

JUAN RUIZ,  
ARCIPRESTE DE HITTA,  
Y EL “LIBRO DE BUEN AMOR”  
DUEÑAS, CORTESANAS Y ALCAHUETAS:  
*LIBRO DE BUEN AMOR, LA CELESTINA Y LA LOZANA ANDALUZA*

HOMENAJE A JOSEPH T. SNOW

AL CUIDADO DE  
FRANCISCO TORO CEBALLOS

ALCALÁ LA REAL  
AYUNTAMIENTO  
· MMXVII ·

# JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITTA, Y EL “LIBRO DE BUEN AMOR”

DUEÑAS, CORTESANAS Y ALCAHUETAS:  
*LIBRO DE BUEN AMOR, LA CELESTINA Y LA LOZANA ANDALUZA*

QUINTO CONGRESO INTERNACIONAL DEL AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ LA REAL, EL CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES, LA FUNDACIÓN AQUAE, EL INSTITUTO CERVANTES, EL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES Y LA ASOCIACIÓN CULTURAL ENRIQUE TORAL Y PILAR SOLER, BAJO LA DIRECCIÓN DE JACQUES JOSET Y STEVEN KIRBY. SE CELEBRÓ EN ALCALÁ LA REAL EL 26 Y 27 DE MAYO DEL AÑO MMXVII.

© Ayuntamiento de Alcalá la Real  
© Autores de los artículos

*Pedidos:*

Ayuntamiento de Alcalá la Real  
Área de Cultura. 23680 Alcalá la Real. Jaén  
953 58 70 41  
cultura.tecnico@alcalalareal.es

I.S.B.N. 978-84-89014-77-0

D.L. J-636-2017

*Diseño:*

Gabinete de Diseño y Comunicación Visual del Ayuntamiento de Alcalá la Real

*Impresión:*

Tres Impresores Sur, S.L. 953 58 43 94

## TABLA

PRELIMINAR	<i>Joseph T. Snow</i> _____	13
CONTRIBUCIONES AL CONGRESO	Trotaconventos, doña Garosa y la trampa del bienestar. Una relectura en clave actual _____ <i>José Aguilar Gómez y Antonio García Lizana</i>	17
	La filosofía del eros, alcahuetería y magia en <i>La Celestina</i> y <i>El caballero de Olmedo</i> _____ <i>Natalia Arsentieva</i>	25
	<i>La beguina</i> : Alcahueta y “amiga del diablo”, en la obra de <i>El Conde de Lucanor</i> _____ <i>Yasmine Belalia</i>	35
	Libro-personaje y personaje como libro: <i>LBA</i> , <i>La Celestina</i> , <i>La Lozana</i> _____ <i>Tatiana Bubnova</i>	43
	“Si bien fuera de vos bien será de mí, e si mal, yo no quiero bien sin vos”: terceros en amores en el ciclo palmeriniano _____ <i>María del Pilar Casado Gutiérrez</i>	55
	Vecina, adivina y/o prostituta en el <i>zajal</i> 84 de Ibn Quzman _____ <i>Jean Dangler</i>	59
	Los clásicos de la alcahueta: intertextualidad grecolatina en <i>La Lozana andaluza</i> _____ <i>Jérôme François</i>	71
	La deformación grotesca del amor y la mujer en los introitos de Torres Naharro: El contexto (I) _____ <i>Miguel García-Bermejo Giner</i>	95
	La astrología judiciaria. Del rey Alcaraz a <i>La Lozana Andaluza</i> _____ <i>Folke Gernert</i>	111
	Similitudes entre el Libro de Buen Amor y la iconografía sexual en el románico _____ <i>Mark Gredler</i>	121
	“Vetuale incendiariae sunt”. La vetula caminando a la teología moral _____ <i>Katrin Hedwig</i>	137
	Contribución bibliográfica al estudio del refrán <i>A río revuelto, ganancia de pescadores</i> _____ <i>Manuel Herrera Vázquez</i>	147

Los manuscritos del “Libro de Buen Amor”. Características materiales _____	163
<i>María del Carmen Hidalgo Brinquis</i>	
Homero en <i>La Lozana Andaluza</i> _____	177
<i>Jacques Joset</i>	
Cruz cruzada panadera. Y el andalucismo del Arcipreste de Hita _____	181
<i>Carmen Juan Lovera y María Teresa Muscia Cano</i>	
Editar tres veces el <i>Libro de Buen Amor</i> para públicos distintos: las experiencias de un editor del siglo XXI _____	187
<i>Steven D. Kirby</i>	
De las troteras y danzaderas pasando por las Celestinas al Teatro de la cruz ____	193
<i>José Antonio Linage Conde</i>	
Notas sobre el entorno léxico de la alcahueta en el Libro de Buen Amor y Celestina _____	201
<i>Francisco Marcos Marín</i>	
La omnisciencia del narrador del <i>Libro de Buen Amor</i> desde las intervenciones de Trotaconventos _____	207
<i>Pedro Mármol Ávila</i>	
La animación de la figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina _____	219
<i>María Teresa Miaja de la Peña</i>	
La enfermedad de Areúsa en Celestina y la defensa de las mujeres en <i>Cárcel de amor</i> _____	229
<i>Ana M. Montero</i>	
Una edición de fácil lectura del manuscrito Toledo del <i>Libro de buen amor</i> _____	239
<i>Eric W. Naylor</i>	
Amores sangrantes: sexo y violencia en <i>El conde Lucanor</i> _____	241
<i>Yoshinori Ogawa</i>	
Algunas consideraciones sobre la posible representación de <i>Celestina</i> en 1501 en Roma _____	249
<i>Devid Paolini</i>	
Límites y barreras: aspectos del cuerpo femenino y su morada en el <i>Libro de buen amor</i> _____	253
<i>Rachel Peled Cuartas</i>	

Los morteros de <i>La lozana andaluza</i> _____	259
<i>Manuel Urbano Pérez Ortega y Francisco Toro Ceballos</i>	
Entre <i>La Celestina</i> y los cancioneros castellanos: Calisto, el mal trovador, y <i>Celestina</i> , la <i>puta vieja</i> y alcahueta _____	315
<i>Óscar Pérez Rodríguez</i>	
Algunos aspectos sobre fraseología y métrica en el <i>Libro de buen amor</i> _____	327
<i>Francisco Pedro Pla Colomer</i>	
Las cortesanas romanas, clientas del afeite lozanesco, y otras alcahuetas de los siglos áureos _____	335
<i>María José Rodilla León</i>	
El filtro amoroso como conjuro de alcahuetería en el <i>Tristán</i> de Gottfried ____	343
<i>Irene Romo Poderós</i>	
El pintor y su modelo _____	355
<i>Antonio Rubiales Roldán</i>	
La inteligencia emocional de <i>La Trotaconventos</i> . Buhoneras, alcahuetas y sanadoras en la Baja Edad Media _____	373
<i>Claudia Isabel Sánchez Pérez</i>	
La sinceridad de <i>Celestina</i> _____	383
<i>Connie L. Scarborough</i>	
Paralelos en el tratamiento a las mujeres en el <i>Libro de Buen Amor</i> del Arcipreste de Hita y en <i>La Lozana Andaluza</i> de Francisco Delicado _____	395
<i>Cristina Segura Graño</i>	
Padres crueles, madres débiles, en la ficción sentimental castellana del quince, y el cambio de papeles en <i>Celestina</i> _____	401
<i>Dorothy Sherman Severin</i>	
Titulada <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> , y después <i>Celestina</i> _____	409
<i>Joseph T. Snow</i>	
La pura comicidad en una continuación celestinesca: <i>La Lena</i> o <i>El celoso</i> de Diego Alfonso Velázquez de Velasco (Milán 1602) _____	423
<i>José Carlos de Torres Martínez</i>	
Algunas notas sobre <i>La Lozana Andaluza</i> y el retrato renacentista de ciudad ____	433
<i>Ginés Torres Salinas</i>	



CUANDO SUPE HACE TRES AÑOS que la nueva edición del congreso sobre el *Libro de buen amor* en Alcalá la Real se iba a celebrar en 2017, con un tema que iba a incluir el *Lba*, pero también se abría a *Celestina*, a la *Lozana andaluza* y a otras alcahuetas literarias, me alegré mucho, pero confieso que me cogió por sorpresa que sería el homenajeado, siguiendo las huellas de Alan Deyrmond, Alberto Blecu y Jacques Joset.

Mis tres amores de la literatura medieval peninsular han sido siempre *Celestina*, el *Libro de buen amor* y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. Yo había creado en 1977 una revista llamada *Celestinesca* y fui su director durante veintiséis años, publicando más de 4.000 páginas de estudios sobre *Celestina*, sus antecedentes y sus secuaces –obras que hay llamamos “la celestinesca”. Sigue viva la revista, hoy editada en la Universidad de Valencia por J. L. Canet y ha llegado este año al tomo 42. ¡Que dure muchos más!

Escribí y presenté artículos sobre el *Libro de buen amor* para los congresos y actas que honraban a los profesores y maestros Blecu y Joset y me iba acostumbrando al ambiente muy hospitalario de Alcalá la Real. Pero aproveché del temario nuevo para volver a meterme en aguas celestinescas. En la celebración del congreso –como siempre dirigido por la hábil mano de Paco Toro– vi que comenzaron a llegar literalmente docenas de mis colegas, alumnos, amigos y hasta nuevos amigos con sus ponencias sobre alcahuetas españolas, musulmanas y judías, llegando al comienzo del siglo XVII, y me di cuenta del enorme interés que el temario había cultivado. Pero lo mejor fue escuchar la gran diversidad de intervenciones tan bien preparadas por investigadores e investigadoras de España, Inglaterra, Bélgica, Estados Unidos, México, Israel, Argelia, Japón e Italia.

Agradezco de corazón las dedicatorias de muchos de los trabajos leídos, los viajes transatlánticos y transpacíficos y mediterráneos que habían hecho algunos de los presentes, y los sentimientos de amistad, admiración y amor con que me han hecho sentir homenajeado todos los congresistas. Especial gratitud siento por Jacques Joset y Steven Kirby, coordinadores del congreso, y por toda la labor invertida por Paco Toro para garantizar el gran éxito de este congreso.

JOSEPH T. SNOW  
profesor emérito, Michigan State University



## LA DEFORMACIÓN GROTESCA DEL AMOR Y LA MUJER EN LOS INTROITOS DE TORRES NAHARRO: EL CONTEXTO (I)

Miguel García-Bermejo Giner\*  
*Universidad de Salamanca*

Los introitos, esas piezas liminares que preceden habitualmente a los argumentos y junto con ellos forman el prólogo, con las que Torres Naharro abre sus comedias y que terminaron por ser una seña de identidad del exitoso tipo de texto “comedia urbana”, se caracterizaban por su comicidad y su agresividad hacia el público<sup>2</sup>; por medio de ellas el autor conseguía el silencio de la sala, captaba su atención y les imponía su novedosa función de espectadores, tan alejada de su condición de actores directos del evento. El espacio de la fiesta al que pertenecía el pastor que declama el introito, cuyas hechuras procedían en parte de la risa popular, por imprecisa y poco rigurosa que sea la definición de Bakhtin<sup>3</sup>, tenía que ser traducido a imágenes inteligibles, visuales, como el atuendo del actor o sus gestos<sup>4</sup>, y audibles, como los temas desarrollados en el monólogo cómico del actor. En el caso de estos últimos destacaré hoy la caricaturización y parodia de procesos civilizatorios o de imágenes literarias compartidos por la audiencia que subvierte el pastor del introito sistemáticamente. Un capítulo especial de esa reducción a una broma grosera es la materia femenina<sup>5</sup>, muy presente en el discurso del declamador del introito,

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

<sup>1</sup> Así la denomina y analiza Canet (1991); la vinculación de este tipo de texto y esta modalidad de comedia la probaría también el hecho de que la prohibición de textos dramáticos que ordena el Índice que recibe el nombre del inquisidor general Valdés en 1559, que afectó especialmente a las obras de Torres Naharro y parcialmente a quienes le toman por modelo, determinó el abandono de esta forma dramática, junto a otras consecuencias que exploro en (2013).

<sup>2</sup> Como propone Brotherton (1975: 100-101): «By his use and subsequent reference to these impolite salutations, the comically dressed Prologue Speaker has immediately animated the audience, arousing within them an emotional conflict, by being simultaneously comic and aggressive. It is on such contrasts and their development that the *introito* relies heavily for its effectiveness. The spectators are amused by the superficial comicalness of the character but also suffer much provocation from him [...] The most prevalent attitude is one of rudeness».

<sup>3</sup> Recuérdense las censuras de Gurevich (1999) o las prevenciones que Burke tiene con algunos de sus conceptos, formuladas en lugares diversos, por ejemplo (1988, 1996 ó 2008).

<sup>4</sup> Las noticias que sobre este aspecto proporcionan los introitos son reducidas, pero su importancia está fuera de cualquier duda a la vista de las interpretaciones de Sánchez Hernández (2016); mutatis mutandis, los espectadores de Torres Naharro no tendrían duda de su procedencia rústica, un espacio cultural en el que no resultarían extraños ni el comportamiento ni las afirmaciones del declamador del introito. Véase ahora las reflexiones de Vélez Sainz sobre la procedencia de la comicidad física (2016) y los orígenes contemporáneos del concepto de diversión de Torres (2014: 91-95), así como las reflexiones de San José Lera (2016) en torno a la procedencia, contexto y modos en que la rusticidad de los pastores alcanza su máxima eficacia cómica.

<sup>5</sup> Sin que me parezca el marbete más exacto empleo esta denominación para referirme a un conjunto de alusiones a las mujeres y sus relaciones amorosas con el protagonista de estos introitos; en el texto ambos protagonizan relaciones y situaciones burlescas en grado diverso, desde el más simple al de trazo más grueso por

sometida a un tratamiento deliberadamente grosero y desmitificador con el que capturar la atención del público, moviéndole a estar entre disgustado e interesado por la novedad de no recibir sus acostumbrados razones y tratamientos corteses que señaló Brotherton (1976: 100-101). Se trataba de entretener al público, capturar su atención y caracterizar la rusticidad de su declamador, divertido por invertir la civilización cortesana, aunque también confirme la superioridad de esta última, por vía contraria, por haber abrazado procesos civilizatorios que transformaron a hombres simples como los que aparecen en escena en pulidos cortesanos como los que aparece en *El Cortesano*, el modelo de la civilización coetánea<sup>6</sup>.

No cabe esperar que el autor extremeño desarrolle y emplee una plantilla que siga férreamente en la construcción de sus introitos, aunque es evidente que el aire de familia que hay entre ellos indica que se trató de un voluntario empleo de una fórmula que el autor consideró de éxito, como apuntó Meredith (1928: 27). La experimentación y la combinación de ingredientes preexistentes de procedencias muy diversas que caracteriza al primer teatro clásico español también preside la escritura de sus introitos<sup>7</sup>. Los elementos comunes incluyen tópicos de la sátira anticlesiástica, impropias autoalabanzas del declamador y su fuerza o sus experiencias eróticas o de conquista de pastoras que a menudo armonizan con su condición tosca y animalesca, sus hábitos de celebración de fiestas y bodas o sus disculpas por haber olvidado partes de su función en la representación, entre otros. Se aprecia en sus burlas que se dirige a cortesanos que emplean un lenguaje y unas formas selectas<sup>8</sup> que les proporcionan una conciencia de

lo caricaturesco o lo obsceno. Aunque algunos materiales se empleen en la literatura misógina contemporánea, como en la analizada por Archer (1998 y 2011), su empleo aquí persigue menos denigrar a la mujer, aunque evidentemente lo hace, que burlarse de unos modos de relación amorosa que se habían convertido en señas de identidad externa de los cortesanos, como expondré.

<sup>6</sup> Sobre los aspectos concretos de su influencia sigue siendo imprescindible Burke (1998). Que la risa era parte fundamental del modelo de Castiglione es algo bien sabido por sus lectores, aunque las implicaciones de su empleo pudieran ir más allá del simple entretenimiento, como señala Fontes-Baratto (2005)

<sup>7</sup> Meredith (1928: 49 y 26) ya apuntó la pluralidad de materiales que aparecen repetidos en los introitos, a excepción del que precede a la *Timellaria*, posiblemente por la presencia del papa León X y sus cardenales.

<sup>8</sup> El declamador del introito es consciente en todo momento de esas circunstancias: en la *Serafina* bromea: «Decime, en vuestra conciencia, / ¿quién habrá n'este lugar / que os sopiese saludar / con tanta pernicotencia? / Nantes con mucha nocencia / hallaréis mil n'esta villa / que os arman la zancadilla / cuidando her revenencia. / Mi primo, Juan Aguanieve, / qu'es el más entercotido, / nunca entre gentes se vido / que habrase como debe. / Mi mercé sí que se atreve / y os atiesta en Dios qu'es padre» (2013: 208-209, vv. 9-22). El disimulo y la hipocresía son dos vicios omnipresentes entre los que sirven a los poderosos, según Piccolomini en su *De curialium miseriis* (1444), traducido e impreso en 1520 en Sevilla, cuya historia editorial y antecedentes estudia Smith (1966: 22-24). Fue uno de los tratados anticortesanos más difundidos de su tiempo; creó escuela por el naturalismo con que presenta las bajezas morales y vitales del mundo cortesano, como recuerda Márquez Villanueva (1998: I, 86), producto de sus experiencias romanas. El futuro Papa no distinguía en sus críticas entre cortesanos laicos y eclesiásticos, a los que presenta cargados de los mismos vicios; Torres Naharro en su *Soldadesca* ejemplifica en su introito las perversiones de la vida cortesana comparando la vida del pastor con la del Papa, aunque los señores a quienes se dirige eran claramente laicos; de igual modo, en el tratado del futuro Papa se abordan las miserias de la vida cortesana desde variadísimo ángulos (los sentidos, la comida y la bebida, los alojamientos, etc.), una aproximación amplia que también Torres emplea en esta execración de lo cortesano que realiza en la *Soldadesca*: «Por probar, / ora os quiero preguntar: / ¿quién duerme más satisfecho, / yo de noche en un pajar, / o el Papa en su rico lecho? / Yo diría / qu'él no duerme todavía, (con mil cuidados y enojos; / yo recuerdo a medio día, / y aún no puedo abrir los ojos. / Mas verán / que daís al Papa un faisán / y no come d'él dos granos; / yo tras los ajos y el pan / me quiero engollir las manos [...] Vos, señores, / vivís en muchos dolores / y sois ricos de más penas, / y coméis de los sudores / de pobres manos ajenas. / Y anfenitos / que tenéis los apetitos, / tan buenos como palabras, / no comeríades cabritos / si yo no criase cabras. / Y estos

superioridad social y vital<sup>9</sup> que el autor parodia para capturar su atención. No existen unas reglas que determinen qué materiales emplea Torres y cómo los dispone, más allá de una cierta distribución en función del tipo de comedia y su público, como creo que se puede percibir estudiando la presencia de lo femenino, globalmente entendido, en estos introitos.

Torres Naharro utilizó estos materiales en siete de sus nueve piezas.

Título comedias Torres Naharro	Extensión introito (vv.)	Extensión materia femenina (vv.)	Fecha aproximada de redacción <sup>10</sup>
<i>Diál. del Nacimiento</i>	99	90 versos (vv. 10-99)	ca. 1505-1507
<i>Comedia Serafina</i>	144	50 versos (vv. 25-32 y 41-72)	ca. 1508-1509
<i>Comedia Jacinta</i>	84	32 versos (vv. 41-42)	ca. 1509 ó 1514
<i>Comedia Soldadesca</i>	99	0	ca. 1510
<i>Comedia Trofea</i>	215	60 versos (vv. 41-100)	1514
<i>Comedia Calamita</i>	100	56 versos (vv. 29-84)	ca. 1514 ó 1519
<i>Comedia Tinelaria</i>	114	0	ca. 1516
<i>Comedia Himenca</i>	180	119 versos (vv. 19-127)	ca. 1516
<i>Comedia Aquilana</i>	179	101 (vv. 34-134)	ca. 1520

Indicativamente, la materia femenina no tiene cabida en las piezas liminares que abren sus comedias *a noticia*, *Soldadesca* y *Tinelaria*<sup>11</sup>. Se podría interpretar que la razón de semejante ausencia estriba en la composición del público asistente a estas representaciones, diferente al de las demás comedias, ya que ambas abordaban dos capítulos de la realidad contemporánea de suma importancia<sup>12</sup>. Paralelamente, en los demás textos la audiencia

daños / y todos vuestros engaños / ora los quige contar, / que quizá d'estos diez años / no terné tanto lugar» (2013: 380-381, vv. 55-69 y 80-94)». Compárese con cómo se menciona a un público religioso en la *Trofea*: «Toda'll igreja está aquí, / que no marra sono el crego» (2013: 304, vv. 9-10).

<sup>9</sup> Los desafíos pueriles del pastor quieren poner en evidencia esta arrogancia en *Soldadesca*: «Qué hacéis? / Apostá que más de seis / estáis el ojo tan luengo, / y entiendo que no sabréis / adivinar a qué vengo. / Y a mi ver, / cada cual es bachiller, / y presumen anfenito; / después no saben comer / ni desollar un cabrito / los letrados / que enfingen de necenciados» (2013: 378, vv. 5-16). Estos y otros denuestos anticortesanos son tópicos de largo recorrido en las letras europeas y peninsulares, como se aprecia en Smith (1966), Márquez Villanueva (1999: I, 81-86) o Martínez Navarro (2012). No se trata de una sátira del mundo campesino, creo que no puede haber duda, dada que la particular realidad social castellana no percibió amenaza alguna en el nuevo estamento emergente, como señala Coderch (2011).

<sup>10</sup> Reúno las noticias que acerca de la cronología de la escritura de los textos de Naharro propone Vélez-Sainz (ed.) (2013: 661-662, 201, 605, 373, 299, 709-710, 435, 529, y 805).

<sup>11</sup> Todas las citas de los textos de Torres Naharro las hago por la edición de Vélez-Sainz (ed.) (2013).

<sup>12</sup> Los ámbitos de la milicia y la curia romana; no hay evidencias en los textos ni documentación externa que dé idea de las circunstancias de representación de ambas piezas. En el caso de la *Soldadesca* Sito Alba (1983: 227-236) persigue identificar con personajes reales algunos de los asistentes y participantes en la representación e incluso propone que Torres Naharro habría participado en la recluta de soldados, un proceso que aparece en

para quienes se compusieron las representaciones es un enigma sobre el que se pueden hacer solo conjeturas sin base documental<sup>13</sup>, pero eso no indica que para su autor no fuera un elemento de la máxima importancia a la hora de construir sus introitos, a los que confiaba todas las numerosas y trascendentales funciones que le señalaron Brotherton (96-102, 108-109 y 116-117) y Surtz (1979: 129-143).

A simple vista con el cuadro anterior se puede apreciar que, ordenándolas de mayor a menor extensión, las comedias que se han relacionado con celebraciones nupciales o temática amorosa son las que tienen mayor concentración de esta materia:

<i>Diálogo del nacimiento</i>	90,90%
<i>Comedia Himenea</i>	66,11%
<i>Comedia Aquilan</i>	56,52%
<i>Comedia Calamita</i>	56%

Tras de ellas, por número de versos, se sitúan

<i>Comedia Jacinta</i>	38,09%
<i>Comedia Serafina</i>	34,72%
<i>Comedia Trofea</i>	28,43%

Los textos donde la materia femenina es el elemento básico del discurso del declamador del introito se han supuesto, con motivos mejor o peor fundados, que forman parte de celebraciones, de una fiesta navideña (*Diálogo del nacimiento*) o de esponsales en los casos de *Himenea*, *Aquilana*, *Jacinta*<sup>14</sup>, a las que se podría situar cercana la *Calamita* por su materia amorosa<sup>15</sup>; en otros casos se trataría de una celebración cortesana en homenaje a los descubrimientos portugueses (*Trofea*) o movida por la nostalgia de una Valencia epítome de la cortesanía (*Serafina*), como propone Vélez-Sainz (ed.) (2013: 202). Si cruzamos estas informaciones con las noticias cronológicas que tenemos el resultado también es interesante:

*Soldadesca*, pero no pasa de ser una suposición. De lo que no hay duda es de su observación minuciosa de la realidad, por las razones que expuse en otro lugar (2015). Para las circunstancias de la *Timellaria* remito a las reflexiones de Gillet (1961: IV,475-476), con una puesta al día de Vélez Sainz (en prensa).

<sup>13</sup> Véanse las suposiciones, con mayor o menor fundamento, que realiza Gillet al hilo de la cronología (1961: 471-473) y del análisis de los textos (489-490; 503, 509, 516-517, 521 y 537-538).

<sup>14</sup> Véanse la conocida propuesta de Crawford (1921), que sin embargo no apuntaba a que ninguno de los textos de Torres Naharro pudieran haber sido posibles festejos nupciales, lo que sí propone Lihani (1979: 139); véanse también las noticias recogidas por Vélez-Sainz (ed.) para la *Jacinta* (2013: 605-606).

<sup>15</sup> Aunque en ella se pueda apreciar la oposición al matrimonio tradicional que señala Oleza Simó (1995).

Título comedias Torres Naharro	Fecha aproximada de redacción	Porcentaje materia femenina
<i>Diál. del Nacimiento</i>	90,90%	ca. 1505-1507
<i>Comedia Serafina</i>	34,72%	ca. 1508-1509
<i>Comedia Jacinta</i>	38,09%	ca. 1509 ó 1514
<i>Comedia Soldadesca</i>	0%	ca. 1510
<i>Comedia Trofea</i>	28,43%	1514
<i>Comedia Calamita</i>	56%	ca. 1514 ó 1519
<i>Comedia Tinelaria</i>	0%	ca. 1516
<i>Comedia Himenea</i>	66,11%	ca. 1516
<i>Comedia Aquilana</i>	56,62%	ca. 1520

Parece claro que, en el *Diálogo*, como primera pieza compuesta, experimentó con esta materia a la que dedica la mayor parte del introito. En su discurso introductorio el pastor aparecía caracterizado como un campesino que se recreaba en relatar sus experiencias amorosas en términos de la cultura popular de la que procedía. Por eso un intenso erotismo, expresado simbólicamente, permea el relato del encuentro que tuvo hace un par de años con unas chicas cuando dejaron sus cántaros en la fuente<sup>16</sup> y se dedicaron a robarle fruta<sup>17</sup> pese a sus amenazas veladamente sexuales<sup>18</sup>. Al hilo de ellas recuerda cómo

<sup>16</sup> Sobre el simbolismo erótico de la fuente en la poesía popular como lugar de encuentros íntimos con una casuística muy variada en toda Europa véanse Reckert (1970: 17), Deyemond (1979), Morales Blouin (1981) y Azevedo Filho (1995). El ejemplo más conocido de este motivo es el que proporciona Pero Meogo, editado y estudiado por Filho (ed.) (1995) y López Castro (1999), respectivamente.

<sup>17</sup> Al editar este verso del *Diálogo*, Vélez-Sainz (ed) (2013: 666, v. 9) señala y explica el erotismo asociado a estas frutas en la cultura coetánea.

<sup>18</sup> La amenaza que profiere, «yo les sabré tapar los portillos» (2013: 666, v. 19), juega con el término "puerta" fue desde antiguo metáfora del órgano sexual femenino; desde el mundo literario latino (véanse Adams 1982: 89, y Pierrugues 1826: 399), «porta» ha sido un «Verbum nequitiae: utriusque veneris foramen». También emplea este término con el mismo sentido Juan Ruiz (Joset (ed.) 1990: 220, §386), en la pelea entre Don Amor y el Arcipreste, este último según el editor emplea el salmo (84.5: «Converte nos, Deus, salutaris noster et averte iram tuam a nobis» según la interpretación de Lecoy (1938: 228)) con un claro doble sentido al aplicarlo a unas monjas: «Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas: / vengán fermosas e feas, quier blancas [o] quier pretas, / dígan: "Converte nos"; de grado abres las puertas; / después: "Custodi nos" te ruegan las encubiertas». No obstante, no toda la crítica ha entendido estos versos como abiertamente paródicos o burlescos, como expone Gernert (2009: I, 65-68). Aunque las interpretaciones que privan de un doble sentido al pasaje citado están bien fundamentadas, es patente este sentido, como señala Morros Mestre (2004: 411-415): El término *puerta* aclara su sentido con otras dos apariciones en el *Libro de buen amor* en las estrofas 573 (Joset (ed.) 1990: 287: «Si tú guardar sopieres esto que te castigo, / cras te dará la puerta quien te oy çierra el postigo; / la que oy desama cras te querrá amigo: / faz consejo de amigo, fuy' loor de enemigo») y 1519 (Joset (ed.) 1990: 643: «Assí fue, ¡mal pecado!, que mi vieja es muerta: / murió a mí sirviendo, lo que me desconuerta; / non sé cómo lo diga: que mucha buena puerta / me fue después çerrada, que antes me era abierta»). Un empleo similar es el que

en la fiesta de Santa Lucía<sup>19</sup> atrapó a la sobrina de Alonso Llarado y pensó hacerle pagar por ello, de forma erótica, pero la joven consiguió zafarse del pastor, quien en el forcejeo consiguió arrebatarse una «agujeta»<sup>20</sup>. La joven, espantada de que el pastor la considere una especie de "galardón" cortés<sup>21</sup>, consigue recuperarla por mediación de su prima, Beleta, aunque ello no impide que el pastor, en un baile comunal un domingo intentara conquistarla con una "carta" que le habían escrito<sup>22</sup>. Ella también responde por medio de

se encuentra en Encina en su villancico-ensalada «Caldero y llave, madona» (Jones & Lee (eds.), 1979: §121, 231-232), glosado en la poesía erótica de los siglos de oro (véase Alzieu-Jammes-Lyssorgues (eds.) 1984: §81, 145-148, v. 28; también aún más claramente §133, 264, v. 3; y en el soneto «Son, Licori, tus manos virginales», 253, vv. 10-11). El lugar también aparece en *Celestina*, como señaló Lecertua (1978: 119-121)

<sup>19</sup> Aunque el pastor cite la festividad de pasada («disanto cro qu'era de santa Locía» 2013: 667, v. 36) se trata de uno de los días del año más importantes en el calendario popular medieval y moderno, el solsticio de invierno, mientras estuvo vigente el calendario juliano; de hecho aún se percibe esta circunstancia en el refranero popular como puede verse en Correas Martínez & Gargallo Gil (2003: 16, 421 y *passim*) y en la página web Paremio\_rom (s. v. Lucía: <http://stel.uv.es/paremio-rom/es/>); incluso hay noticia de fiestas que tienen interesantes indicios en este sentido como las que se celebran en Castilla-La Mancha que reseña González Castarrubios (1985: 145). En él tenían lugar una serie de celebraciones, vinculada remotamente al carnaval –obispillo incluido como recuerda Lorenzo Pinar (2010: 45)–, de las que todavía hay algún vestigio en nuestra cultura popular del norte peninsular, como recuerdan Ezquibela (2003) y Rilova Jericó (2004: 563), así como la bibliografía a la que remiten Peña Santiago (1973: 184-185) y Dueso (2000: 226-227). Los excesos alimenticios del mes de diciembre se manifestaban en fiestas a menudo tumultuosas, en Europa central también como señalaba Petzoldt (1993), que son el marco que escoge el pastor para el galanteo que relata a continuación; véanse Castineira González (1996: 138-143) para su representación en el arte. La extendida concepción de la santa como protectora de la vista nace en la edad media, como indica Butler (1956: IV, 549); su martirio no incluía la conocida ablación de sus ojos pero pasó a convivir con su original advocación ginecológica; Jacobo de la Vorágine (1984: I, 43) recordaba en el relato de la hagiografía de la santa cómo su primer milagro fue la sanación de su madre «que desde hacía cuatro años padecía de hemorragias». Esa vinculación con la ginecología está presente en ciertas llamativas tradiciones que se mantienen en celebraciones de la Santa en Aragón recogidas y analizadas por Benito (2006: 827-828), en las que las chicas a punto de entrar en la madurez sexual realizaban una colecta por las casas, en recuerdo de otros ritos de iniciación a la menarquía.

<sup>20</sup> «Correa o cinta para sujetar algunas prendas de vestir» (*DRAE*). Aunque no da detalles de su procedencia, posiblemente se tratase de las cintas que se llevaban en los hombros, para regular la apertura de las mangas, como sujeción de las falsas mangas al vestido o como simple adorno. Las mangas del vestido de abertura y tamaños variables por las que asomaban trozos de longitud y extensión variable de la camisa fueron una característica particular de la moda femenina española en el reinado de los Reyes Católicos, como explicaba Bernis (1978: I, 35-37).

<sup>21</sup> En la tradición cultural y literaria cortés se mantenía el concepto provenzal del servicio amoroso en el que la dama acepta el servicio de su cortejador, como un señor acepta el de su vasallo, y le entrega una recompensa, un objeto, con el que establecer la relación y gratificarle; el concepto lo estudia Cropp (1975: 366) en aquella lírica y lo explora desde variados ángulos en el ámbito peninsular de la alta edad media Corral Díaz (2009: 90-97). En el ámbito castellano es conocido el revivir de esta lírica que estudió Boase (1978), que explora con textos Rodado Ruiz (2000: 41-44).

<sup>22</sup> Aunque en un momento posterior tenemos interesantes testimonios de la existencia de estos escritores por encargo de cartas, los llamados *escribanos del baratillo* como los denomina el licenciado Porras de la Cámara (Real Biblioteca 2002); Castillo Gómez (2010: 364) apunta que prestaban sus servicios de escritura delegada, según la califica Bouza (2001: 71), en lugares muy diversos de la geografía urbana española, como apunta el citado Castillo Gómez (2010: 367); este mismo autor señala (2005: 852) que era habitual el uso de esta forma de comunicación que Covarrubias en su *Tesoro* caracteriza al definir la voz "villete": «El papel en que se escribe algunas pocas razones de una a otra persona que asisten en el mismo pueblo. Fue muy buena invención para comunicarse con más quietud y tratar las cosas con secreto, no fiándolas de ningún tercero ni criado, que muchas veces tuercen la razón y por eso los llaman estraga recados». El contenido y la intención se correspondían con un soporte material distinto al de la carta, más formal y de mayor tamaño que el billete: «las cartas, por lo general, se redactaban en folios o bifolios, plegados hasta obtener un cuadrado donde se anotaba el sobrescrito y se ponía el lacre; los billetes se escribían en medios pliegos, fragmentos y "pedaçicos" de papel [...] aunque también se encuentren billetes con la apariencia material de la carta [...]» (2005: 852-853). Se trata

una misiva citándole para refocilarse con él. De nuevo vuelven a encontrarse en un baile donde el pastor intenta hacerse de notar aunque la joven no se muestra receptiva a sus avances; pero a la salida del baile el cuñado de la muchacha le propone que contraigan matrimonio<sup>23</sup> por el que recibirá una dote rústica.

Me he extendido en el relato de la narración del pastor porque con ello se puede percibir fácilmente que el autor acumula una variable cantidad de materiales burlescos y paródicos relacionados con la mujer y su presencia, obligadamente pasiva, en la civilización cortesana; no son simples deformaciones caricaturescas de naturaleza misógina, ya que tienen en común que se trata de parodias de situaciones literariamente codificadas en las que intervienen mujeres y que encarnan, en las matrices parodiadas, esa *curialitas* ("cortesía", "nobleza de maneras")<sup>24</sup> que caracteriza al cortesano desde el siglo XII en adelante como señala Burke (1998: 30). Como recuerda este historiador: «La "cortesía", vinculada con el amor y las buenas maneras, era el antónimo de la *villanía*, así como la *urbanitas* había sido el antónimo de la *rusticitas*. Se la vinculó con la "mesura" (*misura*, en el provenzal de los trovadores), un sentido de la discreción que llevaba al individuo a evitar los excesos y seguir la medianía, y un concepto esencial en el sistema cortés [...]». El sistema de valores se aplicaba a ambos sexos, como también afectaba a ambos otro de los elementos centrales de este proceso civilizatorio, la caballerosidad, que igualmente parodia Torres Naharro en sus introitos. En esa virtud, asumida también por el universo cortesano, destacan las "buenas maneras" que afectan tanto al comportamiento social como a la forma de vivir el amor<sup>25</sup>.

Si el fondo de la cuestión era un lugar común en el horizonte cultural y literario contemporáneo, la forma con la que presenta la cuestión del "amor" en el mundo pastoril también contaba con antecedentes literarios. Meredith (1928: 32-36 y 46) ya apuntó el

de una de las primeras apariciones de un tipo de recurso dramático que después tendrá el éxito en el teatro barroco que señaló Recoules (1974).

<sup>23</sup> El proceso matrimonial frecuente en las églogas teatrales contemporáneas que ha estudiado Vázquez Melio (2014) solía incluir en la acción la celebración habitual de esponsales per *verba de futuro*, aunque aquí se acuerde el compromiso mediante un intermediario («topé lugo allí con un su cuñado, / mas yo que salía tan dado al dimoño, / habróme por ella que estava acordado / con ella y comigo de her martimoño» (2013: 668, vv. 81-84); además incluía la tradicional enumeración de los objetos de la dote adventicia, la que aporta al matrimonio la mujer, que la citada autora describe como la «rápida mención en sucesión anafórica de un conglomerado de términos cuyo significado pase posiblemente desapercibido para el lector actual [...] [pero que era] uno de los momentos climáticos en la consecución de la hilaridad basado en el rebajamiento paródico» (2014: s. p). Aquí el declamador describía: «Y danme un becerro / novillo d'un año con un buen cencerro / y un gran almadraque, / qu'el tío le dió, / dos pollas y un gallo, y un gato y un perro, / y un asno albardado mayor que no yo» (2013: 669, vv. 85-89). Otros ritos peculiares europeos en Blickle (1993).

<sup>24</sup> La definición en Latham (1980: 126), citado por Burke (1998: 30), quien establece los orígenes clásicos, transmitidos por modelos de comportamiento eclesiásticos, de buena parte de las señas de identidad cortesanas; véase respecto a esta resemantización de valores Jaeger (1985: 129-*passim*).

<sup>25</sup> Como apunta Burke (1998: 32) con Cacho Blecua (1979). Era una forma de vida de la que se hacía profesión de fe en fiestas caballerescas como las estudiadas por Andrés Díaz (1986: 91-93) o en tratados de caballería como los analizados por Byles (1928) o textos de esta naturaleza en toda la Romania, como presenta Stevens (1993: 50-71). El conocido texto de Castiglione consagra su tercer libro a la definición de la mujer y su función en el entramado cortesano (2003: 172-444). La actitud del pastor con las mujeres choca frontalmente con la del cortesano por su habitual grosería y falta de mínima cortesía, connatural a la concepción restrictiva del amor cortés exclusivo de sujetos aristocráticos según explica con Andreas Capellanus Clarke (1972), aunque es además una parodia de la autodegradación y la entrega del amante noble; Castiglione se habría propuesto transformar precisamente esta naturaleza del amor entre cortesanos con el discurso de Bembo en el libro IV de *Il Cortegiano*, según Moulton (2014: 38-49).

parecido del realismo crudo de la descripción de los amores del pastor<sup>26</sup> y del físico de la pastora<sup>27</sup> que aparece en los introitos del dramaturgo extremeño con la tradición de las pastorelas y las serranillas de Juan Ruiz, Santillana y Carvajales. En concreto, Meredith (1928: 34) llamaba la atención del parecido entre la descripción de las pastoras y la serrana de Juan Ruiz y de Carvajales<sup>28</sup>:

	Juan Ruiz. <i>Libro de buen amor</i> (Joset ed. 1990: 437, 439, 441)	
	[...] Sus miembros e su talla non son para callar, ca bien creed que era grand yegua cavallar [...] (vv. 1010a-b) [...] ojos fondos, bermejos [...] (v. 1012b) [...] las narizes muy gordas, luengas, de çarapico [...] (v. 1013c) su boca de alana, grandes rostros e gordos, dientes anchos e luegos, asnudos e moxmordos, (1014a-b) [...] [...] Tenié por el garnacho [las sus] tetas colgadas, dávandle a la cinta, pues que estavan dobladas, ca estando senzillas darlién eso las ijadas [...] vv. 1019a-b-c).	
Torres Naharro. <i>Trofea</i> (2013: 307-308, vv. 95-100)	Carvajal. [ <i>Serranilla</i> ] (Scoles ed. 1967: §49, 208-209, vv. 5-12)	Torres Naharro. <i>Aquilana</i> (2013: 815vv. 110-114).

<sup>26</sup> Señalaba cómo el pastor se vanagloriaba en la *Trofea* de cómo persiguió a Marenilla: «Y ella váseme a meter / tras un seto, / yo la veo y arremeto; / voy, aquí toma, allí toma. / ¡Lóbado malo me coma / si no os la puse en aprieto» (2013: 306, vv. 59-64).

<sup>27</sup> En la *Trofea*, su lamento por su muerte le da pie a un encomio funerario paradójico («Sono que, estando de parto, / sen catarse, / comenzó allá d'achacarse, no sé qué, en el paridero / que enantes d'un mes entero / vino ¡el diablo! a finarse. / No puede'll ombre acordarse / de Marnilla, / que no llore de mancilla / maxcando cualquier vocabro, / que no se dé al diablo / hin que no quede costilla. / ¡Matásem'ora ranilla / todo entero! / ¡Lóbado m'entre nel cuero / que me finase de triste! / Nora mala acá naciste [...] (2013: 307-308, vv. 77-94). En el introito de la *Aquilana* también la pastora ha fallecido («Dios la perdone, qu'es muerta» 2013: 812, v. 42; «dende a un año, y creo que dos, / la boba tomó y muriose» 2013: 814, vv. 103-104) y el declamador del introito entona otra elegía en términos parecidos; véanse ambos textos en la tabla del texto más adelante.

<sup>28</sup> El editor del arcipreste, muy atinadamente, remite, entre la inmensa bibliografía que el lugar ha producido, a la observación de otro editor Gybbon-Monypenny (ed.) (1988: 321) que señalaba que estas coplas son una reescritura de la descripción que don Amor hace de la mujer ideal (1990: 236-241, §431-449). En ese sentido, también las descripciones de Torres son una forma de parodia de la dama ideal; véase un análisis de las serranillas de ambos autores en Marino (1987: 116-125) o García Carcedo (1993). Aunque lo insinúa, Meredith (1928: 33-34) apenas abunda en el tema de la fuerza de la pastora, que también aparece en la citada descripción de la serrana de Juan Ruiz: «quien con ella luchase no s' podrí bien fallar: / si ella non quisiese, non la podrí aballar» (1990: 437, v. 1019a-b). Pero de esta cuestión habrá que tratar en otro lugar, por falta de espacio.

Marnilla, tetas de suero <sup>29</sup> . ¡Ay, perraza, que me muero! ¡Ay, coitada! ¡Ay, boquita mallograda, dentecitos de caballo! ¡Ay, dom'a Dios, que no hallo alimaña tan pintada! <sup>30</sup>	Vestida muy corta de paño de ervage la rucia cabeza traía tresquilada, las piernas pelosas bien como <i>salvage</i> , los dientes muy luengos la fruenta arrugada, las tetas disformes atrás las lançaua, calva, cejunta e muy nariguda, tuerta de un ojo imbifia barbuda, galindos los pies que diablo semblava	«¡Qué brazones, qué pezachos, pernejones, bocacha de oreja a oreja, los ojos, dos barreñones, la nariz como una teja»
--	--	---

Las similitudes son notables, aunque no hay forma sencilla de establecer cómo Torres Naharro pudo tener acceso al texto de Juan Ruiz, o de sus continuadores<sup>31</sup>, pero claramente tienen una relación temática entre ellos, máxime si reparamos en la libertad sexual de la que hacen gala las serranas en estos textos. Analizar los llamativos paralelos del aspecto de la pastora llevarían muy lejos en esta ocasión<sup>32</sup> pero hay un aspecto que creo que relaciona estos textos.

Fue el benemérito Meredith (1928: 36) quien identificó como *recuesta de amores*, aunque sin precisar los lugares, la acción del pastor en los introitos de la *Himenea* (2013: 538-540, vv. 73-120) y la *Serafina* (2013: 210-211, vv. 41-71). En ellos el protagonista convierte el cortejo amoroso en una exhibición de violencia y brutalidad, guardando el decoro con su rusticidad grosera. No fue el primero en aprovecharse de esa situación muy eficiente en términos de la acción dramática, porque el único dramaturgo castellano que pudo haber leído el extremeño para inspirar también había experimentado en sus primera églogas, publicadas en 1496, con esta materia, aunque con un tono moderadísimo. Como señaló López Morales (1968: 162-171) el argumento de la *Égloga* VII de Encina, en la que una joven recibe requiebros de un escudero que se prenda de la belleza de la pastora y le ofrece su amor, que la joven rechaza, aunque el cortesano insiste prometiéndole riquezas y una existencia regalada en la corte que acaban por convencerla (del Río ed. 2001: 63, v. 50-68; 94-112; 66-67, vv. 161-182), recuerdan el planteamiento de algunas serranillas del marqués de Santillana<sup>33</sup>. En los textos del Marqués y de Encina, prosigue López Morales (1968: 163-165) no hay el componente «violento y rústico de las serranas del Arcipreste»

<sup>29</sup> En la *Serafina* denomina a la pastora, furioso, «su mercé tetas de vaca» (2013: 211, v. 72).

<sup>30</sup> En el introito de la *Himenea* la describe: «peor que gallina crueca: / papigorda, rabiseca, / la carita d'una mona» (2013: 537, vv. 56-58). En *Aquilana* insiste en emplear alguno de estos calificativos: «[...] perraza, / papitos de gallinaza» (2013: 813, vv. 80-81). La insistencia en caricaturizar a la pastora por su sotabarba, que aparece también en la *Égloga interlocutoria* de Diego Guillén de Ávila (Kohler (ed.) 1911: 254, v. 599; 258, v. 728 y 259, vv. 747-748) creo haberla explicado en otro lugar (2017: 105-109) como indicio de una enfermedad tiroidea.

<sup>31</sup> Con todo, es muy llamativa la serranilla neolatina que Diogo Pires (2014) escribió en Ferrara, ducado con el que Torres mantuvo posiblemente relaciones; su fuente parece claramente Carvajal (2014: 256), por lo que parece más probable que aquel autor fuera el modelo de Torres Naharro.

<sup>32</sup> Gillet (1961: 538) proponía que estos lugares debían tener relación con una poesía epitalámica, pero aportaba únicamente un texto, conservado incompleto, a esta tradición, «[Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo]», en Lara Garrido ed. (1985: 209-218); el fragmentario poema muestra una dependencia de Torres Naharro, en la figura del declamador y sus rusticidades, que parece proceder del extremeño y sus continuadores, más que de compartir una remota tradición común.

<sup>33</sup> López Morales (1968: 163) apunta el parecido con tres textos de esta serie (III, VI y IX, Kerkhof & Gómez Moreno (eds.) 2003: 90-91, 94-96 y 99-100).

y «don Íñigo encuadra la situación alrededor de la cuita amorosa» con unos momentos comunes: El pasmo del cortesano ante la belleza de la campesina, su declaración con resultado positivo o no y la transformación del escudero en pastor y su servidor. El paralelismo, claro está, se puede explicar no sólo desde una hipotética intertextualidad sino por influjo remoto, a través de composiciones no recogidas en cancioneros pero que habrían dejado de las manifestaciones de la *pastourelle* provenzal, que presenta pastoras que rechazan al caballero, quien se encomienda para alcanzar su favor a la promesa de riquezas<sup>34</sup>.

Así pues, los ingredientes de la fábula de las serranillas se transformaron notablemente con el paso del tiempo; sus señas básicas de identidad se redujeron a poco más que la recuesta amorosa a una campesina en un espacio agreste en el que la joven está trabajando, de cuya belleza el caminante, no siempre cortesano, se prenda con intención de disfrutarla sin más consideraciones morales<sup>35</sup>, aunque habitualmente se encuentre con el rechazo de la joven, pero no siempre. Hay otros elementos (el físico monstruoso de la pastora, la lucha como metáfora de las relaciones íntimas, los ofrecimientos de bienes con los que comprar voluntades, la mención de un amante o un pariente para espantar al importuno pretendiente, etc.) que aparecen ocasionalmente.

Esos elementos, tan libremente combinados como se puede ver en los continuadores de la escritura de serranillas del XVI que estudia Marino (1987: 108-147), explican el parentesco, lejano, de la sección del introito de su primera obra, el *Diálogo del nacimiento* que vengo analizando, con el tipo de texto abierto de la *serranilla*. Así se entiende mejor por qué el pastor persiga a la joven tras encontrarla en el campo y, tras el rechazo inicial, consiga su aceptación con una aparentemente cortesana carta a la que ella responde con la libertad de costumbres de las serranas:

decía en prencipio: «Dios guarde de mal,  
carilla perraza y ojitos de gata.  
Si acá te toviere,  
la mano en las tetas quizá te metiese,  
y aquesa bocacha quizá te besase,  
mi boca en su lengua gela recalcase».  
Y allá lo postrero  
decía: «Mi moza, mi carne, mi cuero,  
mis tripas, mis bofes, mi santo retabro,  
que dom'al dimoño si más no te quiero  
que a sanctos ni sanctas, y más que al diablo».  
Mandóme respuesta,  
y an juri a la grulla que deve ser ésta:  
«Carillo perrazo, descaxcabellotas,  
yo quiero y requiero que un día de fiesta

<sup>34</sup> Véanse en Marino (1987: 5-19) las teorías de los orígenes de la forma poética provenzal y en este mismo volumen el texto de Bienvenido Morros al respecto.

<sup>35</sup> Por decirlo suavemente; repárese en cómo propone abordar a una campesina en el extraño caso de que se prenda un cortesano de una de ellas: «Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et si locum inveneris opportunum, non differas assumere quod petebas et violento potiri amplexu. Vix enim ipsarum in tantum exterius poteris mitigare rigorem, quod quietos fateantur se tibi concessuras amplexus vel optata patiantur te habere solatia, nisi modicae saltem coactionis medela praecedat ipsarum opportuna pudoris» (1985: 282). La fatuidad de la superioridad social del cortesano explica tanto ese comportamiento como el rechazo de la joven, según Marino (1987: 11-12).

me vengas a ver calzadas tus botas  
 y, cuando vieres,  
 verásme en la boda con otras mugeres.  
 Mas haz no te vea mi padre maldito  
 y arrímate a mí lo más que podieres,  
 pellízcame toda quedito, quedito (2013: 677-668, cvv. 48-69).

La abundancia en la época de este tipo de texto epistolar, tanto en la vida cotidiana como en la literatura, es bien conocida; con razón Martín Baños (2005) enfatiza al estudiarlas las muy diversas formas que adoptó la carta en el renacimiento<sup>36</sup>. Aunque la *salutatio* de la epístola era correcta, el exordio es una burla premeditada de la distancia física de los amantes que impone el amor cortés por vía de la exaltación de ese realismo grosero que forma parte esencial de la cultura popular, como la caracteriza Bakhtin. La *narratio* de la "epístola" del pastor es igualmente una reducción al absurdo de tantas exclamaciones amorosas que cifran en un manido e hipersimplificado *contrafactum* de materia religiosa, como establece Gernert (2009: I, 20-25), la intensidad de sus afectos; la respuesta de la moza va por el mismo tenor de contravenir las convenciones cortesas que le asignan una actitud pasiva y siempre restrictiva de los avances del amante. Aunque en los versos siguientes el pastor da cuenta de cómo la joven continuaba sin hacerle caso en una fiesta (2013: 668, vv. 70-80), finalmente el matrimonio quedó concertado.

El éxito de Torres Naharro tuvo varios motivos, aunque sin duda que uno de ellos fue el empleo de este monólogo cómico al principio de sus piezas. La zafiedad del pastor produciría a partes iguales hilaridad, enfado y una cierta sensación de superioridad entre el público cortesano que le escuchaba. Para alcanzar esta última necesitaba formular las actividades del pastor no en términos realistas, sino modulados de forma que fuesen asimilables, críticamente, por vía de contraste, por su público. De ahí la libertad limitada con la que combina elementos contemporáneos literarios para construir la ficción de unos rústicos verosímiles, que no realistas.

<sup>36</sup> Como recuerda Castillo Gómez (2005: 855), los billetes «no solían requerir la misma formalidad textual, sino que su estructura era bastante más simple y, por lo general, carecía de algunas de las partes intrínsecas al discurso epistolar». De ahí que la *petitio* y la *conclusio* se vieran reducidas a la mínima expresión. Aunque la intención burlesca de Torres Naharro es evidente, contemporáneamente se estaba produciendo la aparición de una escritura epistolar femenina de contenido amoroso, como estudió Navarro Bonilla (2003 y 2004).

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, J. N, *The Latin sexual vocabulary*, London, Duckworth, 1982.
- Aldana, Francisco De, *Poesías castellanas completas*, (ed.) José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert & Lissorgues, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de oro*, Barcelona, Critica, 1984.
- Andrés Díaz, Rosana De, «Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara», *En la España medieval*, 8, 1986, pp. 81-108.
- Archer, Robert & Riquer, Isabel De, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- Archer, Robert, *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval*, [Valencia], Institució Alfons el Magnànim, 2011.
- Ávila, Diego De, «Égloga ynterlocutoria des Diego (Guilen) de Ávila», en *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, (ed.) Eugen Kohler, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur, 1911, pp. 236-265.
- Alzáceta, José María, «El «Pequeño cancionero»», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, (ed.) Madrid, CSIC, 8 vols. (7, el último doble) T. 7, 1957, pp. 83-112.
- Azevedo Filho, Leodegário A. De, «Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo», *Nós: revista internacional galaicoportuguesa de cultura: revista da lusofonia*, 41-50, 1995, pp. 266-274.
- Benito, Manuel, «Piedras y ritos de fertilidad en el Alto Aragón», en *Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad tardía. Homenaje al profesor Antonino González Blanco, in maturitate aetatis ad prudentiam*, (eds.) Elena Conde Guerri, Rafael González Fernández, Alejandro Egea Vivancos & Antonino González Blanco, Murcia, Universidad, 2006, pp. 813-860.
- Biblioteca, Real, «Ex Biblioteca Gondomariensi: «Escrivanos del baratillo». Una imagen en la jornada lisboeta de Francisco Porras de la Cámara», *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, 8.31, 2002, [sin paginación].
- Blickle, Peter, «“Es evidente perjuicio del bien común”: las bodas campesinas en la edad media», en *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, (ed.) Uwe Schultz, Madrid, Alianza, 1993, pp. 115-132.
- Boase, Roger, *The troubadour revival: a study of social change and traditionalism in late medieval Spain*, London ; Boston, Routledge & K. Paul, 1978.
- Bouza, Alvarez, Fernando J., *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, [Madrid], Marcial Pons, Historia, 2001.
- Brotherton, John, *The «Pastor-bobo» in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega*, London, Tamesis, 1975.
- Burke, Peter, «Bakhtin for Historians», *Social History in perspective*, 13.1, 1988, pp. 85-90.
- , «Carnival in the old world and the new», *Revista de Dialectología y Tradiciones Culturales*, 51.1, 1996, pp. 7-18.
- , *Los avatares de «El Cortesano»: lecturas e interpretaciones de uno de los libro [sic.] más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- , «Cuarenta años después: Bajtín y la cultura popular del Renacimiento», en *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, (ed.) Tomás Antonio Mantecón Movellán, Santander, Universidad de Cantabria, 2008, pp. 13-18.

- Butler, Alban, *Lives of the saints*, (eds.) Herbert Thurston & Donald Attwater, Allen, Thomas More Pub., 1956, 4 vols.
- Byles, A. T., «Medieval Courtesy Books and the Prose Romances of Chivalry», en *Chivalry. A Series of Studies to Illustrate its Historical Significance and Civilizing Influence*, (ed.) E. Prestage, London, Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co., 1928, pp. 183-206.
- Canet Vallés, José Luis, «La evolución de la comedia urbana hasta el *Index prohibitorum* de 1559», *Criticón*, 51, 1991, pp. 21-42.
- Capellán, Andrea Capellani / Andreas El, *De amore / Tratado sobre el Amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- Carvajal, *Poesie*, Emma Scoles ed., Roma, Ediz. dell'Ateneo, 1967.
- Castillo Gómez, Antonio, «“El mejor retrato de cada uno”: la materialidad de la escritura epistolar en la sociedad hispana de los siglos XVI y XVII», *Hispania: Revista española de historia*, 65.221, 2005, pp. 847-876.
- , «Cultura escrita y actividad escribanil en el Siglo de Oro», en *El nervio de la república: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*, (eds.) Enrique Villalba Pérez & Emilio Torné, Madrid, Calambur, 2010, pp. 351-370.
- Clarke, Dorothy Clotelle, «Juan Ruiz and the Andreas Capellanus», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 390-411.
- Coderch, Marion, «Actitudes frente a los ideales éticos cortesés en la lírica castellana y catalanovalenciana de los siglos XIV y XV», *Revista de literatura medieval*, 23, 2011, pp. 87-104.
- Corral Díaz, Esther, «O “galardon” como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor», *Verba: Anuario galego de filoloxía*, 36, 2009, pp. 89-108.
- Correas Martínez, Miguel & Gargallo Gil, José Enrique, *Calendario romance de refranes*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2003.
- Crawford, J. P., «Early Spanish Wedding Plays», *Romanic Review*, 12, 1921, pp. 370-384.
- Cropp, Glynnis M, *Le Vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975.
- Deyermond, Alan D., «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Tradicional Lyric», *Romance Philology*, 33.2, 1979, pp. 265-283.
- Dueso, José, *El calendario tradicional vasco*, San Sebastián, Roger, 2000.
- , *Nosotros los vascos. T. III: Fiestas populares. De Olentzaro a Iñauteri. De Miércoles de Ceniza al Solsticio de verano. De San Pedro a la Cruz de Septiembre. De San Miguel a Santa Lucía. En torno a la fiesta. Calendario festivo*, [San Sebastián], Lur, 1987.
- Elia, Paola, *El “Pequeño Cancionero”* (Ms. 3788 BNM), A Coruña, Toxosoutos, 2002.
- Encina, Juan Del, *Poesía lírica y cancionero musical*, (eds.) Royston Oscar Jones & Carolyn R. Lee, Madrid, Castalia (2 ed. 1979), 1975.
- , *Teatro*, (ed.) Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- Ezquibela, Iñigo J., «Santa Lucía, mengua la noche y crece el día», *Piedra de rayo: Revista riojana de cultura popular*, 11, 2003, pp. 74-83.
- Filho, Leodegário A. De Azevedo, *As cantigas de Pero Meogo: estabelecimento crítico dos textos, análise literária, glossário e reprodução fac-similar dos manuscritos*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1995.
- Fontes-Baratto, Anna, *De qui, de quoi se moque-t-on?: rire et dérision à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2005.

- García Carcedo, Pilar, «Las serranillas de Carvajal», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (ed.) Juan Salvador Paredes Núñez, Granada, Universidad, 4 vols. T. 2, 1995, pp. 345-358.
- García-Bermejo Giner, Miguel M., «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, (eds.) Eugenia Fosalba & María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.
- , «Dos cuasi comedias a noticia militar de Lucas Fernández y Torres Naharro», en *El teatro soldadesco: I Congreso Internacional sobre la cultura de la defensa en la España imperial*, (eds.) Julio Vélez-Sainz & Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones Clásica-Ediciones del Orto-Instituto del Teatro de Madrid, 2015, pp. 53-72.
- , «La función del introito en el teatro del primer Siglo de Oro», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, (eds.) Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Elena Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 121-136.
- , Miguel, «Profesores de secretos y medicina en el primer teatro clásico español», en *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, (ed.) Folke Gernert, Toulouse, Méridiennes. Presses Universitaires du Midi, 2017, pp. 101-115.
- Gernert, Folke, *Parodia y «contrafacta» en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2009, 2 vols.
- Gillet, Joseph E., *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, (ed.) Otis H. Green, Bryn Mawr-Filadelfia, University of Pennsylvania, 1961.
- González Casarrubios, Consolación, *Fiestas populares en Castilla-La Mancha*, [Toledo], Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1985.
- Gurevich, Aaron J., «Bakhtin y el carnaval medieval», en *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, (eds.) Jan Bremmer & Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, pp. 55-62.
- Hernando Sánchez, Carlos José, «Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana», en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna: (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007) 1*, (ed.) Carlos José Hernando Sánchez, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007, pp. 189-238.
- Lecertua, Jean-Paul, «Le jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Celestine*», *Trames. Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines. Études Iberiques*, 2, 1978, pp. 105-138.
- Leuker, Tobias, «Una serranilla en latín. La adaptación de un tipo de poesía iberorrománico en una elegía de Diogo Pires», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, (32), 2014, pp. 251-263.
- Lihani, John, *Bartolome de Torres Naharro*, Boston, Twayne, 1979.
- López Castro, Armando, «El Cancionero de Pero Meogo: poética y tradición», *Revista de poética medieval*, 3, 1999, pp. 85-106.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier, *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*, Salamanca, Universidad, 2010.
- Mantecón Movellán, Tomás Antonio (ed.), *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, Santander, Universidad de Cantabria, 2008.

- Marino, Nancy F., *La serranilla española. Notas para su historia e interpretación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1987.
- Márquez Villanueva, Francisco & Guevara, Antonio De, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara [Reprod. facs. de la ed. de: Amberes, Martín Nucio, 1546, según el ejemplar conservado en la Biblioteca General Universitaria de Salamanca]*, Santander, Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, 1998. 2 vols.
- Martín Baños, Pedro, «Familiar, retórica, cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos IV, 2005, pp. 15-30.
- Martínez Navarro, Rosa, «Nuevas perspectivas para el estudio de la literatura antiáulica en el Renacimiento español», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, (eds.) Natalia Fernández Rodríguez & María Fernández Ferreiro, Salamanca, SEMYR, 2012, pp. 711-721.
- Meredith, Joseph A, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, 1928.
- Morales Blouin, Eglá, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.
- Morros Mestres, Bienvenido, «Las horas canónicas en “El libro de buen amor”», *Anuario de estudios medievales*, 34, 2004, pp. 357-416.
- Moulton, Ian Frederick, *Love in Print in the Sixteenth Century: The Popularization of Romance*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- Navarro Bonilla, Diego, «Los archivos del sentimiento: función y representación de billetes y papeles de amor en la Edad Moderna», *Pliegos de bibliofilia*, 22, 2003, pp. 11-32.
- , *Del corazón a la pluma: archivos y papeles privados femeninos en la Edad Moderna*, Salamanca, Universidad, 2004.
- Oleza Simó, Juan De, «Calamita se quiere casar. Los orígenes de la comedia y la nueva concepción del matrimonio», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, Homenatge a Amelia García-Valdecasas Jiménez, 1995, pp. 607-616.
- Peña Santiago, Luis Pedro, *Fiestas tradicionales y romerías de Guipúzcoa*, San Sebastian, Txertoa, 1973.
- Petzoldt, Leander, «Fiestas carnavalescas: los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la Edad moderna», en *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, (ed.) Uwe Schultz, Madrid, Alianza, 1993, pp. 149-166.
- Pierrugues, Pierre, *Glossarium eroticum linguae Latinae sive theogoniae, legum et morum nuptialium apud Romanos explanatio nova*, Parisiis, Dondey-Dupré, 1826.
- Pío [Piccolomini, Ennea Silvio] & Erasmus, Desiderius, *Tractado de la miseria de los cortesanos que escriuió el Papa Pío ante que fuesse Sumo pontifice a vn cauall’o su amigo Y otro tractado de como se quexa la Paz*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1520.
- Reckert, Stephen, *Lyra minima: structure and symbol in Iberian traditional verse*, London, King’s College, 1970.
- Recoules, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 479-496.
- Rilova Jericó, Carlos, «“Calado el sombrero, sin cuello clerical, y con voces imperiosas”. Del Carnaval de 1595 a la Feria de Santa Lucia de 1740», *Zainak. Cuadernos de*

- Antropología-Etnografía*, 26 [Ejemplar dedicado a: Fiestas, rituales e identidades], 2004, pp. 547-565.
- Rodado Ruiz, Ana María, «*Tristura conmigo va*»: *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, Madrid, Ed. Castalia, 1988.
- Sánchez-Hernández, Sara, «Sayo, zurrón y cayado: vestimenta y atrezo en el teatro de Juan del Encina», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 33, 2015, pp. 235-249.
- San José Lera, Javier, «Homo ridens. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández», *Criticón*, 126, 2016, pp. 31-52.
- Santillana, Marqués De, *Poesías completas*, (eds.) Maxim P. A. M Kerkhof & Moreno Gómez, Ángel, Madrid, Castalia, 2003.
- Sito Alba, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en *Historia del teatro en España. T. I. Edad Media, siglo XVI, siglo XVII. T. II. Siglo XVIII, siglo XIX*, (ed.) José María Díez Borque & Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus, 2 vols., T. 1, 1983, pp. 155-471.
- Smith, Pauline M, *The anti-courtier trend in sixteenth century French literature*, Genève, Droz, 1966.
- Torres Naharro, Bartolomé, *Propalladia*, (ed.) Julio Vélez-Sáinz, Madrid, Cátedra, 2013.
- Vázquez Melio, María, «En torno a los esponsales paródicos en el teatro de Lucas Fernández», en *Actas del Congreso Internacional 'El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas' (22-25.07.2013). Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, (eds.) Germán Vega García Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada & Pedro Conde Parrado, 2015, pp. 731-740.
- Vélez Sainz, Julio, «Comicidad física en el primer teatro clásico: Torres Naharro entre higas y pullas», en *El teatro en tiempos de Isabel y Juana (1474-1517): XXXIX jornadas de teatro clásico, Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2016*, (eds.) Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal & Elena Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 137-156.
- , «Construcción escénica y público en la comedia *Timelaria*», *Revista de Estudios Extremeños*, en prensa.
- , «Del *vir facetus* al gracioso: Torres Naharro», en *¿Hacia el gracioso? Comicidad en el teatro español del siglo XVI*, (eds.) José María Díez-Borque, Álvaro Bustos Tauler & Elena di Pinto Revuelta, Madrid, Visor, 2014, pp. 87-108.