazas de la ciudad de Roma, en donde confluyen y se dan cita los personajes, siendo cada una de las escenas un cuadro de costumbres. El tiempo no aparece descrito, pero queda implícito que es durante el día.

CONCLUSIONES

El introito conforma una de las partes en que divide la comedia Torres Naharro, por tanto imprescindible en la representación teatral. Podríamos considerarlo como un elemento que introduce al espectador en la ficción dramática. Como hemos podido comprobar, la mayoría de ellos son soliloquios recitados por un pastor, quien se dirige al público en su lengua rústica procedente de la tradición hispánica de las églogas, a excepción de uno de ellos, que lo recita el propio autor, el cual hace una adaptación de los prólogos de las comedias latinas. La primera interlocución de los introitos es, pues, un saludo *ad spectatores*, insertándose el personaje en la realidad del público para informarle de algo que poco o nada tiene que ver con lo que se visualizará posteriormente, si exceptuamos el final del introito, en donde el personaje expone el Argumento de la comedia que se va a representar⁸.

Si bien el saludo del pastor a la sala rompe aparentemente con el juego de la ficción al quererse él acercar o asimilar a los propios espectadores realizando un falso diálogo con ellos, la diferencia de estado social del rústico (que además aparece medio

⁸ Para la función de algunos introitos y prólogos en la comedias españolas de la primera mitad del XVI, ver Canet, 1991, p. 40.

animalizado o bobo) hace que las distancias no se aproximen y se mantenga la división preestablecida entre el espacio de la representación (ficción) y el de los espectadores (realidad). Es decir, se mantiene siempre la ficción representativa desde el inicio del espectáculo, y el personaje que recita el introito no hace más que preparar al auditorio para que concentre su atención en lo que acontecerá inmediatamente después, sobre las tablas, con un espíritu distendido, jovial y alegre, puesto que lo que van a ver no es ni más ni menos que una comedia, la cual, como propone el propio Torres Naharro, «no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado» («Prohemio»).

La segunda parte en que divide la comedia el autor extremeño es el «Argumento», constituido por cinco Jornadas, o «descansaderos». La primera réplica de cada una de las jornadas, en la mayoría de los casos, nos informa del espacio escénico y de la acción que se va a desarrollar, siendo el lugar normalmente la calle, una plaza, la puerta de una casa, un jardín, o un camino, definido verbalmente. Es decir, son siempre espacios abiertos donde se encuentran los personajes, donde reflexionan o dialogan entre sí, y si alguna vez aparece un espacio interior, éste suele incluirse en las escenas finales, pero no se indica jamás ningún elemento que lo certifique. Estamos ante el clásico espacio terenciano o plautino de la comedia romana, en donde las acciones se sitúan en las calles o plazas de una ciudad, y como mucho aparece la puerta de la casa de la dama o del galán. Si alguna vez aparece algún espacio concreto, éste viene descrito mediante la palabra, caso del paisaje maravilloso cantado por Divina en la comedia *Jacinta*, o las cocinas y lugares interiores de la comedia *Tinellaria*. El tiempo no aparece indicado la mayoría de las veces, sobreentendiéndose que la acción transcurre durante el día, y viene sugerido mediante el diálogo cuando tiene lugar por la noche (como hemos observado en la comedia *Ymenea*).

Todas las comedias incluidas en la *Propalladia* empiezan la primera jornada mediante un soliloquio o monólogo que explica la situación del personaje, de dónde viene o a dónde va, o para mostrarnos su estado anímico y su propia definición como figura dramática. Otras veces se nos informará sobre sucesos anteriores a la acción dramática representada, sobre todo en la primera jornada; debido, sobre todo, a una de las reglas compositivas de la comedia, consistente en iniciar la acción *in medias res*, por lo que algunos monólogos suplen los antecedentes. Además, estos monólogos reemplazan las didascalias o notas de autor, que en el primer teatro español no existen (únicamente aparecen las figuras y los nombres de los personajes que intervendrán en cada uno de los actos o escenas). Estas figuras xilográficas en la portada de la edición o al inicio de las jornadas son las que nos aclaran las características de los personajes, si éstos son viejos o jóvenes, amos o criados, pastores, soldados, galanes, damas, etc. Por ejemplo, en la comedia *Soldadesca* aparece un grabado con la figura del Capitán, descrito como persona mayor con barba, traje militar, sombrero y espada; la del Atambor vestido de soldado y el tambor en bandolera; los soldados bisoños con diferente traje y sin espada, pero con lanzas, etc. En estos grabados es donde mejor se puede analizar la vestimenta que caracteriza a cada uno de los personajes.

No todas las comedias se estructuran igual, como hemos podido comprobar en el esquema inicial. Cuantos más monólogos al inicio de las jornadas, más lenta es la acción desarrollada y más débil la intriga dramática. Aspectos que caracterizan a las

comedias «a noticia», en donde se ofrecen cuadros de costumbres (caso de la *Comedia Soldadesca* analizada), pero también de aquellas otras con contenido filosófico y moral, como la *Comedia Jacinta*.

Así pues, el análisis de las primeras réplicas contribuye a una mejor comprensión de la representación teatral en un momento determinado. En este caso, y después de los análisis de las seis comedias, podemos decir que los introitos y las jornadas de las comedias principian con un personaje o dos en su inmensa mayoría. Muy pocos casos existen en que intervengan más personajes al mismo tiempo (si exceptuamos la comedia *Tinellaria*), lo que nos da una muestra del poco profesionalismo actoral, siguiendo así las pautas representativas del teatro castellano anterior de las églogas, con diálogos entre dos o tres personajes. Como dirá el propio Torres Naharro en su «Prohemio»: «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». Otros elementos que caracterizan el teatro de Torres Naharro son: la utilización de un espacio único, el de la ciudad, a imitación de las representaciones del teatro cómico latino, por lo que obligatoriamente la acción transcurre en espacios abiertos y muy pocas veces en el interior de las casas, llegando algunas veces a comprometer la verosimilitud de la acción; el abuso de monólogos para explicitar el estado anímico de los personajes o para mostrar acciones que no se pueden o no se han desarrollado en escena, pero también para hacer referencia al espacio y tiempo de la representación, incluso de la escenografía y atrezzo; la no utilización de acotaciones o didascalias; etc.

Se trata todavía de un teatro basado en la palabra, en el conceptismo cortesano y en los clichés lingüísticos y humorísticos de ciertos personajes bajos y no en la propia intriga o en la acción dramática (si exceptuamos la comedia *Ymeneia*), pero que sirvió de modelo al teatro posterior, dando temas y motivos, personajes y la utilización del verso como elemento dialógico por excelencia.

Bibliografía

- CANET, José Luis, «La evolución de la *comedia urbana* hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42.
- , «La interlocución en los *Pasos* de Lope de Rueda», en *Voces áureas. La interlocución en el teatro del Siglo de Oro*, número monográfico doble de *Criticón*, 2001, pp. 59-70.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*, París, PUF, 1990 3ª ed.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1971.
- SPANG, Kurt, *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propalladia (Nápoles, 1517)*, ed. facisimilar realizada por la Real Academia Española, 2ª edición, Madrid, Tipografía de Archivos, 1990.
- , *Comedia Aquilana*, en *Comedias*, ed. de Humberto López Morales, Madrid, Taurus, 1986.
- , *Comedia Jacinta*, en *Antología (Teatro y poesía)*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Clásicos Extremeños nº 11, Badajoz, 1995.
- , *Comedia Soldadesca*, en *Comedias: Soldadesca, Tinellaria, Himeneia*, ed. de D. W. MacPheeters, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.

- , *Comedia Soldadesca*, en *Comedias*, ed. de Humberto López Morales, Madrid, Taurus, 1986.
- , *Comedia Tinellaria*, en *Comedias: Soldadesca, Tinellaria, Himenea*, ed. de D. W. MacPheeters, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- , *Comedia Ymeneia*, en Bartolomé de Torres Naharro, en *Antología (Teatro y poesía)*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Clásicos Extremeños nº 11, Badajoz, 1995.
- VELTRUSKY, Jirí, *El Drama como literatura*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1990.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.

*

CANET, José Luis. «La primera réplica en la *Propalladia* de Torres Naharro». En *Críticón* (Toulouse), 83, 2001, pp. 29-46.

Resumen. Se analiza en este artículo la primera réplica en los Introitos e inicios de las Jornadas de algunas de las comedias de Torres Naharro (*Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia*, *Jacinta*, *Aquilina* y *Serafina*) publicadas en su *Propalladia* (1517). A partir de estos pequeños fragmentos del texto dramático se estudian algunas figuras textuales (monólogos o soliloquios, diálogos, etc.), personajes, situaciones, escenografía, etc., ilustrativas de la representación escénica de principios del siglo XVI.

Résumé. La première réplique dans les introïts et dans le démarrage des «journées» de quelques pièces de Torres Naharro (*Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia*, *Jacinta*, *Aquilina* et *Serafina*) publiées dans la *Propalladia* de 1517. Sont étudiés, à partir de ces courts fragments textuels, figures du discours (monologues ou soliloques, dialogues, etc.), personnages, situations, scénographie, etc., comme exemples de la représentation théâtrale du début du XVI^e siècle.

Summary. This essay studies the first response in the «Introitos» and the beginning of the «Jornadas» in some of Torres Naharro's comedies (*Soldadesca*, *Tinellaria*, *Ymeneia*, *Jacinta*, *Aquilana* and *Serafina*) published in his *Propalladia* (1517). Taking into account these fragments of the dramatic text, this article analyses some textual figures (monologues, soliloquies, dialogues), characters, situations, etc., which show what representation in the first years of the sixteenth century was like.

Palabras clave. Argumento. Introito. Primera réplica. *Propalladia*. TORRES NAHARRO (Bartolomé de).