

EUGENIA FOSALBA

LA PROPALLADIA EN SU CONTEXTO: ANOTACIONES SOBRE ALGUNAS DE SUS FUENTES

Los estudios acerca de Torres Naharro dieron un vuelco hace ya más de medio siglo¹, gracias a la edición magna de la *Propalladia* llevada a cabo por Joseph Gillet²: más de treinta años de trabajo minucioso fueron dando lugar a los tres primeros tomos de su edición y notas, y a un voluminoso ensayo que salió a la luz póstumamente, al cuidado de O.H. Green³. La monumental contribución de Gillet a la investigación de la obra

1. Expreso aquí mi agradecimiento a Alberto Blecu (querido maestro), y a Agustí Altisent, Guillermo Scrés y M^a José Vega, quienes con tan generosa y paciente sabiduría han atendido todas mis consultas y a Ramón Valdés que rescató el libro de Mazzei.

2. En 1910 el estudioso belga se había doctorado con una tesis acerca de la fortuna de Molière en la Inglaterra de la Restauración, y sólo después de haber emigrado a los Estados Unidos, y tras haber participado en la primera Guerra Mundial, viéndose desvinculado de la vida académica, empezó a aprender el español gracias a la escuela de idiomas que dirigía el mismo el banco en el que estaba empleado; su interés por Bartolomé Torres Naharro despertó casi por azar también, el día en que su profesor chileno les llevó de visita a la Biblioteca de la Hispanic Society of America. Allí encontró un ejemplar único de la edición de la *Propalladia* napolitana de 1524, y un año después, en 1920, el volumen XI de *Romanic Review* publicaba su artículo: «Une édition inconnue de la *Propalladia* de Torres Naharro». Para más información acerca de la biografía de Gillet, puede consultarse el número XXVII, año 1959, de la revista *Hispanic Review*.

3. *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr-Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols., y *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. IV, 1961, ed. por Otis H. Green.

dramática de Torres Naharro sólo ha podido verse ligeramente aumentada en estos últimos decenios por aportaciones parciales, aunque también valiosas. Y a medida que podemos perfilar alguna zona todavía borrosa de los antecedentes de sus comedias, va despejándose más su enclave privilegiado en los albores del Renacimiento español, y destaca con más nitidez su modernidad sobre los inevitables resabios de hierático primitivismo e incluso puede que esa *modernidad* tenga una deuda teórica más medieval de lo que se acostumbra a reconocer.

Para distinguir en una rápida y primera aproximación la variadísima dramaturgia naharresca siempre se recuerdan aquellas palabras del propio autor en el célebre *Proemio* a la *Propalladia* (Nápoles, 1517), sobre las que volveremos enseguida porque tienen mucha sustancia: en ese prólogo teórico, Torres Naharro establecía la diferencia entre las comedias *a noticia* (*s'entende de cosa nota o vista en realidad de verdad*) y *a fantasía* (*de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea*). Alguna vez se ha dicho que la diferencia entre las comedias plautinas y terencianas es que las primeras son piezas de gritos y las segundas de palabras; quizá sea esa también una gráfica primera distinción entre las comedias *a noticia* y las comedias *a fantasía* de Torres Naharro. Ejemplos clarísimos de comedias *a noticia* son la *Tinellaria* y la *Soldadesca*; ejemplo de comedia *a fantasía*, la *Himenea*, primera comedia de capa y espada del teatro español⁴.

La principal novedad del *Proemio* estriba, como ya advirtió Gillet, en que no es de hecho la obra de un teórico: es uno de

4. El problema es que hay algunas comedias que escapan a esta distinción por tratarse de obras de circunstancias, como la *Trophea*, que es claramente un *Gelegenheitsstück*, más cerca del género de los momos palaciegos —una obra que estaba destinada a ser representada en Roma en 1514 para celebrar la magnífica embajada de Tristão d'Acunha, enviado a Roma junto a sus hermanos por el rey Manuel de Portugal, en una ceremonia mucho más espléndida de las que se acostumbraban a dispensar a los Pontífices recién elegidos. En ese mismo género podríamos inscribir la comedia *Jacinta* (que no en balde el propio autor llama «breve comedietta» en el introito), dedicada a alabar a alguna gran mecenas italiana, como Vitoria Colonna, o, más probablemente, Isabella d'Este, Marquesa de Mantua, quien podría esconderse aquí tras la máscara de *Divina* —toda la *Jacinta* resultando ser entonces parte del espectáculo en celebración de su visita a Roma en el invierno de 1514-1515. Por otra parte, Guillermo Serés ha dilucidado sobre «El concepto de *fantasía* desde la estética clásica hasta la dieciochesca, en *Anales de la literatura española* (1994), pp. 207-236

los primeros manifiestos, si no el primero, de poética moderna en vulgar que ha brotado de la pluma de un dramaturgo⁵. Cerca de un siglo después Lope de Vega va a seguir sus pasos —no sabemos si de forma consciente— en el *Arte nuevo de hacer comedias*, muy pendiente de la *cólera del español sentado*. Lo experimental tiene un lugar preeminente, por lo tanto, en la concepción dramaturgica de ambos. De todas formas, resulta curioso que Lope nunca llegue a mencionar a Torres Naharro y que cuando busque un precedente en el *Arte Nuevo* recuerde a Lope de Rueda. Es muy probable que Torres Naharro no fuera prácticamente nunca representado en España, y lo cierto es que a partir de 1573 circuló, junto al *Lazarillo*, en una edición castigada⁶. ¿Es posible, entonces, que en la España de la Contrarreforma no fuera muy bien visto el teatro del extremeño? En cualquier caso, su *representación* y su *lectura* pertenecen a órdenes distintos, entre otras causas, porque cuando un autor ponía empeño en llevar a las prensas su obra teatral completa era porque ésta se estaba transformando en letra muerta, destinada ahora principalmente a ser leída en silencio, fuera de los escenarios: de ahí el origen de manifiestos teóricos como el *Proemio* de nuestro autor y muchos años después, del *Arte nuevo*. El dramaturgo busca definirse frente a las autoridades porque ahora lo que desea es ingresar en la categoría de *nuevo* clásico.

Aparte de ese carácter «premonitorio» del teatro naharresco, cuya fortuna en los años anteriores a Lope ya se ha empezado a estudiar con cierta profundidad⁷, conviene tener presente que es además el primer dramaturgo en toda la extensión de la palabra; es decir, un creador que concibe el teatro tal como lo entiende-

5. «The *Prohemio* is the first manifesto of the modern poetic craftsman», Joseph E. Gillet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. IV, ed. por Otis H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1961, p. 444. Las referencias a Gillet aparecerán, a partir de ahora, y siempre que sea posible, entre corchetes y abreviadas en el cuerpo del texto.

6. Cf. la introducción de Miguel Angel Pérez a su edición de la obra completa de Torres Naharro en la Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1994, esp. p. xiii.

7. Citaré dos trabajos fundamentales: el de José Luis Canet, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42. Y el de Miguel Angel Pérez Priego, *Cuatro comedias celestinescas*, Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, UNED, Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

mos modernamente: es consciente de que los actores están representando, «disputando» —como dirá en el *Proemio*—, un papel, sobre un escenario. Aunque parezca una perogrullada no lo es cuando anteriormente al nacimiento del teatro en manos de autores como Torres Naharro ha dominado tan claramente la mímica sobre la poesía (como en las especies juglarescas), o bien la palabra sobre el gesto (como en la comedia humanística). Nos estamos refiriendo, además, a un género, el dramático, cuyo modo de presentación pública es por naturaleza fugitivo, y todavía más fugitivo si desde nuestro siglo tratamos de tender la mirada más allá de la Italia de fines del Cuatrocientos, hacia las formas dramáticas anteriores al gran reestreno en Italia de la comedia romana.

Eugenio Asensio recordaba cómo entre el riesgo del dominio de la palabra o de la mímica, entre Escila y Caribdis, está el drama auténtico⁸. Pero es que además, las piezas teatrales, sobre todo si son prelopecas, resultan de difícil interpretación porque hace falta que seamos capaces, desde su mera lectura, de tratar de imaginar cómo se llevaron a las tablas. Sólo cuando representamos ante la mirada de nuestra imaginación hasta los más pequeños detalles de una obra dramática podemos estar seguros de entenderla. Y el teatro de Torres Naharro resulta peculiarmente difícil en este sentido por la increíble vivacidad de sus cuadros escénicos, donde las intervenciones, sobre todo en las comedias *a noticia*, son rápidas, políglotas, se entrecortan unas a otras. Y en las comedias *a fantasia*, pueden traer consigo jirones de ironía que debemos intuir a tiempo porque rasgan el velo de «romanticismo» con el que a veces deseamos envolverlas, no menos *fantasiosamente*.

La crítica acepta con unanimidad que tras el *Proemio* están los comentarios preliminares de Badio Ascensio a su edición lionesa de Terencio. Por la carta neolatina que el enigmático Barberius dedicó a Badio Ascensio en los prolegómenos a la *Propalladia* sabemos que las relaciones entre Torres Naharro y

8. En «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», *Estudios portugueses*, Fundação Calouste Gubelkian, Centro Cultural Portugués, París, 1974, p. 25.

el célebre comentarista, profesor y tipógrafo belga no fueron directas. Badio Ascensio, que por entonces había dejado la imprenta de su suegro Jean Trechsel en Lyon, y vivía en París, retuvo, sin embargo, un agente en Lyon —por donde pasó Torres Naharro de camino hacia Italia— que pudo ser Jean Passet, quizá el mismo Jean Barbier, miembro de la familia de ese misterioso Barberius a quien Torres Naharro conoció después en Nápoles [Gillet, 1961; 428-9]. Ascensio no conocía a Torres Naharro y, sin embargo, Barberius quiso tener la elegancia de presentar nuestro dramaturgo, públicamente, a quien en su carta trataba como a un maestro, disculpándose así por no haber contestado sus cartas. Barberius debió percibir claramente la deuda que el extremeño había contraído con Ascensio en la parte erudita de su *Proemio* y sabía que esa cariñosa dedicatoria podía, halagándole, reparar su descortesía. Es más: muy probablemente el sustituto de Badio Ascensio en Lyon o el propio Barberius se encargaran de dar a conocer los *Praenotamenta* a Torres Naharro. Gracias a esa carta, dicho sea de paso, conocemos también las únicas noticias sobre la azarosa y aventurera vida de nuestro dramaturgo.

María José Vega ha reivindicado el influjo de los comentarios terencianos en el nacimiento de la teoría de la comedia del siglo XVI: se creía hasta mediados de este siglo que la teoría de la comedia se había construido «exclusivamente, a partir de la ampliación y reelaboración de las (escasas) observaciones que pueden espigarse, sobre esta materia, en el texto superviviente de la *Poética* de Aristóteles»⁹. Sin embargo, como Vega ha re-

9. Vega Ramos, M^a José, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Praenotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, XI (1995), pp. 237-259. Vega reivindica desde las primeras páginas de su estudio las aportaciones en este sentido de M.T. Herrick (que datan de 1950) en *Comic Theory in the XVIth Century*, Urbana, 1964: «My point, however, is that Aristotle's contribution to the discussion of comedy in the Renaissance was mainly a critical method plus a few critical terms; the details of specific analysis of comic function, comic plot, characterization, intellectual content, and style came not from Aristotle's *Poetics*, but from the commentators on Terence, who drew upon the rhetoricians, ancient and modern. Aristotle's *Rhetoric*, in fact, provided more matter for discussions of comedy in the first half of the sixteenth century than his *Poetics*. In other words, the groundwork of comic theory was already laid before the *Poetics* became a major influence in dramatic criticism», p. 3.

cordado, hay toda una tradición previa, y simultánea, a la recepción plena de Aristóteles que consiste en los terencios con el comentario donatiano, que empieza con la princeps de Elio Donato en 1470, reeditados ya en unión a las comedias terencianas, ya en opúsculos aparte, una y otra vez, teniendo así una extraordinaria fortuna editorial. Sin abandonar la tradición donatiana, los *Praenotamenta* proporcionan ya una ampliada suma de autoridades: junto a los clásicos, representados por Platón (con su noción del furor divino y la inspiración poética), Cicerón y Quintiliano; los medievales, con Acrón, Porfirio (en sus comentarios al texto Horaciano), Diómedes (quien con Donato aporta las definiciones e historias de la tragedia, la comedia y otros géneros menores), Prisciano y Servio, (que Weinberg titula «medievales» «not because of their dates but because of their currency throughout the Middle Ages») ¹⁰; además de humanistas como Tortelius, Baptista Mantuanus, y Landinus.

Badio Ascensio ya había publicado en 1493 su comentario a Terencio: pero para la amplificación del prólogo habrá que aguardar hasta 1502; sólo entonces aparece la primera edición lionesa de Terencio que incluye los *Praenotamenta* del tipógrafo belga, reimpresos con frecuencia a lo largo del siglo. Las grandes aportaciones del extenso y pormenorizado texto de Badio Ascensio son, como ha señalado Vega, no sólo que se trata de un escrito teórico *no aristotélico* sobre el género dramático, sino que abre una brecha a las reconstrucciones anticuarias del teatro clásico. La labor de Badio Ascensio, no demasiado valorada por los humanistas, es por lo tanto la propia de un divulgador, «et son effort tendait à faciliter aux débutants l'étude des auteurs classiques pour leur permettre d'apprendre le latin aux meilleures sources de latinité». ¹¹

10. «Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology*, IX (1955-56), pp. 209-216, esp. p. 211.

11. Afirmaba Ph. Renouard en la parte de dedicada a la biografía de Badio Ascensio de su indispensable *Bibliographie des impressions et des oeuvres de Josse Badius Ascensius imprimeur et humaniste 1462-1535*, Paris, Em. Paul et fils, Libraires de la Bibliothèque Nationale, 3 vols, 1908, p. 26.

Si volvemos ahora la mirada al *Proemio* de Torres Naharro, y retomamos el cabo suelto de la distinción en el dramaturgo extremeño entre comedia *a noticia* y *a fantasia*, debemos observar enseguida que no es necesariamente de procedencia aristotélica, sino que puede venirle de la mención por parte de Badio Ascensio a la *Rhetorica ad Herennium* (I, viii-ix)¹² y Quintiliano¹³, y su distinción entre las cosas verdaderas, fingidas y verosímiles, es decir, la distinción entre historia y poesía, que también está entre los escolios a la *Ars poetica* de Horacio, donde a su vez se recogen los comentarios de Acrón, Porfirio, Landino y el propio Badio Ascensio. En ellos, el divorcio entre temas históricos y temas inventados de nuevo se transforma en la distinción entre la verdad y lo verosímil aplicados precisamente al decoro (v. 119), pero insistiendo todavía más que Horacio en el efecto que su mantenimiento produce en el espectador —Horacio ha mencionado aquella verdad de todos conocida: —sólo si tú lloras, lloraré yo: «Si ergo certam scribis, famam sequere, aut si fingis, habeat artem et verisimilitudinem figmentum tuum. Aliud praeceptum: aut notam historiam scribe, aut verisimilia finge»¹⁴. Hay aquí ciertas analogías verbales con la distinción entre comedia *a noticia* y *a fantasia* de nuestro dramaturgo. No en balde los mismos *Praenotamenta* están plagados de las sen-

12. «Id quod in negotium expositione positum est tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est quae neque veri similes continet res, ut eae sunt quae tragoediis traditae sunt. Historia est gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit, velut argumenta comoediarum. (...) Veri similis narratio erit si ut mos, ut opinio, ut natura postulat dicemus; si spatia temporum, personarum dignitates, consiliorum rationes, locorum opportunitates constabunt, ne refelli possit aut temporis parum fuisse, aut causam nullam, aut locum idoneum non fuisse, aut homines ipsos facere aut pati non potuisse. Si vera res erit, nihilominus haec omnia narrando conservanda sunt, nam saepe veritas, nisi haec servata sint, fidem non potest facere; sin erunt ficta, eo magis erunt conservanda. De iis rebus caute confingendum est quibus in rebus tabulae aut alicuius firma auctoritas videbitur interfuisse».

13. *Institutio oratoria*, II, iv, 2: «Et quia narrationum, excepta qua in causis utimus, tria accipimus species, fabulam, quae versatur in tragoediis atque carminibus non veritate modo, sed etiam a forma veritatis remota, argumentum, quod falsum, sed uero simile comoediae fingunt, historiam, in qua est gestae rei expositio, grammaticis autem poeticis dedimus: apud rhetorem initium sit historia, tanto robustior, quanto uerior».

14. Horacio, *Opera Q. Horatii Flacci. Poete amoenissimi cum quator comentariis. Acronis. Porphirionis. Anto. Mancinelli. Iodoci Badii Ascensi accurate repositis*, Joannes Paruus, París, 1528.

tencias del venusino, de quien proceden a su vez las más esenciales observaciones sobre el decoro.

Retomemos el *Proemio in medias res*, cuando, dejándose de preámbulos, se dedica «Quanto a lo principal, que son las comedias». Aquí ya destaca la originalidad de Torres al sacar a colación la emblemática palabra «comedia», que tanta fortuna va a tener en el siglo XVII español: «... comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado». ¡Artificio ingenioso! Cuán premonitorias son estas palabras para la futura comedia española, escrita siempre en verso, el aliado indispensable de su constante juego de conceptos¹⁵. El «drama se va a desarrollar en una época en la que el ingenio es el arma que lo corta todo», recordaba Juan Manuel Rozas, muy a propósito. Pero hay más: la comedia está jalonada de «...notables y finalmente alegres acontecimientos...». Así de sencillamente se anticipa Torres a esa mezcla de lo trágico y lo cómico que va a caracterizar la comedia lopesca, no sólo en la mezcla de personajes de alcurnia y otros de marcado carácter menor sino también en esos trances en los que se llega al límite de caer en el desastre pero de pronto la peripecia nos devuelve al orden, como en la *Himenea*, o en la misma *Serafina*¹⁶.

15. Gillet veía el posible origen de la acuñación de tan feliz locución en una curiosa conjetura *ope ingenii*: «Badius, in his *Praenotamenta* (ed. 1505, fol. Bj vo.), may have suggested the word *artificio* by his «observatio proprietatis personarum... et totius artificij». On the other hand, *ingenioso* may derive from a curious misprint in the earlier editions (e.g., that of 1502), where tragedy is described as «quidam ludus meretricie compositus» (*metrice* in the ed. of 1505, fol. Avj ro.). However, the supposition that Torres Naharro might have read *meretricie*, and very freely have interpreted it as meaning *cunningly* or *ingeniously* composed may be too far fetched, and Torres Naharro should, rather, be given the ungrudging credit for having fathered the formula, recognizing a fundamental quality of the Spanish drama: the ingenuity and abundance of invention which a century later was to make of the Spanish comedia a storehouse of plots from which the dramatist of other nations freely borrowed», *op. cit.*, t. IV, pp. 432-433.

16. En este punto, Torres Naharro difiere notablemente de los *Praenotamenta*, desviación que ya podía advertirse en la distinción entre comedias *a noticia* y *a fantasía*, porque emplea un concepto de verosimilitud aplicable a la narración desde la retórica, que Badio, además, sólo recoge tangencialmente, sin olvidar que la comedia *a noticia* comparte una característica fundamental de la tragedia, y es el hecho de estar tomada de hechos que se han observado en la realidad, por mucho que no sean notables o carezcan del rango de históricos. Pero lo que es más evidente todavía es que Torres se descuenta de la donatiana con-

Para la descripción de la comedia acudirá a Badio Ascensio y las definiciones contenidas en sus comentarios procedentes de los gramáticos de la baja latinidad; sin que el propósito de esta parte más erudita resulte pedante —y nótese cómo su actitud tiene ciertas analogías con las ironías de Lope en el *Arte nuevo*: lo que interesa es la propia experiencia teatral, por encima de la erudición a la violeta de los preceptistas:

Quanto a lo principal, que son las comedias, pienso que devo daros cuenta de lo que cerca dellas me paresce, no con presunción de maestro, mas solamente para serviros con mi parescer, tanto que venga otro mejor.

Y sólo entonces repite la tradicional definición de la comedia de Diomedes, clara herencia donatiana de los *Praenotamenta* (Comedia, según los antiguos, es *cevilis privatque fortune, sine periculo vite, comprehensio*; a differentia de tragedia, que es *he-roice fortune in adversis comprehensio*); y recuerda el *dictum* que se atribuía a Cicerón, aunque no haya podido documentarse en las obras conservadas de éste, cuya transmisión se debe también a Donato —y quizás su propia creación¹⁷: «Y, según Tullio, comedia es *imitatio vite, speculum consuetudinis, imago veritatis*».

traposición entre comedia y tragedia, definidas por oposición según la fuente de Evanthius: «[Cap. IV]... la tragedia, a menudo, se toma de hechos históricos y se compone de acontecimientos que realmente han sucedido, a pesar de que se mezclen elementos fabulosos. La comedia en cambio se hace con hechos totalmente ficticios, aunque verosímiles; la segunda es que la tragedia trata siempre de las personas de rango elevadísimo y se compone en estilo sublime, mientras que la comedia trata de personas mediocres y está escrita en estilo llano. La tercera es que la tragedia, al comenzar es alegre y muestra la pompa, la gloria y la magnificencia de los magnates y de los nobles, y al acabar muestra la situación tristísima de los reyes y los príncipes, reducidos a la mendicidad hasta la extrema desesperación y de esta manera muestra cómo hay que huir de la vida de estos grandes personajes. La comedia, al principio, es enigmática ("suspensa") y hacia la mitad turbulenta, pues en este género, las personas acostumbran a ser engañadas ("deludi") y conturbadas. Pero al final todos vuelven a la felicidad ("gratia"). La tragedia tiene un principio alegre y un final triste; la comedia, al contrario, tiene un comienzo ambiguo y bastante triste y un final muy alegre. Por eso se dice que la comedia trata del destino ("fortuna") privado y civil, sin peligro para la vida. Por eso, cuando el rey Arquelao pidió al poeta griego Eurípides que escribiera una tragedia sobre él, el poeta se negó y pidió a los dioses que no le sucediera al rey nada digno de una tragedia.»

17. Vid. M^a José Vega, *art. cit.* p. 241.

Todo está en Badio Ascensio, junto a la caracterización de los distintos tipos de comedia y sus partes, «según Acron», que aparece a continuación en el *Proemio*. La modernidad de las ideas sobre la comedia de Torres Naharro ya se filtra en el desinterés con que cita esas partes «y quatro partes, *scilicet: prothesis, catastrophe, prologus, epithasis*»; donde, como en seguida se advierte, Torres cita de memoria y alterando su orden con desaliño. Y entonces recuerda los cinco actos horacianos —ya volveremos sobre este punto más adelante— y la necesidad de decoro. Se salta a la torera la recomendación horaciana de no exceder las cuatro personas en escena con cierto descaro: «El número de las personas que se han de introducir, es mi voto que no deven ser tan pocas que parezca la fiesta sorda ni tantas que engendren confusión. Aunque en nuestra *Comedia Tinellaria* se introduxeron passadas XX personas, porque el subjecto della no quiso menos, el onesto número me paresce que sea de VI hasta a XII personas». Y el excursus sobre el decoro resulta un comentario práctico focalizado en el punto de vista del director de una compañía de comediantes, porque es «...como el governalle en la nao, el qual el buen cómico siempre deve traer ante los ojos», que termina con un negligente y algo desdeñoso «etc.». Un desdén que se pone todavía más de manifiesto en la siguiente frase, cuando Torres Naharro se sacude todas las pedanterías de encima: «Todo lo cual me paresce más largo de contar que necessario de oyr». «Such a casual treatment of the classics would have horrified many european humanists», sentenciaba Gillet [1961; 429].

De todas maneras, hay que volver a la idea de que los caminos por los que Torres Naharro se sitúa en la vanguardia de la teoría y praxis teatral europea son más medievales de lo que a primera vista pudiera parecer. Hay que recordar que el propio Badio se añadió copiosamente a los escolios de Acrón y Porfirio a la *Ars poetica* de Horacio. Por ello, no es vano que poco antes de ese desdeñoso etcétera mencione los celeberrimos cinco actos del venusino. Heugas ya advirtió con perspicacia que los cinco actos de Horacio no tenían el mismo sentido que le atribuyeron sus comentaristas: «La referencia a Horacio, tantas veces traída a colación, es menos evidente si admitimos que en

el *Arte poética*, la palabra *acto* señalaba los grandes momentos de la fábula sin tener el carácter técnico que tendría en los comentarios de un Donato», y menos técnico todavía en la obra del mismo Terencio, donde al parecer no se distinguía, originalmente, división alguna —aunque al respecto no pueda darse nada por concluido. Y añade poco más adelante Torres:

La división della en cinco actos no solamente me paresce buena, pero mucho necessaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parescen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia quèda mejor entendida y rescitada.

Stäuble, en su indispensable libro sobre *La commedia umanistica del Quattrocento*, explica precisamente el problema tan debatido de las subdivisiones en actos de las comedias romanas: «generalmente si ammette che essa [la subdivisión en actos] mancasse in Plauto e Terenzio (ed infatti i manoscritti non la riferiscono) e che si tratti di un'esigenza postulata soltanto da commentatori più tardi (come Donato), influenzati da scritti teorici ellenistici e dal proprio enunciato da Orazio ai versi 189-90 dell' *Arte poetica*.»¹⁸ Ciertamente. Si nos olvidáramos por un momento de toda la ristra de comentaristas y volviéramos al texto original de Horacio, quizás nos sorprendería su facilidad de pluma, su riqueza de imágenes y de sugerencias, muy lejos del encorsetamiento retórico a que lo someterían Acrón, Porfirio, Landino y, por fin, Ascensio. Esos mismos comentarios a Horacio inspiran buena parte de la preocupación de Ascensio por Terencio, al que aplicó no pocas de las anotaciones del primero heredadas de segunda, tercera y hasta cuarta mano.

Fijémonos en el capítulo décimonoveno: «De actibus et eorum distinctione in comediis» («Los actos y su distinción en las comedias»): «...las mencionadas tres partes se distinguen en cinco actos; así pues como prescribe Horacio, no han de ser ni más

18. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Firenze, 1968, p. 158. Cf. también la excelente disertación de W. Beare sobre este problema en el capítulo titulado «The Roman Origin of the Law of Five Acts», pp. 196-218, en su libro, *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Methuen and Co. Ltd., London, 19684.

ni menos de cinco. Acto es una palabra relacionada con «agendo» (actuar, hacer). Hay tantas partes como actores actúan sin intermisión. *Cuando el proskenio está vacío, de manera que ninguno de los actores que salen esté, sino que todos han entrado (se han retirado), entonces se ha acabado el acto.* Y esto sucede cinco veces en la comedia, como mostraremos, a pesar de que Donato diga que es difícil distinguir los actos porque el coro que cantaba al final de cada uno de ellos se ha suprimido de las comedias, aunque se conserve en las tragedias¹⁹ (el subrayado es mío).

Resulta curioso cómo ha llegado a Torres el concepto de acto a través de la tecnificación de los comentaristas, de tal forma que la misma tendencia a convertir las sugerencias horacianas en reglas pudo coadyuvar en un aspecto fundamental a que las comedias fueran más representables²⁰. Porque a raíz en buena medida de la fuente ascensiana²¹, que da precisión a la vaga idea de acto de los antiguos gracias a Donato y también a la observación de la praxis contemporánea, el latinismo «acto» adquiere en Torres un sentido práctico todavía más reforzado desde el punto de vista del actor y del espectador, y no únicamente de la fábula («porque más me parecen descansaderos que otra cosa», es decir, en el sentido de «pausa»); y para subrayar ese efecto recurre al italianismo «jornada» con el que él bautiza y hace suyo un recurso

19. «Dicte autem in quinque actus distinguuntur: ita quod ut precepit Horatius neque plures neque pauciores esse possunt. Actus dicitur ab agendo. Est enim tanta pars quantum lusores agunt sine intermissione. Quando enim proskenium vacuum est: ita quod nullus egressorum permaneat sed omnes ingrediantur: tunc actus unus finitus est: et hoc contingit quinquies in singulis comediis ut ostendimus: quisquis Donatus dicat nunc esse difficile distinguere actus propterea quod chorus qui in fine cuius liber canebat comediis ablatus est...», Ascensio, J., *Praenotamenta Ascensiana*, Lyon, Trechsel, 1511 (*princeps* de 1502).

20. Recordemos una vez más las palabras de Torres: su división en actos «no solamente me parece buena, pero mucho necesaria; aunque yo les llamo jornadas, porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada».

21. Aunque sea bueno recordar que Torres coincide con la práctica de sus contemporáneos italianos: «In the early years of the sixteenth century, Ariosto, Bibbiena, and Machiavelli needed to take only two steps further to turn the latin humanistic comedy into *commedia erudita*: they had to write in Italian and they had to transform the free form into the carefully articulated five act structure», recordaba Herrick en su libro *Italian Comedy in the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana-London, sin fecha, p. 25.

ahora plenamente teatral²²: como señala agudamente Gillet, la novedad de Torres Naharro no consiste sólo en dividir la obra en actos, sino sorprendentemente —para sus días— en pensar una razón lógica para ello [1961; 435]. A Torres Naharro se debe la «*genial intuición del papel capital y funcional que tiene el entre-acto en la dramaturgia moderna*», como sugiere Heugas, para *adaptar a la práctica de las tablas* su concepto de acto, como logra Torres, «eliminando cuanto no puede representarse en un arte que es, ante todo, un arte de selección, y consiguiendo así dar la impresión de la duración, de la disposición del tiempo, una disposición adecuada para introducir mayor claridad en la conducta del relato dramático: *«de donde la comedia queda mejor entendida y rescitada»*.²³

Pero tampoco conviene simplificar la ideología dramática naharresca enfrentándola a la de los comentaristas para vindicar así su novedad: nuestro dramaturgo aprende el concepto de acto gracias en buena medida a Badio, y eso contribuye a la representabilidad de sus comedias; toma lo que le interesa de la parte teórica y la adapta con desparpajo (muy castizo) a la puesta en escena de sus comedias.

Y ahora sí convendría recordar la biografía del extremeño: su actividad en la corte romana pudo influir decisivamente en su conciencia del imperativo de un escenario, conciencia que en la mayoría de sus obras cristaliza en una clara preferencia por la unidad de lugar, que en los inicios del teatro debió ayudar notablemente a que la palabra congeniara con el gesto y se convirtiera en vehículo y motor de la acción.

En España se ha desarrollado la obra de los salmantinos Encina y Lucas Fernández; ambos músicos, como Gil Vicente, y con un concepto muy festivo, incluso melódico de buena parte

22. Aunque para Gillet el término «jornada» que Torres Naharro prefería a acto no era, probablemente, un italianismo (y asegura que no podía derivar de las «journées» del drama medieval francés), lo cierto es que en España tuvo su éxito pues fue adoptado por Güete, Ortiz, Avendaño, y —después de un período en desuso— reclamado por Cueva (1606) para sí. Fue popular sobre todo entre los dramaturgos valencianos, con Cervantes, y después con la escuela de Calderón.

23. Pierre Heugas, «Torres Naharro, raro inventor», *Homenaje a José Antonio Maravall*, II, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, pp. 319-322.

de sus piezas teatrales, aunque muy precario todavía del escenario teatral. Juan del Encina adapta su primer teatro al gran salón de la casa ducal de los de Alba, probable escenario a su vez de la *Egloga Segunda* de Garcilaso. Cabría preguntarse cuál pudo ser la actividad de Encina en Italia. ¿Es equiparable a la de Torres? Probablemente no sea así. Pero entonces ¿qué clase de relación y por tanto de influjo mutuo pudo establecerse entre ambos? Sabemos que ambos estuvieron en Roma por los mismos años y que ambos se encargaron de divertir los ocios de la sociedad encumbrada con sus obras²⁴. Lo cierto es que la incipiente complejidad escénica que adquiere el teatro de Encina en contacto con los círculos romanos es sólo un apunte y empieza a producirse cuando el salmantino se retira de la farándula. Y fue entonces cuando dio comienzo la actividad de Torres en Italia.

Probablemente la *Egloga de Plácida y Vitoriano* se escenificara en Italia, y no en balde es una de sus piezas teatrales de mayor complejidad escenográfica, aunque dudo mucho que fuera esa la que se representó en casa del Cardenal Arborensis, como la crítica ha acostumbrado a dar por seguro, convencida de que el prologista al que alude la carta de Stazio Gadio (con fecha del 11 de Enero de 1513) se correspondía con el Gil Ces-tero que en el introito a la *Egloga* interpretó el propio Encina.

Como reza la carta dirigida al Marqués de Mantua, aquella noche estaban congregados, además del Signor Federico (da Bartolomeo della Rovere) y el embajador de España, una multitud de asistentes españoles rodeados de meretrices:

...quela sala era tutta piena di gente, e piú delle due parte erano spagnoli, et piu puttane spagnole vi erano che homini italiani, perchè la commedia fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual intervenne lui ad dir le forze et accidenti di amore, et per quanto dicono spagnoli non fu molto bella et pocho delettò al signor Federico.²⁵

24. Cf. el prólogo de Humberto López Morales a su edición de las comedias *Soldadesca*, *Himenea* y *Aquilana* en Taurus, 1986.

25. Recogida por Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Bulzoni Editore, Roma, 1983. Releyendo el prólogo de M. A. Pérez Priego al *Teatro completo* de

Resulta curioso evocar este ambiente canallesco —nada raro por otra parte durante esos días de León X— en la representación de una pieza teatral española, y comprobar, además, que el público desaprobó la obra. Es difícil saber exactamente cuál fue la causa de este disgusto, aunque me atrevería a sugerir que si en efecto se trataba de la *Egloga de Plácida y Vitoriano*, de connotaciones tan sacroprofanas, no fueron precisamente los reparos morales, y quizá sí su carácter excesivamente lírico, su tempo lentísimo y falta de soltura escénica. Creo, sin embargo, que la obra es *La representación sobre el poder del Amor*, que en el texto de la rúbrica a las dos ediciones sueltas en las que se conserva, se especifica cómo fue «trobada por Juan del Encina» en representación del Amor; y la obra empieza, en efecto, coincidiendo con la descripción de la carta de Stazio Gadio, con la figura del Amor alardeando de su *poder* y sus *accidentes*.

Sea como fuere, lo que conviene destacar aquí, y como en parte demuestra la impaciencia del auditorio de Encina en Roma, es que el público en Italia empezaba a acostumbrarse a la comedia de enredo, infinitamente más entretenida, y deudora, en buena medida, de la comedia romana. Ettore Pastore ponía en duda, precisamente, que la *commedia regolare* hubiera surgido de la nada: la *Calandria* de Bibbiena recuerda de cerca los *Menaechmi* y un poco más lejanamente la *Casina* de Plauto, pero aderezándolo todo con motivos procedentes del mundo bocacesco y del popular, mientras que la *Cassaria* se atiene rigurosamente a la atmósfera de la *palliata*, aunque sin seguir claramente ningún texto plautino o terenciano en concreto²⁶. Y todas estas obras tienen en común la ambientación de sus enredos en el mundo contemporáneo, lo que anticipa (aunque quizá no siempre) sobre

Encina, en Cátedra, 1991, p. 16, compruebo que Dña. Carolina Michaëlis ya advirtió que la obra representada esa noche fue *La representación sobre el poder del amor*, como queda recogida en «Nótulas sobre cantares e villancicos peninsulares e a respeito de Juan del Encina», R.F.E.; 5 (1918), pp. 337-366. La corrección de pruebas me ha permitido añadir esta nota, y consignar una coincidencia significativa.

26. Ettore Pastore, «Nuove prospettive sull'influsso del teatro classico nell'500», *Il teatro classico italiano nel 500* (Atti del convegno), Roma, Febrero de 1969, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1971, p. 9-95, esp. p. 22.

el cañamazo de la comedia antigua, la característica fundamental de las comedias *a noticia*.

Por la carta latina de Mesinerius Barberius Aurelianensis sabemos con seguridad que Torres Naharro fue especialmente prolífico en los años de la más plena efervescencia teatral, lúdica y artística de la Roma de León X. Pero no me parece descabellado que llegara cerca de un lustro antes, hacia 1509²⁷, fecha de composición de la *Serafina*, según la cronología de Gillet. Aunque es una obra que no parece haber sido concebida para ser representada en Italia, por su fuerte impronta valenciana, la obra es plenamente urbana, y la eliminación del desenlace trágico la emparenta con el género de la «comedia» que se defiende en el *Proemio*; un desenlace que es probable que deba su inspiración a la *Andria* de Terencio²⁸. No hay que desechar en principio la influencia del Fray Timoteo de la *Mandragola* de Maquiavelo, que Mazzei tampoco descartaba, considerando que quizá Torres podría haberla leído en manuscrito²⁹; tampoco nos parece del todo imposible que la hubiera visto representada e incluso impresa, por mucho que para Roberto Ridolfi, ofreciendo una argumentación nada convincente desperdigada en numerosas publicacio-

27. Aunque conviene tener en cuenta las precisiones de Lihani: «Torres Naharro probably reached Rome between 1503 and 1507 and, when about eighteen, apparently served in the military outfits trained and maintained by Cesare Borgia at Faenza, Forlì, Rimini; Torres Naharro may also have personally witnessed the battle of Chirínola in 1503.», en su monografía, *Bartolomé de Torres Naharro*, Twayne Publishers, Boston, 1979, p.18.

28. Crawford, J.P.W., «Two Notes on the Plays of Torres Naharro», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 76-78.

29. Según Pilade Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, Amadei, 1922 pp. 97-98, Torres Naharro leyó las comedias en algún ejemplar, en el que, como el Códice Stroziano 366 en 4^a, varias comedias (la *Mandragola*, la *Commedia in versi*) estaban copiadas como pertenecientes a Maquiavelo, e incluso sería posible que las hubiera leído en dicho códice. Para la *Commedia in versi* puede consultarse Pio Ferrieri, *Studi di Critica Letteraria*, Milano, 1892, quien opina que la comedia era de Luigi Strozzi. Parece ser que ninguna de las dos comedias fue representada en Roma por esos años, por lo que quizás la amistad de Naharro con G.B. della Palla, amigo de Nardi y de Maquiavelo, fue clave para poder tener acceso a los manuscritos. Para Mazzei, la *Serafina*, a pesar de las diferencias características debidas al temperamento distinto de los dos autores, muestra las huellas todavía frescas y visibles de la lectura reciente de las comedias de Maquiavelo y más precisamente de la *Mandragola* y de la *Commedia in versi*: no se trata, sin embargo, de imitaciones serviles.

nes, la *Mandragola* fue redactada entre la segunda quincena de enero y la primera de febrero de 1518³⁰.

La influencia italiana es por lo general más vaga pero no por ello menos importante³¹. Y empieza por la propia influencia clá-

30. Se ha discutido largamente acerca de la misteriosa fecha de composición de la *Mandragola*: desde Ludwig Hain, quien basándose en la tipografía usada en la primera edición, la situaba en pleno siglo XV, y desde Tiraboschi, que añadía para más precisión la fecha de 1498, los estudiosos de Maquiavelo han hecho oscilar la fecha desde 1504 y 1523. Un documento, la carta de G. Della Palla, en la que se habla de los preparativos para una representación de la comedia en Roma, seguramente aquella que vio Leon X, según relata Giovio, la ubicaría entre 1513 y 1520. Pero fue un editor de la pieza teatral, Roberto Ridolfi, quien creyó fijar, basándose en algunas palabras del texto en las que nadie había reparado, la composición de la obra maestra en 1518, y más precisamente en febrero-marzo de dicho año. Conjetura interesante (aunque a nuestro juicio poco fundada) porque de ser así, Maquiavelo habría compuesto la *Mandragola* en una de las épocas más infelices de su vida, tras la desilusión final del *Príncipe*, de forma que se podría entender mejor aún la amarga risa que la recorre. En esta datación concurren, según Ridolfi: «l'attualità di quella battuta sulla paventata impresa del Turco, le notizie intorno alla quale rinfrescavano ogni giorno più dal dicembre dell'anno dinanzi; l'antica consuetudine che le commedie si recitassero per carnevale, e quell'anno l'ultimo di carnivale cadeva appunto il 16 di febbraio; infine, perché no?, anche l'intenzione di festeggiare con la sua rappresentazione, a casa i Medici o altrove, le fauste nozze del Duca Lorenzo capitano generale e padron piccolo della città; il quale, avendo stipulato il matrimonio per verba de praesenti (come si è detto), il 25 gennaio, si recava in Francia ai 22 di marzo per celebrarlo e consumarlo. Prima era stato a Roma dal Papa per riceverne le benedizioni e probabilmente anche qualche altra cosa; ma quell'ultimo carnevale da scapolo se l'era goduto a Firenze.», «Composizione, rappresentazione e prima edizione della *Mandragola*», *La Bibliofilia*, LXIV (1962), pp. 285-300. Siempre según Ridolfi, esta fecha podía, de hecho, leerse entre líneas del propio texto, y precisamente en aquella intervención de la viuda, con ecos de los miedos por los preparativos del Turco que en aquel año angustiaban a la Cristiandad (véase Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*. Seconda edizione riveduta. Roma, A. Belardetti editore, 1954). De todas maneras no puede afirmarse que el temor al Turco se circunscribiera a esas fechas. No sabemos, además, cuáles fueron las transformaciones que sufrió el texto desde su primera representación. Aunque para Ridolfi, hay buenas razones para creer que el texto de la *Mandragola* no sufrió más modificaciones después de la primera redacción y la primera representación, aparte de las canciones del principio de la comedia y de cada acto, escritas por M. para la representación hecha en Romagna, consule Guicciardini. Para el estudioso italiano, sin ofrecer ningún documento que lo avale, la obra se habría representado por primera vez en el mismo carnaval de 1518, mientras Florencia festejaba las bodas anunciadas de Lorenzo de' Medici, y quizás se repitió en septiembre para la vuelta del mismo con su esposa francesa. Ninguna otra fecha le ha parecido a Ridolfi que se podía atribuir a la primera edición, impresa en Florencia, sin indicación de lugar, nombre, ni año, por un pequeño tipógrafo que adoptó algunos tipos viejos diseñados en el penúltimo decenio del siglo precedente. Una rústica arma medicea estampada por mano inexperta en el grabado del frontispicio, parece confirmar, según el mismo estudioso, el carácter ocasional de la publicación.

31. En cualquier caso, tampoco hay que desechar totalmente las influencias italianas para la *Serafina*. Para Mazzci, Torres Naharro ha tomado la idea general de la *Commedia in versi*, aunque en lo particular pocas son las huellas que pueden encontrarse. Reproduzco aquí,

sica que se filtra en Torres Naharro gracias a su estancia en Roma: como ya señaló Menéndez Pelayo, refiriéndose al céle-

añadiendo alguna precisión, las conclusiones del excelente trabajo de Mazzei sobre este punto dado que existen pocos ejemplares y resulta muy poco accesible, por lo que pocos estudiosos del dramaturgo extremeño han podido consultarlo (buen ejemplo de ello es el, por otra parte, útil artículo de Ana Giordano Gramegna, titulado «Influencia italiana en Bartolomé Torres Naharro», recogido en *Teatro y Prácticas escénicas. II: La Comedia*, coord. José Luis Canet, Tamesis, Londres, 1986, pp. 11-25). La *Commedia in versi* trata justamente de un joven unido a la fuerza a una dama a quien no ama, y que para mantenerse fiel a la que ama, no consuma el matrimonio con la primera. Camillo ama a Virginia, esposa de Catillo, y descuida a la propia, y sólo con gran dificultad puede llegar a dar a conocer su amor a Virginia, custodiada celosamente por Catillo. Mientras la trama se desarrolla viene a complicarse de un modo extraño por un accidente imprevisto, propiciado por la similitud fonética que hay entre los nombres de los dos galanes (Apollonia: Ditemi se voi state apresso, e quanto, / Ad una donna di un detto Catillo. Miside: No; tu vuoi dir Camillo. Apollonia: Sì Camillo. Mi.: Ella sta da man destra al Capitolio / Al terz'uscio, anzi al quarto...): la rufiana Apollonia, encargada de llevar el mensaje a Virginia, da el recado por equivocación a la mujer del mismo Camillo, que así conoce los manejos de su marido. También llega a oídos de Cremete, pariente de Panfila, cuanto está tramando Camillo, para lo que piensa el modo más rápido que impida el escándalo, dado el poco amor con el que las dos parejas están unidas. Y encuentra enseñada una solución. Descubre que ambos matrimonios pueden disolverse, ya que Catillo por impotencia momentánea y Camillo por impotencia voluntaria, ambos han dejado de consumir el matrimonio. Y así, teniendo en cuenta que «dispensar gratia divina / matrimonio non consumpto», como dice Teodoro en la *Serafina*, Cremete propone el divorcio, algo que las dos parejas aceptan con entusiasmo y la comedia termina con el intercambio de esposas. De manera que el motivo fundamental de la *Serafina* es muy parecido al de la *Commedia in versi*, aunque no pueda calificarse de idéntico. El protagonista Floristán ama a una cortesana valenciana llamada Serafina que se toma muy profesionalmente su relación con su enamorado y asiduo cliente. Así no sorprende en absoluto que el padre de Floristán decida una boda para su hijo, con una dama italiana, llamada Orfea (no puede deducirse entonces que esta boda sea por despecho, como creen Mazzei y Gillet, no advirtiendo a tiempo la categoría de Serafina). Serafina, herida en su amor propio, maldice la infidelidad de Floristán. El galán, completamente obsesionado por su querida valenciana, elige un método muy expeditivo para deshacerse de Orfea y anular su matrimonio. Pide su parecer a un fraile, Teodoro, al que sin más preámbulos le manifiesta su pensamiento, diciendo: «... es menester / que yo mate luego a Orfea / do Serafina lo vea / porque lo pueda creer». Considera el suicidio, pero reflexiona con mal disimulada hipocresía: «...Serafina / que se desesperaría. / Y Orfea pues ¿Qué haría / Cuando mi muerte supiese? / Creco que no pudiese / sostener la vida un día». Con la muerte de Orfea, en cambio, se ahorran otras dos. El fraile se dispone pues a prepararla para dar el gran paso cuando añade: «Si yo la matase / moriré cristianamente / yo moriré penitente / cuando mi muerte llegare.» Pronto aparecerá el hermano de Floristán «amator quondam Orphee», como advierte fray Teodoro, que vuelve de una larga peregrinación. Mientras tanto, el fraile se acuerda de preguntarle a Floristán: «Posquam Orfeam duxisti / Matrimonium consumpsisti?». Floristán le contesta que «Ni pude ni lo quisiera». Mazzei ha visto en estas palabras una reminiscencia de la impotencia forzada de Catillo y de la voluntaria de Camillo. Teodoro, con la consoladora noticia, hace las paces, diciendo: «Serafina duc tibi: / El Orfeam frater sibi. / Flor.: Bien decís, bien puede ser». Y añade que la divina gracia deshace *matrimonium non consumtum* y puede darse así el deseado intercambio de mujeres. *Vid. Mazzei, op. cit.*, pp. 98-102.

bre introito naharresco y su posible ascendencia clásica: «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»³²; de todas maneras resulta claro que Torres Naharro parece tomar elementos de la propia tradición hispánica; de hecho Gillet dudaba que el Gil Cestero de la *Egloga de Plácida y Vitoriano*, como se ha dicho a menudo, llegara a influir en él, por simple imposibilidad cronológica: el problema es que el estudioso belga daba por cierta la fecha de 1513 atribuida falsamente a una de las piezas dramáticas más italianas de Encina, a causa de la carta del Marqués de Mantua que ya hemos citado. No está tan claro entonces que el *Diálogo del Nascimento* de Torres, donde ya aparece el introito con todas sus características esenciales, siga siendo anterior a esta pieza del salmantino. Es posible que sea una pieza más primitiva, pero no podemos asegurarlo taxativamente. Por otra parte, aparecen mezclados otros rasgos de la *sottie* francesa (cuyos bufones tantas veces actuaron como divertimento en las bodas) y quizá del introito de las piezas no menos jocosas de Alione, llenas a su vez de rasgos dialectales de Asti y de latines macarrónicos³³.

Pero acercado el origen del introito es Badio quien nos proporciona una pista que hasta ahora ha sido completamente desatendida. En el capítulo quinto, cuando se adentra en el origen e invención de las sátiras, tragedias y comedias, dice así: «Erat ergo illa antiqua

32. Cañete, Manuel y Menéndez Pelayo, Marcelino, eds., *Propalladia*, Madrid, Libros de Antaño, 1880-1900, 2 vols, p. xcv.

33. Esta idea la recogía Gillet de Stiefel, procedente de su reseña a Schaeffer, «Gesch. des sp. Nationaldramas», en *Zeitsch. f. verg. Literaturgesch.*, V (1892), p. 487 (que no he podido consultar), y no parece descabellada si se tiene en cuenta que *L'Opera piacevole* de Giovan Giorgio Alione se difundió en Francia precisamente a través de un centro editorial fundamental para Torres como es Lyon; *vid. la introducción de* Enzo Botasso, Bologna, Collezione di opere inedite o rare, nuova serie, Libreria Antiquaria Palmaverde, 1953, p. xxvi. Por otra parte, el propio Badio Ascensio, en el capítulo XX, titulado «De decoro et primo personarum» aboga por la variedad de registros que deben admitir las piezas dramáticas: «El decoro del país pide a cada uno que hable y actúe como se hace en su país. El terruño influye mucho en la manera de ser de los hombres, hasta el punto de que es llamado "principum effectivum". De ahí viene que los africanos, que tienen la sangre ardiente, sean ardientes pero tímidos; los alemanes audaces, los francos sutiles; los de Cólquida astutos (o "hipócritas", de "versipelles"), los de Creta mentirosos y los judíos "dure cervicis" (o "tozudos", "orgullosos")».

satyra etiam dramatica. hoc est actiua apta ad ludendum. Nam erat composita eodem modo sicut comedia antiqua carminibus satis inconditis sicut nunc faciunt ludicommunes: In quibus vidialiquando fatuos introductos et delirantes qui vitia magnorum virorum tacite notabant: quod in propriis personis non fuissent ausi» (el subrayado es mío)³⁴ ¿No estamos aquí ante el tontilisto tantas veces protagonista de los prologuillos dramáticos del extremeño? Sabemos, por otra parte, que Badio Ascensio recurría de vez en cuando a su propia experiencia para aclarar algún punto. Weinberg llamó la atención sobre la única locución en francés que se desliza en los *Praenotamenta*, cuando, en el esfuerzo por definir *personae* (con el sentido de máscaras o disfraces), explica que son «faultx visaiges», y al extenderse más sobre el asunto se refiere a la práctica corriente de las declamaciones dramáticas en «Flandes y las regiones vecinas»³⁵; no en balde se trata comentarios *familiares*. Tampoco descartaría del todo que Badio acuda aquí a su propia experiencia como maestro (parece ser que ayudó a la preparación de más de una representación de sus discípulos y a buen seguro conocería bien la praxis teatral contemporánea).

Sigamos buscando huellas del teatro clásico en nuestro dramaturgo: es precisamente en el introito a la *Tinellaria* donde Torres Naharro filtra la pista sobre el origen del título, de abo-lengo a su vez plautino:

Pues, mis amos,
la comedia intitulamos

34. «Aquellas antiguas sátiras eran también dramáticas. Y es decir, compuestas de acciones aptas para ser representadas, porque estaban compuestas de la misma manera que la comedia antigua, con poesías muy elaboradas, como ahora las hacen en las representaciones comunes, en las cuales he visto a veces introducidos tontos enloquecidos ("delirantes") que indicaban tácitamente vicios de personas importantes que no habrían osado señalar en sí mismos». (f. Aiv, v.)

35. «Personae autem sunt faultx visaiges que sumuntur multis de causis. una est quia varium et plenior sonum reddunt. a personando enim dicitur persona: eo quod per varias personas vox vnius hominis varie sonat. Ideoque qui historias regum principumque in cameris precio ludunt ut nunc vulgo est videre in flandria et regionibus vicinis personas accipiunt: ut vnus auctor seu lusor varios posset presentare» (f. a vii v.). Vid. Weinberg, B., «Badius Ascensius and the Transmission of Medieval Literary Criticism», *Romance Philology*, 9 (1955-56), 209-216, esp. 215.

a Tinelo, Tinellaria;
 como de Plauto notamos
 que de asno dijo Asinaria.
 Y entre nos,
 Tinelo y asno, par dios,
 no difieren mil pasadas,
 pues ya veis que todos dos
 se mandan a bastonadas.

Recordemos, por otra parte, la doble trama en la *Himeneia*, importantísima para la creación de la figura del donaire³⁶. Pero sobre todo parece que algunas de las novedades de origen clásico más importantes que ofrecen las primeras comedias del extremeño, vienen de la mano de la concepción escénica, como Canet ha señalado recientemente³⁷.

La *Serafina* puede ser un buen ejemplo: recordemos cuando aparece Dorosía, criada de Serafina, exclamando los primeros versos valencianos, mientras se mesa los cabellos, y da vueltas arriba y abajo del tablado, «¿On poría yo trobar/ aquest traïdor castellà?», y emprende una amarga queja contra la infidelidad masculina. En el siguiente cuadro, Lenicio —el sirviente de Floristán— reconoce de inmediato al verla la causa de su disgusto: ha oído que Floristán se ha casado con otra que no es su señora. Lenicio, en cualquier caso, se precipita a poner al corriente a Dorosía acerca de los favores que de ella quiere solicitar Gomecio, sirviente de un ermitaño. En menos de un centenar de versos, Torres Naharro tiene ya toda la tela cortada: y pronto asomará en el escenario el mismo Gomecio. Gillet ya advertía sobre este tipo de encuentros que van a producirse constantemente en una ciudad relativamente pequeña, donde los perso-

36. Un libro fundamental en el análisis pormenorizado de la influencia clásica en la obra de Torres Naharro es el de Raymond L. Grismer, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with Chapters on the Dramatic Technique of Plautus and the Revival of Plautus in Italy*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1944, esp. pp. 142-165.

37. Cf. el ya citado artículo de José Luis Canet Vallés, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51 (1991), pp. 21-42. También véase del mismo autor *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED-Univ. de Sevilla y de Valencia, 1993.

najes, concentrados por la necesidad de un tablado fijo a una práctica unidad de lugar, van a coincidir tan a menudo como en una pequeña ciudad griega [1961; 480].

Y aquí podríamos recordar las palabras de Cruciani: «La storia della scena è prima storia del definirsi di uno spazio a partire dalla cultura umanistica e poi di visualizzazione di una idea di città: modelli, dunque, culturali `alti'». En Italia, Bramante, Rafael, Genga, Sangallo afrontan el problema del espacio del teatro como imagen idílica de la ciudad mediante la perspectiva vitruviana. Pensemos que son los años de la representación de *I Suppositi* de Ariosto, en el Teatro Ducal de Ferrara en 1509, y diez años más tarde en Roma, con escenografía de Rafael; sin que podamos olvidar aquí la primera gran puesta en escena de una obra, la *Calandria* de Bibbiena en la corte de Urbino el 6 de Febrero de 1513, que se conserva descrita con todo lujo de detalles gracias a la carta que Castiglione envió a Lodovico Canossa (del 6 de Febrero de 1513); representación después repetida en Roma con la misma escena de Peruzzi ante el Papa e Isabella d'Este, en Octubre de 1514. Muy probablemente Torres estuvo allí: no olvidemos que él mismo prepararía una «breve comedietta», la *Jacinta*, para celebrar la presencia en Roma de la «divina» Isabella.

Escuchemos a Castiglione:

La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, torri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma aiutata ancora da bonissima pittura e propettiva bene intesa. Tra le altre cose si era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che, con tutte l'opere dello stato d'Urbino, non saria possibile a credere che fosse fatto in quatro mesi: tutto lavorato di stucco, con istorie bellissime: finte le finestre d'alabastro: tutti gli architravi e le cornici d'oro fino e azzurro oltramarino, e in certi lughetti vetri finti di gioie che parevano verissime, etc³⁸

38. Reproduzco sólo un breve fragmento de la larguísima carta del nuncio pontificio, por parecerme que es el más significativo. Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, *Opere*, a cura di Giuseppe Prezzolini, «Lettera al Conte Lodovico Canossa, Vescovo di Tricarico (1513)», Rizzoli Editori, Milano-Roma, 1953, pp. 441-446.

Y es precisamente por esos años cuando Torres Naharro empieza a hacer acto de presencia en los escenarios italianos: nada sabemos acerca de los medios de que disponía aunque, a juzgar por el propio contenido de sus piezas teatrales *a noticia*, parece que conocía demasiado bien las miserias del submundo de los criados y la hambruna de la soldadesca; no creo, por tanto, que gozara de decorados espectaculares, a menos que los heredara de otras comedias. Juan de Valdés corrobora esta impresión cuando afirma en el *Diálogo de la lengua* que sólo sabía escribir bien «aquellas cosas bajas y plebeyas que passavan entre gentes con quien él más ordinariamente se tratava, así se pierde quando quiere escribir los que passa entre gente noble y principal».

Pero lo importante a nuestros propósitos es que sus piezas heredan el espacio «mental», por así llamarlo, de la comedia erudita, llamada en Italia «*commedia regolare o sostenuta*», que mantiene, a diferencia de la comedia humanística, las unidades de tiempo, lugar y acción³⁹, siguiendo el modelo del espacio escénico terenciano.

En la *Soldadesca*, por ejemplo, el telón de fondo es Roma, en un barrio de baja reputación. Los personajes que aparecen son en efecto del todo callejeros, como los holgazanes y curiosos que se reúnen alrededor del atambor, un miembro más de ese protagonista colectivo que «gobierna la nao» de la *Soldadesca*; Mendoza y Manrique tan resplandecientes de «garbo y cintura» como bravucones y sinvergüenzas, dispuestos a burlarse del italiano Cola, harto ya de la desfachatez española; dos reclutas, Juan González y Pero Pardo, listos para enrolarse, ofrecen la viva estampa del soldado «bisoño» o «pedigüeño» español, que vaga por Italia mendigando para subsistir; un fraile mendigo, que cambia su nombre por el de Liaño, con la misma facilidad con que cuelga los hábitos y se bebe la soldada en la taberna más cercana.⁴⁰

39. Vid. Canet, *art. cit.*, *Criticón*, 51 (1991), pp. 22-23.

40. El escenario urbano trae consigo todo un submundo de rufianes, observado con la misma indignación que está presente en su «Satyra» y en el «Capítulo III» y que late en la

Como en la *Soldadesca*, también la calle, ahora oscura, es el telón de fondo permanente de la *Himenea*, que da comienzo en medio de la noche, frente a la «gelosía» de la bella Febea. A juzgar por el título, se debió representar con motivo de unas bodas, y de no poca alcurnia, parecidas a las de Eleonora Gonzaga y Francesco Maria della Rovere, que se celebraron en Urbino y después en Roma por todo lo alto durante el carnaval de 1510, con la representación de una comedia latina antes de la cena y otra comedia amorosa en vulgar después del ágape (fiesta descrita en la carta a Isabella d'Este del 5 de Febrero de 1510).

Inspirándose en la noche celestinesca, evocaba Gillet con imaginación novelesca, Torres Naharro ha sabido introducir en el escenario terenciano la luz lunar llena de misterio y expectación: una apasionada declaración amorosa ante una ventana vacía, órdenes nerviosas pronunciadas en falsete, oscuras sombras de capas flotando en el aire helado se recortan en los muros de las casas, la alarma de un grito desencadena un arranque de pasos precipitados y la huida, etc. Aquí están, en efecto, anunciadas, todas esas espectaculares noches que después harán las delicias de las comedias de capa y espada del siglo XVII.

denuncia de todos los abusos que las cinco jornadas de la *Comedia Tinellaria* ponen al descubierto, ya desde la impunidad que el disfraz de tontilisto ofrece al autor en el introito. Con motivo de su representación, una vez más, parte del salón de banquetes de un palacio romano había sido puesto a disposición de Torres Naharro y su compañía de comediantes; se ha supuesto que fue en el Palazzo Sisto Mellini, que en 1510 fue la residencia del Cardenal de Carvajal, a quien está dedicada la obra en la primera edición suelta de la comedia. No se dice cuándo ni con qué ocasión; sólo sabemos que había dos ilustres personajes, uno de ellos monseñor Giulio de Médicis. Pero como ha recordado Aliprandini, el Cardenal de Carvajal no pudo asistir a ella, porque se refiere a monseñor de Médicis como si todavía fuera patrón suyo; es decir, que el acontecimiento tuvo que tener lugar poco antes de que Torres Naharro pasara al servicio del Cardenal de Santa Cruz, Bernardino de Carvajal. Contra lo que se da por seguro muy a menudo, de la «dedicatoria se deduce que no estuvo en la fiesta la persona a la que se dedica la comedia. Lo primero, porque no se la menciona. Lo segundo, porque *quiso verla* después de haber sido representada». Lo más lógico, es entonces suponer que fue el cardenal Giulio de' Medici quien pensó ofrecer un entretenimiento a su ilustre primo, el Papa, y encargó su organización a Torres. Vid. Luisa Aliprandini, «La representación en Roma de la Tinellaria de Torres Naharro», *L'Edat Mitjana i el Renaixement en el teatre. Actes del I Simposi Internacional d'Història del Teatre*, Sitges, Octubre de 1983, ed. de J. Francesc Massip, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1986, esp. pp. 128-129.

Pero permítanme en este punto un breve excursus: el motivo de la capa que trae consigo el escenario nocturno no es tan baladí, ni tan siquiera ya en la *Himeneo*. En la primera escena, el galán pronuncia una encendida declaración de amor ante la ventana vacía de su amada, y mientras tanto sus criados, Boreas y Eliso, aguardan a que termine, sin ocultar su aburrimiento y su sueño. Las intrigas de la servidumbre, heredadas de la *Celestina*, aparecen así en el seno de esta comedia *a fantasía*, con notables reminiscencias de los *auctores* XII, XIV, y XV de la primitiva Comedia, aunque no haya ninguna deuda concreta, cifrada en citas textuales [Gillet, 1961; 519]. Todos recordamos la cobardía de Pármeno y Sempronio, inquietos ante la fachada de la casa de Melibea, mientras aguardan ansiosamente a Calisto; la última imagen de ellos es al finalizar el acto XII, cuando acaban de dar muerte, cobardemente, a la anciana Celestina, y se arrojan por la ventana para huir de la justicia. Ya en la primera entrevista de Himeneo y Febea sienten los criados esos mismos constantes deseos de salir huyendo de sus predecesores Pármeno y Sempronio, por miedo a que se acerque el Marqués, temible hermano de la dama. En el Acto IV de la *Himeneo*, el galán se prepara para entrar en casa de Febea, convencido de que Eliso y Boreas persistirán fielmente vigilando afuera. Y pronto acecha el peligro. Turpedio y el Marqués se precipitan como una tromba en el escenario al grito de «¡Mueran, muera!» y a los lacayos les falta tiempo para poner los pies en polvorosa. Turpedio, el lacayo rechazado de la doncella de Febea, reconoce la flamantísima capa de su rival Boreas (ostentosa herencia de su señor) y el Marqués deduce así, rápidamente, que es Himeneo quien se ha colado sin permiso en la casa, tan difícil de guardar. La suerte está echada y se precipitan para irrumpir forzando la puerta. De manera que la pérdida de la capa se transforma no sólo en símbolo de cobardía, sino también en presagio de mal agüero. Y en el *Caballero de Olmedo* la tragedia se cumplirá, curiosamente, a causa del desencadenante de una capa que don Rodrigo perdió ignominiosamente frente a la ventana de doña Inés, cuando Don Alonso apareció en busca de los listones verdes de las chinelas que la dama llevaba la tarde en que

se miraron por primera vez. Don Alonso deja de ser un desconocido forastero a causa de la capa de don Rodrigo que Tello, su lacayo, luce inoportunamente. Si don Alonso andaba perdido en Medina como un extraño, desde que le reconocen, está ya sentenciado⁴¹.

La influencia de la *Celestina* es por tanto importantísima en Torres Naharro y sobre todo en la descendencia naharresca, en autores como Jaime Huete (en la *Comedia Tesorina*), Francisco de las Natas (en la *Comedia Tidea*), en el anónimo *Auto de Clarindo* y en Luis de Miranda y su *Comedia Pródiga*⁴². Pero como se ve, los elementos tenebrosos de la noche y del submundo de criados, que como una sombra se ciernen sobre la felicidad de los enamorados urbanos, han sufrido una hábil transformación dramática bajo la pluma de Torres Naharro y sólo proyectan una amenaza que no llegará a cumplirse. Torres ha preferido dedicar dos obras a desenmascarar la suciedad de la vida de la servidumbre de un cardenal y de la soldadesca en un ambiente plenamente costumbrista, como corresponde a su embrutecedora bajeza. En las comedias a *fantasía*, no permite, sin embargo, que los criados tengan un papel determinante en la felicidad de los protagonistas y lo que sí sucede es que Boreas crea toda una subtrama amorosa con la criada de Febea, hábilmente conectada con la trama principal a través de los celos de Turpedio, criado del Marqués, que sí va a inaugurar la figura del donaire, de enorme éxito en la comedia siglodorista. Eso no

41. La recreación dramática de esas andanzas nocturnas es la que propicia este curioso paralelismo entre las dos obras: no olvidemos las «pragmáticas y Ordenanças sobre los trajes» de 1551 donde se estipula «que ninguna persona pueda dar libresa a sus criados de ningún género de seda [...] que los pajes y lacayos no puedan traer muslos ni jubones de seda ni çapatos ni vaynas de terciopelo aunque sean los tales vestidos de seda traydos por sus amos», dando fe así de una auténtica realidad social, cit. por Lina Rodríguez, *Pecados sociales y literatura en el siglo XVI: los coloquios de Torquemada*, Univ. Autónoma de Madrid, 1989, p. 157. Curiosamente, en la *Radiana* de Jaime de Huete, con fuerte influjo naharresco, aparece un criado con el mismo nombre de Turpedio que también hereda una capa de su amo gracias a la dicha de éste por el concierto de su primera cita de amor. Cf. el brillante ensayo de F. Rico sobre la obra maestra de Lope en *Breve biblioteca de autores españoles*, Scix Baral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1990, pp. 181-195.

42. *Vid.* *Cuatro comedias celestinescas*, ed. de Miguel A. Pérez Priego, Textos Teatrales Hispánicos del Siglo XVI, UNED de Sevilla, Universitat de València, 1993.

quiere decir que las comedias *a fantasía* terminen en la *Himeneo*: entre tanta miseria «observada», la *Himeneo* es una perla única, como aquel dulce romance suyo que empieza:

So los más altos cipreses,
riberas del alegría,
por donde el agua más clara
con mayor dulzor corría;
cabe ciertos arrayhanes
qu'el placer entreteja,
jazmines por todas partes,
rosales también había;
sembrada de ricas flores
una verde pradería,
de preciosas arboledas
el valle que no cabía...

El canto suave de un mirlo blanco entre los rabiosos alaridos de sus lamentaciones:

Ressuenen mis alaridos,
descojamos sus entenas,
las gentes presten oídos
a los llantos y gemidos
engendrados de mis penas.

Pero en verdad la ingenuidad de los enamorados de la *Himeneo* no es más que una excepción en las comedias *a fantasía*, que aportan una extraordinaria riqueza de materiales y tonos. Porque si volvemos a la *Serafina*, convendrá recordar que su protagonista, y la que se lleva el gato al agua, es decir, la que se queda con el galán, es una *cortesana*, o dicho más claramente, una prostituta. Aspecto fundamental para la interpretación cabal de la pieza teatral que había pasado inadvertido (o que la crítica, entre ellos Gillet, no había osado imaginar) hasta que Zimic lo aclaró hace no muchos años⁴³. Y alguien podría objetar que el

43. Stanislav Zimic, *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, Santander,

precedente aquí también es la *Celestina*, que ya había filtrado su tercera y sus «mochachas» en la *Egloga de Plácida y Vitoriano*. Pero ahora la meretriz no es una mera Flugencia perdedora: aquí Serafina tiene muy enamorado a Floristán, uno de los galanes más viles e impresentables de la literatura española, dicho sea de paso. Pero conviene aclarar que la prostituta como protagonista, que después veremos en la *Cortigiana* de Aretino (¿en qué grado pudo influir Torres en Aretino? podríamos preguntarnos con Aliprandini) y en la *Lozana andaluza* de Delicado, no le viene de la *Celestina*, sino de la comedia latina, donde los personajes femeninos son en su gran mayoría meretrices o matronas.

Badio Ascensio recordaba cómo en la comedia latina pueden aparecer, además de padres o madres de familia, e hijos e hijas, soldados, meretrices, esclavos y esclavas, celestinas y e incluso parásitos; todo un elenco barriobajero que ya hemos visto cómo se filtraba no sólo en las comedias *a noticia* sino también en las comedias *a fantasia* de Naharro, restándoles ingenuidad. Pero hasta ahora nos hemos referido a las obras contenidas en la primera edición napolitana de la Propalladia en 1517: hay otras dos piezas dramáticas, la *Calamita* y la *Aquilana*, publicadas posteriormente a la *princeps*, en las que curiosamente la influencia italiana se vuelve más concreta, y en el caso de la *Calamita*, se centra en la creación de otras figuras poco admirables que pasan a protagonizar la trama principal⁴⁴. Menéndez y Pelayo creyó que su fábula era original, aunque parecía «pensada en italiano»: Mazzei ha matizado esta intuición al entender la *Calamita* como una mezcla prácticamente indisoluble de comedias italianas y

Sociedad Menéndez Pelayo, 1978. Aunque no había pasado inadvertido a Grismer: «Another reminiscence of Latin comedy is the fact that Serafina, the principal female character in the play named after her, is styled a *cortesana* in the cast of characters. This quite follows the Latin custom of listing the girls in comedies as *meretrices*», *op. cit.*, p. 149.

44. En la *Aquilana* hay más deudas con *I Suppositi* de Ariosto, pues ambas obras comparten un mismo desenlace que consiste en el reconocimiento del siervo, a quien se le restituye su nobleza y puede así casar con la dama deseada, lo que hizo suponer a Mazzei que en 1519-1520 Torres Naharro todavía vivía en Roma, contra lo que se ha supuesto muy a menudo (*op. cit.*, esp. pp. 114-122).

latinas⁴⁵. Porque la influencia principal vendría de parte de la escandalosa *Calandria* y su hilarante figura del marido imbécil y cornudo, objeto de las burlas más atroces, con quien también se ensañará Maquiavelo⁴⁶.

45. De hecho las propias comedias italianas tenían tan fuerte sabor latino, que Bibbiena se adelantó a posibles detractores defendiéndose jocosamente de la acusación de ladrón de Plauto, en el prólogo a su *Calandria*: «De' quali se sia chi dirà, lo Autore essere gran ladro di Plauto: lasciamo stare, che a Plauto staria molto bene lo essere rubato, per tenere il moccione le cose sue senza una chiave, e senza una custodia al mondo; ma lo autore giura a la croce di Dio, che non gli ha furato questo [dando ahora un chasquido con los dedos] e vuole stare a paragone. E che ciò sia vero, dice che si cerchi quanto ha Plauto, e troverassi, che niente gli manca di quello che aver suole...». Y en las palabras con que Castiglione presentó la misma obra al público de Urbino hay una preocupación pareja: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova commedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina... Non é latina: però che, dovendosi recitare ad infiniti, che tutti dotti non sono, lo autore, che piacervi sommamente cerca, ha voluto farla vulgare; a fine che, da ognuno intesa, parimenti a ciascuno diletta.» Maquiavelo, sin ir más lejos, había llevado a cabo una celebrada traducción al italiano de la *Andria* de Terencio.

46. El marido estúpido, tan presente, por otra parte, en la *Mandragola*, protagoniza una de las escenas más ridículas y divertidas de la escena italiana, gracias a la figura descarada del criado Fessenio de Bibbiena (escena IX, Acto II), que Jusquino reproduce casi literalmente en la Jornada V de la *Calamita* (vid. Flamini, *Il Cinquecento*, p. 317, cit. por Mazzei, p. 110).