

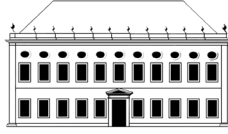
Sebastião Tavares de Pinho
Coordenação



eatro
Neolatino em Portugal
no Contexto da Europa

450 Anos
de Diogo de Teive

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

URL: <http://www.imp.uc.pt>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-75-5

DEPÓSITO LEGAL

.....

© Junho 2006, Imprensa da Universidade de Coimbra

OBRA PUBLICADA COM O FINANCIAMENTO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT: Fundação para a Ciência e Tecnologia • Ministério da Ciência e do Ensino Superior
Apoio do Programa Operacional para a Ciência, Tecnologia, Inovação
do III Quadro Comunitário de Apoio

O TEATRO NEOLATINO EM PORTUGAL
NO CONTEXTO DA EUROPA

450 ANOS DE DIOGO DE TEIVE

(Página deixada propositadamente em branco)

Santiago López Moreda
Universidad de Extremadura

TEATRO, POÉTICA Y RETÓRICA:
LA *FABELLA AENARIA* DE J. L. PALMIRENO

La importancia que el teatro clásico grecolatino adquiere en el siglo XVI está fuera de toda duda, sobre todo desde que a comienzos de siglo Aldo Manucio publicara los textos de Aristófanes, Sófocles y Eurípides, y fueran dadas a conocer, incluso en versión castellana, las comedias de Plauto en sucesivas ediciones a partir de la traducción de Francisco López de Villalobos primero y de Hernán Pérez de Oliva más tarde. De hecho, las versiones españolas son, tras las italianas, las más numerosas, ya desde finales del siglo XV en que hay traducción castellana de las ocho tragedias de Séneca, según consta en el *Registrum* de don Fernando Colón, y la edición unos años después de Juan de Timoneda, además del *Anfitrión* y los *Menecmos*, que circulaba junto con el *Milite Glorioso* en una traducción anónima atribuida a Juan de Verzosa⁽¹⁾.

Y si por teatro clásico entendemos también el procedente de la Edad Media, en la medida que contribuyó a propagar los temas bíblicos y la ejemplaridad de los santos, especialmente tras la creación de la Compañía de Jesús, pero sirviéndose de la concepción dramática de los clásicos paganos y el modelo platónico-ciceroniano de los diálogos, está fuera de

⁽¹⁾ Una buena aproximación a la recepción y difusión de Plauto y Terencio en España la tenemos en L. Gil Fernández, «Terencio en España: del medievo a la ilustración», en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Universidad Complutense, Madrid, 1984, pp. 95-125.

toda duda que, como ocurriría en la latinidad tardía, ambas formas de concebir el drama, y muy especialmente la finalidad de las representaciones con su doctrina moral, estaban llamadas a enfrentarse. El teatro escolar de los jesuitas y el teatro de las universidades y centros de estudios civiles necesariamente habían de perseguir fines morales, y hasta métodos pedagógicos, diferentes. Al atavismo de las representaciones religiosas, fieles a los principios poéticos clásicos, el teatro civil responde con nuevas poéticas que se dejan ver especialmente en Juan del Enzina y Lope de Rueda en un primer momento y concluyen con Cervantes y el *Arte nuevo* de Lope de Vega como culminación de un proceso que otros muchos preceptistas habían ido modelando a lo largo del siglo XVI (Escalígero, Vives, Palmireno, Simón Abril y un largo etcétera).

Este interés por el teatro, que no es un hecho aislado ni al margen de otros intereses culturales, hay que encuadrarlo en el desarrollo creciente de los colegios y las universidades y la necesidad de hacer llegar a los estudiantes la lengua y los contenidos del mundo clásico. A tal fin se escriben numerosas gramáticas para enseñar latín, pero también lenguas vulgares, especialmente para profesionales de otras disciplinas del saber no estrictamente gramaticales, como médicos y científicos, para quienes se realizan traducciones de Dioscórides, Hipócrates, Galeno y Plinio, entre otros.

Estas gramáticas tienen todas como señas de identidad, más allá de los meros contenidos, la **preocupación didáctica** para hacer llegar a los estudiantes los conocimientos mínimos que le faciliten el acceso a los textos clásicos, pero también una serie de **principios estéticos** para gustar de las fuentes clásicas bajo cualquiera de sus manifestaciones: oratoria, poesía, drama, filosofía moral... Un ejemplo: La *Philosophia vulgar* de Juan de Mal Lara, editada en Sevilla en 1568, difunde en castellano poemas de Catulo, Horacio, Ovidio, Marcial, Juvenal, Persio y otros, pero también de **Plauto** y **Séneca**, lo que denota no sólo interés poético, sino también doctrinal y moral, al margen de la finalidad estricta del género literario al que se adscribe cada uno de los autores y sin que ello implique una jerarquía de acuerdo con las poéticas clásicas.

Son, pues, intereses varios, como los científicos, didácticos, morales, estéticos e incluso retóricos los que se dan cita en la actividad docente de las universidades y hacen de la práctica teatral un excelente ejercicio que satisface a todos ellos a la vez que exige una poética del drama que dé forma y razón de ser a dicha práctica.

En este contexto hay que entender los *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, editados en 1561, que introducen una serie de reflexiones sobre el hecho literario en general y el dramático en particular. Porque, como ocurre con las poéticas clásicas, las normas nacen de la literatura existente y no a la inversa, pero también, si un género literario no está presente en una poética, es como si no existiese o existiese de manera circunstancial y periférica. Por otra parte, la proliferación de manifestaciones dramáticas tan heterogéneas como las representaciones de églogas, la fiesta de los locos, del «obispillo», los misterios en torno a la Navidad y la Eucaristía, las farsas de estudiantes o la costumbre de abrir el curso académico con alguna representación de Plauto o Terencio, exigía un ordenamiento poético canónico que fijara las normas de estas representaciones e incluso estableciese una jerarquía, como había sucedido en la literatura clásica grecolatina.

¿Cuál era, pues, la situación del drama a efectos poéticos?

A la manera aristotélica, Escalígero establece una gradación de géneros en la que tragedia y comedia ocupan una posición intermedia; por lo tanto, no muy digna, o si se quiere, menos digna que en las poéticas clásicas donde el criterio de la *mímesis* es fundamental en la jerarquía de géneros:

«Los géneros más nobles son los himnos y peanes; en segundo lugar las odas y escolios que versan sobre las gestas más notables de los héroes; en tercer lugar la épica... Le siguen después la tragedia y la comedia... Y por último la sátira, los cantos corales, himeneos, elegía, monodia, canciones y epigramas»⁽²⁾.

⁽²⁾ J. C. Escalígero, *Poetices libri septem*, apud Petrum Santandreamum, 1581, p. 14. (BNM-3-33265).

Entre otras diferencias, señala Escalígero que la tragedia tiene un comienzo tranquilo y un final terrible, mientras que la comedia empieza de manera enrevesada para concluir de manera feliz, además de un estilo popular, frente a la grandilocuencia de la tragedia.

Pero lo que pretendemos ahora no es hacer una exhaustiva descripción de la teoría dramática de Escalígero, sino dejar constancia de otros valores que los humanistas supieron ver en las representaciones teatrales, tales como la pedagogía de la doctrina moral, el aprendizaje de vocabulario latino y romance, los conocimientos lingüísticos y gramaticales, y sobre todo, la **importancia de la *actio***, como parte imprescindible de la Retórica. Sobra recordar la formación de Cicerón y otros oradores al lado de los grandes dramaturgos y actores para insistir en la estrecha relación existente entre drama y oratoria.

Siguiendo con la reflexión anterior, aceptada una poética propia para el drama, nada menos que de la pluma de un insigne representante de la historia de la gramática, como es Julio César Escalígero, es pertinente que analicemos los rasgos de esta poética para ver en qué medida se ajusta o difiere de las poéticas clásicas y tratemos de observar los fines con que se concibe la producción dramática del siglo XVI, que por razones obvias, no persiguen la mimesis de manera prioritaria.

En efecto, lo primero que llama la atención en la abundante producción dramática del citado siglo es la aceptación de **nuevas formas poéticas** que rompen el rigor de las poéticas clásicas, especialmente de la aristotélica y horaciana. El fenómeno ni era nuevo ni exclusivo de este siglo, sino que se había dado de manera constante en la evolución del drama; por ejemplo, la historia de la tragedia está llena de innovaciones.

1. – Sófocles lo hizo aumentando el número de actores a costa del papel que desempeñaba el coro.

2. – Eurípides ahondó en este proceso y además, «humanizó» la tragedia restando importancia a los dioses. Era la actitud agnóstica y racionalista

emanada de los sofistas y de los primeros síntomas de descomposición de la *polis*.

3. – Séneca «actualizó» en la Roma de Nerón los temas míticos sugiriéndonos que podían leerse en clave política. Renacieron los Tiestes, Atreos, Fedras y Medeas. Es, sobre todo, la tragedia de la sugerencia y de la reflexión de hasta qué punto es lícito *eliminare gradus*, esto es «cruzar el umbral», «innovar», como se desprende de su polémica con Curiacio Materno.

4. – La Edad Media introdujo dos aportaciones de éxito: la tragedia mítica fue sustituida por la tragedia bíblica y el *fatum* por el providencialismo, lo que supuso que el castigo se vinculara al comportamiento en desacuerdo con la ley divina. Parásitos, esclavos, meretrices, matronas y otros personajes de la comedia plautina y terenciana dejaron paso a ejemplares santos, personajes bíblicos y truhanes para adoctrinar sobre la Biblia y la moral de la nueva sociedad medieval.

También en el siglo XVI se aceptó la importancia del teatro y la actualización de su papel educador con las correspondientes innovaciones. Dos ejemplos:

Alonso López Pinciano, médico y helenista vallisoletano, a finales del siglo XVI en su *Philosophía Antigua Poética*, escribía:

«La tragedia fue hecha para limpiar el ánimo de las pasiones del alma por medio de la compasión y miedo. Así que la misma fábula que turba el ánimo por espacio poco, le quieta y sosiega por mucho... Cuando el hombre se acuerda de un Edipo y Hércules Eteo, tórname muy consolado en sus miserias porque ve que, aunque las tuyas son grandes, no lo son tanto como las de Hércules y Edipo, y así queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras».

Cervantes, en su vejez, partidario de innovaciones dramáticas, en *El rufián dichoso* abre la segunda jornada con el siguiente diálogo de dos figuras alegóricas, la Curiosidad y la Comedia:

COMEDIA: «¿Qué me quieres?
 CURIOSIDAD: Informarme
 qué es la causa porque dexas
 de usar tus antiguos trajes,
 del coturno en las tragedias,
 del zueco en las manuales
 comedias, y de la toga
 en las que son principales:
 Cómo has reducido a tres
 los cinco actos que sabes
 que en tiempo, te componían
 ilustre, risueña y grave.
 Ahora aquí representas
 y al mismo tiempo en Flandes.
 Truecas, sin discurso alguno,
 tiempos, teatros, lugares.
 Véote y no te conozco.
 COMEDIA: Los tiempos mudan las cosas
 y perfeccionan las artes
 y añadir a lo inventado,
 no es dificultad notable.
 Y en éstos, si los mirares,
 no soy mala, aunque desdigo
 de aquellos preceptos graves
 que me dieron y dexaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto
 y los griegos que tú sabes
 He dejado parte de ellos
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso
 que no se sujete al arte».

Siempre hubo, pues, una legitimación para innovar y adaptar a los nuevos tiempos las nuevas manifestaciones dramáticas, y así lo entendieron Cervantes, Anchieta, Juan Lorenzo Palmireno y hasta el mismísimo Padre Juan Bonifacio, por poner sólo algún ejemplo. El primero, poco dado a los milagros en el teatro, critica las comedias de santos (comedias divinas)

e introduce en su Quijote (I, 48) la famosa discusión entre el Cura y el Canónigo:

«¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas!»
(El *Quijote*, I, 48).

El último, catedrático de Griego y de Retórica en el *Studi General* de Valencia durante los años 1561 a 1579, a lo largo de su docencia no dejó de publicar obras con fines pedagógicos fundamentalmente, convencido como estaba de la importancia de la educación para sacar de su ostracismo al *poble menut* del que él, como hijo de herrero, procedía. Es en este contexto donde vamos a situar la primera finalidad del teatro escolar: **enseñar de manera sencilla lo que resulta sumamente arduo en los manuales de gramática y de retórica.**

En *El estudioso de la aldea* y *El estudioso cortesano*, arremete contra los métodos docentes, la gramática de Nebrija, Despauterio y los gramáticos en general:

«Quando me acuerdo de los açotes que me dieron por la significación de *limes, pes, fames, cum, palmite, trames*, querría morder al camello de mi maestro, que era tan gran asno que sólo quería que el sábado le diésemos todas las significaciones de los vocablos del texto, mas aun que le repitiésemos todas las significaciones de *popa, venter*, y partiésemos *limes, pes* en *limen infernum et superum...*»⁽³⁾

«Quien no me cree, póngase un ratillo a la puerta de una ciudad y verá que de moços entran cada un año en ella; unos aprender officios, otros a gramática, de los cuales, aunque sean mil, no buelven a sus casas seys que no sepan su officio de sastre, çapatero, etc... pero de quinientos grammáticos no salen treynta. ¿Qué lo causa, sino esta piedra que luego espanta? Si no miren los preceptos de Antonio como hombres ya exercitados. Acuérdense el espanto que le causauan quando niños y verán cuánta

⁽³⁾ Palmireno, *El estudioso de la aldea*, p. 107. (Cita tomada de J. M^a Maestre Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, 1990, p. LXIV).

obligación tenemos de dolernos de los cuytados. Lo que Antonio escribió en prosa claro es, pero sus versos, ¡Dios me libre!...»⁽⁴⁾.

222

«Tales como éstos [Despauterio] corrompen los ingenios de los niños, y con carretones de preceptos los espantan de tal modo que estiman más aprender qualquier officio, que no letras»⁽⁵⁾.

«Sólo los grammaticos con açotes tratan, con açotes baratan y con ellos triunfando reciben y despiden. Si preguntáis a un cavallerizo: «¿Con qué domáys un caballo?». Responde: «Con siete cosas que son boz, vara, freno, pantorrillas, estribo, espuelas, buelta». Si preguntamos a un grammático: «¿Con qué instrys a un niño?». Responde: «Con açotes». — «¿Y a un mochocho?». — «Con açotes». «¿Y a una monja? — «Con açótes». Miren aquí, a qué bestiales encomendamos nuestros hijos»⁽⁶⁾.

La fama le llegó con *El latino de repente*, manual que, siguiendo las pautas de las *Elegancias* de Valla y Paulo Manucio, a partir de una palabra latina, proporciona al alumno una serie de frases construidas con esa palabra y sus posibles traducciones. Todo ello denota la preocupación por enseñar y es en este objetivo donde se insertan las siete obras que se le conocen, aunque sólo se conservan, y de manera fragmentaria, un *Dialogus*, cinco comedias (*Sigonia*, *Thalassina*, *Octavia*, *Lobenía* y *Trebiana*) y una fábula, la *Fabella Aenaria*, que es la única que ha llegado hasta nosotros en su integridad.

Como ocurre con Anchieta y Juan Bonifacio, son obras escritas en latín, valenciá y castellano con fragmentos incluso en griego, italiano y portugués; «piezas retóricas de su propia cosecha en las que el latín se mezclaba con el castellano, la prosa con el verso» — dice el profesor Maestre Maestre —.

⁽⁴⁾ A. Gallego Barnes, «Un plan de estudios para las escuelas de Alcañiz en la segunda mitad del siglo XVI: el razonamiento que hizo Palmyreno a los regidores de su patria de la orden de enseñar y las reglas que Lorenzo Palmyreno puso a la puerta de su auditorio», *Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses* 1 (1981), p. 80.

⁽⁵⁾ Palmireno, *El estudioso de la aldea compuesto por Juan Lorenzo Palmireno*, Valencia, en casa de Ioan Mey, 1568, p. 95 (Madrid, BN, R/7920).

⁽⁶⁾ A. Gallego Barnes, *art. cit.* pp. 83-84.

Buen exponente del teatro contemporáneo, deja de lado la preocupación erudita para acercarse a los postulados de sus contemporáneos Timoneda y Lope de Rueda, en formas y gustos, que son los de su época; pero sobre todo en la casi obsesiva convicción de que el teatro era el mejor medio de enseñar frente al rigor de las aulas convencionales. «La finalidad — señala el profesor Luis Gil — era familiarizar a los estudiantes en el uso hablado de la lengua latina, la de quitarles el temor a hablar en público y conferirles la necesaria soltura en la *actio*, es decir, en la manera de adecuar los gestos a la declamación. Se trataba también de apartar a la juventud con honestos entretenimientos de vicios como el juego y de adoctrinarla con mensajes morales y religiosos»⁽⁷⁾.

Esta nueva forma de concebir el teatro, en abierta discrepancia con el teatro de los jesuitas, más moral que pedagógico, con el teatro exclusivamente en verso y con el teatro que mantenía las tres unidades clásicas, naturalmente provocó la reacción de no pocos detractores. Por eso, en el prefacio de su comedia *Lobenia*, tal como recuerda el propio Palmireno en la «última parte de la retórica, en que trata de la memoria y de la *actio*», sale al paso de las críticas de sus colegas con las siguientes palabras:

«Muchos me acusarán por descender a estas niñeces y tratar cosas poco importantes en fábulas milesias... Pero de ejercicios como éste, en mi modesta opinión, emanan no pocas ventajas: los niños ejercitan la memoria, no están ociosos, corrigen la *actio*, como rústicos que son, se olvidan de la vergüenza de actuar en público y, sin darse cuenta, como que no hace la cosa, guardan en la memoria las expresiones de Cicerón que previamente les expliqué»⁽⁸⁾.

Palmireno se refiere a una de las reglas que puso a la puerta de su auditorio y que se publicaron al final de su *Segunda parte del latino de repente*, en que hacía alusión a la importancia del teatro como actividad

(7) Luis Gil Fernández, «El humanismo valenciano del siglo XVI», en J. M^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III.1, Alcañiz-Madrid, 2002, p. 129.

(8) Palmireno, *Lobenia, Praefatio*.

lúdica, pero sumamente provechosa, especialmente cuando las condiciones climatológicas de Valencia eran demasiado duras:

224

«Al tiempo que los días crecen y el calor es pesado, no sólo les compingo comedia para que reciten y se recreen, más aún, les doy modo como ellos mismos saquen Diálogo de dos *Epístolas ad Atticum*»⁽⁹⁾.

Las críticas de Domingo Andrés, a quien sustituyó en la Academia de Alcañiz, fueron especialmente ácidas; pensamos que más por despecho que por convicción. Éste, en la línea doctrinal de la Contrarreforma y de los jesuitas, había escrito contra una representación del *Eunuco* y del *Formión* los siguientes versos:

*Turpiter, insulse, temere, imprudenter, inepte,
Incaute, inculte, ridicule, insipide,
Intempestive atque omni incondita lepore
Non acta Eunuchus, dilacerata fuit.*

*Et Pudor et Musae et Charites liquere thetarum,
Avertit vultus casta Diana suos;
Virgineae rubuere genae, rubuere seniles.
Opposuit fronti femina virque manum.*

Dejando, pues, de lado estas críticas, que responden más a diferentes formas de entender la enseñanza y el drama, y a la consabida oposición a cualquier novedad didáctica, aunque sólo sea inicialmente, de las palabras de Palmireno que citábamos hace un momento, deducimos al menos cuatro ventajas de las representaciones dramáticas.

En primer lugar, los alumnos se igualan en su condición social y pierden el complejo de *rusticitas*. En el reparto de papeles no se tiene en cuenta la condición social. Séneca en sendas cartas a Lucilio (la 76,31, y la 80,7) y más tarde Poggio Bracciolini en su *Oratio ad reverendissimos patres* ponen

⁽⁹⁾ Palmireno, *Segunda parte del latino de repente*. Valentiae, excudebat Petrus a Huete, 1573. Madrid, BN, R/308.

de manifiesto esta ventaja en el tópico que supone la vida como el gran teatro del mundo:

«Cuando en la representación de una obra ven a uno que anda con paso majestuoso, que pronuncia palabras solemnes, grandilocuentes, soberbias y dignas de un rey; cuando lo ven dando órdenes a su séquito, y con el cetro en la mano, inmediatamente se creen, sin saber lo equivocados que están, que lo que están viendo es un rey. Pero quítenle el ornato, el atavío de sus ropajes y la máscara que lleva, y te aseguro que lo que queda es un esclavo y acaso el más necio de todos»⁽¹⁰⁾.

En segundo lugar, **no están ociosos** (*a lusu revocantur*). Les recuerdo que la representación de *Aenaria* se abre con el grupo de estudiantes jugando a los naipes, bebiendo y haciéndose acompañar de músicos. Sobra decir, que parecidos fines siguen teniendo vigencia en la enseñanza actual y que todos hemos sido actores ocasionales en nuestros estudios de bachillerato o universitarios, manteniendo una vieja tradición que propiciaba, e incluso exigía estatutariamente estas representaciones⁽¹¹⁾.

En tercer lugar, **ejercitan y corrigen la *actio* y la *memoria***, tan necesarias en profesiones para las que se están formando, tales como la abogacía, la enseñanza y la administración. No en vano, una vez dejadas las aulas, los alumnos de Palmireno están llamados a formar parte de la cada vez más pujante clase intelectual que nutre la floreciente Alcañiz y sobre todo Valencia.

Y por último, **aprenden la doctrina de los clásicos**, previamente impartida en el aula (*pbrases quas in orationibus M. Tulli me praelegente obseruarunt*). Al menos en este punto hay coincidencia con los jesuitas, aunque, como es natural, discrepan en el canon de autores selectos, salvando sólo los diálogos filosóficos y retóricos del Arpinate, «para hablar con elegancia»⁽¹²⁾.

⁽¹⁰⁾ *Oratio*, ed. de Ricardo Fubini, en *Umanesimo e secolarizzazione. De Petrarca a Valla*. Roma, 1990, p. 323.

⁽¹¹⁾ Cf. E. Esperabé de Arteaga, *Historia de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez, 1914-1917.

⁽¹²⁾ A propósito de *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda, señala certeramente Thomas F. Earle: «The achievement of *amplificatio* by the accumulation of *sententiae*, memorable and impressive quotations which illustrate and develop moral or psychological truths. The technique was

A todo ello habría que añadir una quinta ventaja, la que se deduce del tema de la comedia en cada caso, la **enseñanza moral**, ventaja a la que no es ajeno su contemporáneo Pedro Simón Abril, como pone de manifiesto en su «Prólogo al lector» en las *Seis comedias de Terencio*, en clara alusión a la censura de Juan Bonifacio, para quien Terencio era reprobable «porque mezcló el veneno con la miel para que la juventud bebiese con más gusto el tósigo mortal». En estos términos se expresa el rétor valenciano:

«Aunque algunos buenos y píos ánimos tienen por perjudicial la comedia para leerla a los mancebos, porque se representan allí algunas liviandades de mozo... es cierto de preciar mucho su buen ánimo y piadoso celo, pero la cosa no tiene en sí esa falta, si el que la declara es hombre discreto y que la entiende; antes bien, de allí sacaré muy vivas razones y ejemplos para inducir a los oyentes al aborrecimiento del vicio, pues les podrá mostrar por la experiencia cuan acosados trae el vicio a los vanillos mozos, cuán perjudiciales son para las haciendas los deleites y cuán mezclados andan con mil descubrimientos y enojos, a cuán pesados amos sirven los que se van tras sus deseos y cómo no gozan de un punto de la verdadera vida y libertad»⁽¹³⁾.

Y también Poggio Bracciolini en su *De varietate fortunae*:

«Ensoberbecidos por los favores recibidos, los poderosos suelen despreciar la virtud, y no temen salir al escenario del teatro de la Fortuna para mostrar al pueblo las mejores imágenes de su buena suerte. Pero la Fortuna, haciendo valer sus derechos, primero hace bajar del pedestal a sus favoritos y luego descubre su necesidad»⁽¹⁴⁾.

Pero lo que aquí nos interesa no es tanto la difusión de doctrina moral, cuanto la importancia de la *actio* y de la *memoria*, como partes de la retórica, y la ventaja que a tal fin tienen las representaciones dramáticas.

known to ancient rhetoricians and is discussed by Quintilian amongst others. In consequence, it had an important place in the educational practice of the Renaissance». Thomas F. Earle, «Rhetoric and drama: The two versions of Sá de Miranda's *Os Estrangeiros*», en Nigel Griffin *et alii* (eds.), *Culture and Society in Habsburg Spain*, Tamesis, London, 2001, p. 37.

⁽¹³⁾ Pedro Simón Abril, *Seis comedias de Terencio*. Prólogo, Zaragoza, 1577; ed. de L. de Cañigral, *Pedro Simón Abril. Textos de humanismo y didáctica*, Albacete, 1988.

⁽¹⁴⁾ Poggio Bracciolini, *De varietate Fortunae*, ed. R. Fubini, Roma, 1990, p. 2.

El hecho en sí no es más que el reflejo de las enseñanzas de las nuevas retóricas, especialmente la de Luis Vives, sin duda el humanista de más influjo en lo que podríamos llamar la Escuela Valenciana, con insignes representantes de la talla de Fadrique Furió Ceriol, Sebastián Fox Morcillo, Alfonso García Matamoros, Pedro Juan Núñez, Andrés Sempere y nuestro Juan Lorenzo Palmireno.

Vives en el libro IV de su *De causis corruptarum artium* a propósito de la comedia completamente en latín o griego dice que difícilmente se entiende «porque siendo muertas aquellas lenguas sólo se conservan en los libros». Y en el libro II *De causis corruptae eloquentiae* declara que las obras dramáticas de su tiempo son superiores por el interés del argumento y por la utilidad moral, a las de los antiguos griegos y romanos: *In argumento potiores sunt hoc tempore vulgares fabulae quam antiquae latinae et graecae.*

Como hará más tarde Cervantes, Vives es partidario de introducir personajes alegóricos y, en cuanto a la lengua, se ve con buenos ojos la presencia de latinajos cuando éstos sirven para caracterizar a los personajes, como ocurre con el Clérigo y Cruz en *El Rufián dichoso*.

Pues bien, la importancia que tienen las representaciones dramáticas desde el punto de vista de la enseñanza de la Retórica, tal como propone Vives, aparece claramente en las obras de Palmireno y más concretamente en la *Fabellla Aenaria*, tal como puso de manifiesto Menéndez Pelayo en sus *Ideas estéticas en España*:

«Nadie busca hoy la Retórica de Palmyreno por su doctrina, sino por varias curiosidades que contiene, de las cuales la mayor son ciertos fragmentos de comedias hechas para ser representadas por sus discípulos, curiosa muestra del teatro escolar del siglo XVI»⁽¹⁵⁾.

Como sucederá más tarde en el Brocense, para Palmireno sólo la *elocutio* y la *actio* son puramente retóricas, la *inventio* y la *dispositio* corresponden

⁽¹⁵⁾ M. Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, IX, Teoría literaria de los siglos XVI y XVII, Madrid, C.S.I.C., 1994, vol. I, p. 655.

a la dialéctica y la *memoria* es una facultad humana que trasciende los límites estrictos de la retórica. En otras palabras, la *actio* y la *elocutio* son los dos componentes que más hay que cuidar y nada mejor que el teatro para satisfacer esta necesidad.

La *elocutio*, sólo es útil si se hace inteligible a los espectadores y de poco sirven las complejas reglas de las retóricas clásicas respecto al ornato; por lo tanto, el mejor medio de llegar a los espectadores es hacerlo en lengua vernácula (castellano o valenciano), sirviéndose sólo del latín accesible al común de los espectadores y adaptando siempre la lengua a los personajes. La práctica totalidad de humanistas alzan su voz contra quienes prescriben la obligatoriedad de enseñar las lenguas clásicas en la misma lengua objeto de estudio, como se desprende del siguiente pasaje de Luis Vives:

«Hablen primero en su propia lengua materna, en la que a su vez también el maestro debe corregir los posibles errores; después, vayan hablando poco a poco en latín. Aprenderán lo que hayan podido oír de su maestro o de sus lecturas, para que así en la escuela se vayan mezclando la lengua materna y la latina...»⁽¹⁶⁾.

La conciencia de que el latín estaba en franco retroceso es compartida por la práctica totalidad de humanistas; incluso alguien tan partidario de conservar las formas de la poética clásica, como el padre Juan Bonifacio, reconoce, a propósito de la lengua, que el latín ya sólo servía «para engañar un par de labradores» y que «en el tiempo en que vivía / el Séneca cordobés / no querían entremés / que latín bien se sabía».

En cuanto a la *actio*, dada la imposibilidad de presenciar y comprobar la doctrina en una representación del siglo XVI, seguiremos las indicaciones dadas por el propio Palmireno, autor y director de sus obras.

⁽¹⁶⁾ Loquentur primum sua lingua, quae illis est nata, in qua si quid peccent emendabit praeceptor; dehinc paulatim latine. Admiscébunt ea quae de praeceptore hauserint vel si ipsi legerint, ut inter primordia mixtus sit sermo in schola ex patrio et latino... (J. L. Vives, *De disciplinis libri XX*, excudebat Antuerpiae Michael Hillenius, 1531, fol. 100v. Madrid, BN R/30562).

Veámoslo en la *fabella Aenaria*.

La *fabella Aenaria*, publicada en febrero de 1574 dentro de las *Phrases Ciceronis. Hypotiposes clarissimorum virorum. Oratio Palmyreni post reditum. Eiusdem Fabella Aenaria*, Valentiae, ex officina Petri a Huete, 1574 (BNM-R/17209), trata los consabidos temas del amor entre dos jóvenes, el **cambio de fortuna** y la **anagnórisis**, a los que se suman temas más actuales como el del honor y la **venganza**⁽¹⁷⁾.

Como novedad destacada en comparación con el teatro convencional, Palmireno aumenta el número de personajes: llegó a introducir 29 actores a los que se suma el propio autor. Tan excesivo número obedece a dos razones; la primera, de índole pedagógica: la práctica totalidad de sus alumnos intervienen en la representación o entre bambalinas; la segunda razón tiene que ver con la moda imperante en la que figuran personajes nuevos como el galán, el bobo, el estudiante y sobre todo, personajes femeninos muy activos.

La **implicación Teatro-Retórica** es el hilo recurrente a lo largo de la obra y da la impresión de que a Palmireno le importa más esto que la propia trama y el desenlace. Un buen ejemplo de ello lo tenemos ya en el *Prefacio* en boca de tres estudiantes: Daniel, de familia burguesa conversa, Guillem, el estudiante por antonomasia, que tras repetir varios cursos, es el mejor conocedor del maestro, y Jeroni, antiguo alumno de los Jesuitas en Gandía.

El primero de ellos simboliza la concepción estoica de la vida como una representación dramática, al margen del papel que a cada uno se le asigna:

«Os pensáis que porque vivo en la calle del Mar a mí se me puede desplumar como si fuera el bobo de una farsa de Timoneda».

⁽¹⁷⁾ Para las citas del texto que sigue hemos adoptado la edición de Juli Leal, J. M^a Maestre, Josep Lluís Sirera, *Juan Lorenzo Palmireno ensaya «la fabella Aenaria» con sus alumnos del Studi general de Valencia*. Dramaturgia de Juli Leal y Josep Lluís Sirera a partir de la edición realizada por J. M^a Maestre Maestre. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia-Instituto de Estudios Humanísticos, 2000.

El segundo (Guillem), a la pregunta de Arnau, músico a su servicio, sobre los años que lleva acabando sus estudios (*perficiens non perficiendo*), responde:

«Ego, sequutus laudabile hoc divini philosophi exemplum, praelectiones meas aetate hac ingrauescente praefationibus quotidianis exorno, nihil veritus criticorum iudicia... Palmirenus dixit».

En realidad, Guillem lleva cinco años interpretando los prefacios de Palmireno y por eso habla por boca del maestro:

«Muchos hay en el *Studi* General que se alegrarían de que su deseo de hacer del teatro un medio para la enseñanza del latín y de la Retórica fracasasen».

El tercero, rebotado de los jesuitas de Gandía, critica la desproporción económica entre la enseñanza de sus antiguos preceptores, que se podían permitir ensayos durante todo un curso, y la enseñanza pública del *Studi* General, con ensayos escasos de sólo unos días, lo que da pie a Guillem y otros estudiantes a recordar la discriminación que padece la enseñanza civil frente a la de los jesuitas, así como la importancia del teatro para ejercitar la memoria, conmovir al auditorio (*motus animi*) y encontrar los argumentos de la *inventio* y la *peroratio*:

- Jeroni – Es lo que yo digo. En Gandía los padres nos hacían ensayar muchas semanas seguidas.
- Guillem – Eso es porque los *estudios de los jesuitas tienen más ingresos que los públicos*.
- Ricard – ¿Sabes cuáles son las primeras normas para un buen comediante?
- Marc – Saberse de **memoria** el papel.
- Ricard – Satis non est.
- Daniel – Ya está. *Animi motus tibi quaerendus est*.
- Jeroni – ¿Una motivación...? ¿Y eso, qué es?
- Guillem – Yo te lo explico, que tengo experiencia: verás, cuando salgas al escenario has de preguntarte *de dónde* vienes y *para qué* vienes... Lo demás, sigue solo.

- Gaspar – Imagínate que tienes que hacer de árbol. Piensa: tus pies son *raíces*, tus brazos son las *ramas*...
- Lluisot – Y los frutos ... son...»⁽¹⁸⁾.

Al final de la escena segunda el propio Palmireno vuelve a recordar la importancia del teatro. Más allá de la práctica retórica o de las representaciones de los clásicos, su comedia es un buen medio de preparación para la vida diaria y para ejercitar la memoria, como pone de manifiesto con la introducción del Eco para formar palabras encadenadas⁽¹⁹⁾ y con la presencia de Jeroni, el interlocutor crítico procedente de los jesuitas:

«¿Y por qué no me demuestras tu interés en este momento tan difícil? Sabes que me juego el premio. Quizá mi futuro. Mi vida. Y yo os enseño que la práctica teatral os ayuda a ejercitaros en la vida cotidiana».

- «Jeroni – Di, Eco, ¿qué tal parecerá a esta **ilustre compañía** lo que yo compongo?
- Eco – Hongo⁽²⁰⁾.
- Jeroni – Luego, ¿flojos y de poco valor te parecen mis trabajos?
- Eco – Ajos⁽²¹⁾.
- Jeroni – ¡Para eso me vale callar e irme a otra parte!
- Eco – Arte⁽²²⁾.
- Jeroni – ¿Qué arte quieres que siga, pues si hoy viniesen Menandro y Terencio, cansarían?⁽²³⁾».

⁽¹⁸⁾ La alusión al aprendizaje *per locos et imagines* lleva implícita también una buena dosis de erotismo.

⁽¹⁹⁾ Entendemos que la introducción de este personaje alegórico cumple una función crítica contra el aprendizaje memorístico que reproduce palabras sin sentido; más o menos lo que hacían quienes recitaban de memoria el *Doctrinale* o el *Antonio* sin saber ni entender lo que decían.

⁽²⁰⁾ El *fungus* latino es «tonto» en Plauto, y es también una excrescencia de la carne y del olivo.

⁽²¹⁾ Es decir, «huele mal», o también «es uno más».

⁽²²⁾ Sobra ver en este término la alusión al Arte reformado de Nebrija, que como recuerda el perro Berganza en *El coloquio de los perros* de Cervantes «... Era tiempo de invierno, cuando campean en Sevilla los molletes y mantequillas, de quien era tan bien servido, que **más de dos Antonios se empeñaron o vendieron para que yo almorzase...**».

⁽²³⁾ Sólo unos años después, Lope de Vega, en la *Égloga a Claudio*, vv. 40-44, escribiría:

- Eco – Rían.
- Jeroni – ¿Cómo quieren que rían, si la buena comedia no obliga a decir gracias? ¿Cómo me echas tan cruelmente en la boca del lobo?
- Eco – Bobo.
- Jeroni – El bobo siempre es más escuchado, pero ¿cómo lo harán o representarán niños, pues ni la edad ni el cuerpo les ayuda en alguna cosa?
- Eco – Osa.
- Jeroni – Osar donde no se espera suceso, parece dislate de modorro; por tanto, dame alguna cosa con que tan sabia congregación contente.
- Eco – Tente⁽²⁴⁾.
- Jeroni – No está en mi mano, porque me lo han mandado, y detenerme no puedo; desviarme no me es concedido; creo que será más fácil camino ayuntar el lenguaje latino con el castellano.
- Eco y Palmireno – Llano⁽²⁵⁾.
- Palmireno -Pues esto te parece llano seguiré tu consejo, consolándome que, si es fría mi comedia, no es ese mi oficio, y que por divertir a mis discípulos del naípe en estas vacaciones, les he ejercitado la acción y voz en esto, que es ni comedia ni farsa, sino entretenimiento. Y porque me quitaron la joya de terciopelo carmesí, hará seis meses, diciendo que toda mi obra iba latina, pongo en esta mucho romance. No sé si habré acertado.
- Jeroni – Pues claro que habéis acertado, maestro. Toda la nobleza valenciana valora vuestro saber. Y los estudiantes admiramos vuestros métodos didácticos. No hay en España mejores estudiantes de Retórica que los que salen de vuestra clase».

«Y cuando he de escribir una comedia encierro los preceptos con seis llaves: saco a Terencio y Plauto de mi estudio para que voces no me den...».

⁽²⁴⁾ Pensemos en el juego de palabras: “Abstente de contentar a la Compañía (de Jesús)”.

⁽²⁵⁾ Es decir, mucho mejor el lenguaje llano, al alcance de todos, que los latines que pocos entienden.

El fragmento es particularmente ilustrativo de la nueva función dramática por los siguientes aspectos:

En primer lugar muestra a las claras la enconada resistencia de la enseñanza en los centros civiles frente a la creciente implantación de los jesuitas. No olvidemos que éstos fundaron en Gandía, en 1546, su primer colegio y que cuarenta años más tarde había ya nada menos que 45. Certamente señala el profesor Luis Gil que «Allí donde se establecían los jesuitas, hacían una competencia ruinosa a las universidades»⁽²⁶⁾. Cuando fueron expulsados por Carlos III, sólo se habían salvado de la quema Salamanca y Alcalá. El caso de Portugal es semejante: en 1555 el Real Colegio de las Artes de Coimbra pasa a manos de los jesuitas y Juan III prescribe la obligación de representaciones dramáticas con fines pedagógicos ya desde 1548, fecha de creación del Colegio al frente de André de Gouveia, como parte integrante de la *Ratio Studiorum* para la enseñanza de la Retórica y el adoctrinamiento moral⁽²⁷⁾.

En segundo lugar, rompe con la tradición dramática del siglo en los medios escolares. El siglo XV había sido el siglo del descubrimiento de la comedia latina, especialmente desde que en 1429 Niccolo Cusano encontró el códice Orsiniano con las doce comedias desconocidas de Plauto y en 1433 Aurispa hizo lo propio con el comentario de Donato a las comedias de Terencio. Por esta razón, en el siglo XVI los comediógrafos latinos son ampliamente difundidos, incluso en traducciones de las que dábamos cuenta al comienzo de la exposición.

Pero el caso de España es diferente, sobre todo desde que triunfa el espíritu de la Contrarreforma y el modelo educativo de la Compañía de Jesús. Sirvan dos datos: primero San Ignacio ordenó en 1553 que se suprimiera en

⁽²⁶⁾ Luis Gil, *Estudios de Humanismo y tradición clásica*, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1984, p. 63.

⁽²⁷⁾ Para saber de la importancia que las representaciones dramáticas tienen en la *ratio* de los jesuitas, remito al excelente prefacio de A. Martins Melo, *Teatro Jesuítico em Portugal no século XVI. A tragicomédia Iosephus do Padre Luís da Cruz*, S.I. Fundação Calouste Gulbenkian, Braga, 2004, pp. 9-14.

los colegios de la Compañía la lectura de Vives, Erasmo y Terencio; poco después, el famoso padre Juan Bonifacio, como buen serrano salmantino (San Martín del Castañar, 1538-1606), de convicciones firmes, en la *Christiani pueri institutio*, sale al paso de los que, desde la Universidad de Valladolid, se le habían quejado del abandono de Terencio porque, en opinión de éstos, el comediógrafo latino era una buena fuente para leer latín y los argumentos de sus obras no eran objetables desde el punto de vista moral; alegaban, entre otras cosas, que «los niños no reparan en cosas de amores». Pues bien, el buen padre Bonifacio responde en los siguientes términos:

«Los muchachos, sobre todo los españoles, no son tan ingeniosos y tan precoces que puedan imitar desde luego el estilo de Plauto o idear una comedia digna del Menandro latino».

«La impureza está adherida a las cunas de los niños y nace con ellos del vientre de sus madres. ¿Por qué, pues, no tomar toda suerte de precauciones?».

«La Compañía arroja de su casa todos aquellos autores, cuya doctrina es sospechosa, o cuyo lenguaje es lascivo, para que no se manche la pureza ni reciba menoscabo alguno la religión. Por eso no pueden entrar en nuestras casas Erasmo ni Terencio, porque el primero parece poco sincero en la fe, y el segundo es enemigo tanto más peligroso de la castidad cuanto mayor es el número de sus partidarios»⁽²⁸⁾.

El resultado fue nefasto incluso allí donde se opuso una resistencia más seria a la corriente reaccionaria, como ocurrió en las universidades de Salamanca, Alcalá y Valencia: los clásicos fueron revisados, unas veces mediante adaptaciones (en los *Menecmos* de Juan de Timoneda la acción se sitúa en Sevilla), otras rompiendo con las tres unidades, y con frecuencia se mezclaron el latín con el vernáculo, aunque salvando siempre el tufillo del mundo clásico y reivindicando el valor educativo de las representaciones, como ocurre en la *Aenaria*:

⁽²⁸⁾ F. G. Olmedo, S.I., *Juan Bonifacio (1536-1606) y la Cultura literaria del Siglo de Oro*, Santander, 1938, pp. 157-160.

«Si es fría mi comedia no es esse mi officio y que por divertir a mis discípulos del naype, les he exercitado la **action** y **boz** en esto». (*Prefacio*).

«Manifesté ya en otro tiempo, quando era joven, cuán útiles eran estos ejercicios escolares para **embellecer el discurso con una pronunciación elegante**. Hoy sigo pensando exactamente igual, pero el encomendar esta misión a un anciano, *dico esse boui clitellas imponere*. O sea: digo que esto es como poner albardas al buey». (*Prefacio*).

«Y yo os enseño que la práctica teatral os ayuda a ejercitaros en la vida cotidiana» (Escena II).

La acción de *Aenaria* transcurre en tiempos de Vespasiano y en varios escenarios geográficos: Julio Sabino, insurrecto en la Galia, hace creer a todos que ha muerto, se esconde en el campo y allí es visitado a hurtadillas por su esposa Epónima. Como es natural, con tanto ir y venir queda embarazada de gemelos (Petronio y Lauredana), que con el transcurrir del tiempo se hacen buenos guerreros y salen en busca de su hermano Alberto, enamorado de Aenaria, princesa de Dinamarca, por la descripción que le habían hecho de su belleza. Alberto se encuentra en prisión por haber dado muerte al noble Tarvisio, que a su vez había violado a Gibelina.

Por su afición a la cetrería, Aenaria se enamora de Alberto, lo saca de la cárcel y, al no poderle quitar los grilletes, lo lleva a hombros huyendo de su padre que ha puesto a todo el reino tras sus pasos.

Vulpino, montero del rey, encuentra a la pareja y quiere violar a Aenaria, pero, es engañada por ésta, que le quita la espada y pide a Alberto que lo mate. Dos caballeros que pasan accidentalmente por el lugar descubren al muerto y, siguiendo el código de caballería, quieren vengarlo. Retan a Alberto y descubren que es el hermano al que buscan.

El rey perdona a la pareja si uno de los dos caballeros vence al contrincante señalado por la corte danesa; caso contrario serán descuartizados los dos enamorados que están encerrados en el castillo de ¡Xàtiva!. Lauredana vence y todos son felices.

La trama está repleta de *excursus*, síntoma evidente del valor de las declamaciones retóricas, especialmente relativas a *loci amoeni*, la vida rústica, las cárceles de África, historias marginales, como la violación de Gibelina que recuerda a la de Lucrecia, pero también relatos caballerescos y romances, como el de la Serrana (la Chata) del libro del Buen Amor que se echa a la espalda al Arcipreste para pasar los arroyos.

Pero, para concluir, me parece de justicia recordar dos valores más del teatro renacentista, el del **léxico y los recursos cómicos** a él asociados:

Aenaria es un nombre parlante, «aena», «de bronce», porque es una mujer de armas tomar.

Lauredana es la «guerrera laureada», no en vano tras ella hay toda una heroína que combate y vence en duelo.

Vulpinus es astuto como un zorro, aunque termine mal.

Pantálabo, es el estudiante que no hace ascos a nada...

Ecelino, criado de Lauredana y Petronio es «quien cuida en exceso» de sus amos.

Las descripciones, o écfrasis, sirven para enseñar todo un repertorio de términos propios de un campo semántico; así ocurre en la descripción del naufragio, tópico épico y novelístico. Ecelino en la escena I, describe así el naufragio y la caída en manos de los piratas:

Nam inusitata et plane fatali ventorum coniuratione adeo mare commotum intumuit, ut toto littore iactatae naves; deinde, fervente aestu in altum abreptae, mergerentur. Mox elapsi magna difficultate et labore ex isto naufragio in eos, quos dixi, Vulcani ministros incidimus.

[...] In sylvis delitui ne inexorabili rabie barbarus ille me flammis absumeret. Errabam in nemore, cum magno casu a praedonibus Massilensium captus sum, et, post durissimos maritimi cursus errores in Galliam devectus, fuga mihi salutem comparavi.

El léxico de la incertidumbre aparece de manera magistral en la descripción del estado de ánimo de Vulpino:

In hac vita omnia sunt incerta, anxia, brevia, turbulenta, suspicionibus plena, solaque mors non dubia cervicibus imminet (Escena VIII).

Y como recursos cómicos tenemos:

Los juegos de palabras a los que aludíamos con motivo de las palabras encadenadas, «ayuntar el lenguaje latino con el castellano» y el valencí y el italiano.

La parodia virgiliana del libro II de la *Eneida*, verso 3, en que compara la dificultad de un actor (Fumanus) con la de Eneas cuando ha de rememorar en la corte de Dido la caída de Troya (*Infandum, regina, iubes renovare dolorem*).

La parodia de la lógica y dialéctica medievales a cargo de Soleta para probar la inexistencia de cosas nuevas: «En el mundo no hay cosa nueva. Yo soy el bachiller Soleta y este señor es el bachiller Pantálabo, y él mismo sabe que le probaré que en el mundo no hay cosa nueva: cosa nueva se dice la que nunca fue tal como ella, mas no hay en mundo cosa que no haya sido tal como ella, ergo sequitur que no hay cosa nueva en el mundo. En baroco, en baroco, mi señora. Item, si alguno pudiese hacer alguna cosa nueva buena, seguirse hía que el que la hiciese sería más sabio que los antiguos. Y esto es imposible, ergo sequitur, domine doctor, a., b., c., d.» (Escena IV).

La crítica a la mala pedagogía: «dígoos que los estudiantes de todas las Facultades dejan las liciones por oír las farsas».

Los resabios anticlericales, sobre los que no es preciso insistir.

La alusión a la Valencia contemporánea, verdadera *captatio* del público, pero con reminiscencias virgilianas:

Videsne quam sint omnia mutata in melius? Iam nulla est cura de patria; hic sedes quietas invenimus: Alberto duce, Alberto vivente, omnia fausta et laeta succedent. In hac urbe erit verae virtutis domicilium perpetuique splendoris hospitale diversorium cunctis gentibus patebit: invehentur hic omnes artes Italiae et cultus ille ex humanitate aulica promanans. Huius gentis mores ad arma et latrocinia natae ita mutabit Albertus, ut regnum ex plumbeo aurum detersaque rubigine splendidum redditum esse fateamur. (Escena XII).

Y por último, el **elogio final de la importancia del teatro** compartida por actores y director:

238

Guillem – Pues claro... Esa es la magia del teatro. Nos hace parecer cultos a los que no dominamos ni la tercera declinación...

Alonso – Y a quienes son de humilde origen, nos hace nacer en palacio.

Daniel – Y lo fingido hace parecer verdadero...

Lluisot – E ilusorio lo que de puertas afuera no es sino la pura verdad.

Palmireno -Tenéis razón. **Esa es la fuerza del teatro. Y gracias a ella, sin darse cuenta, se aprende más que en muchas clases...**

... Ne mihi vitio vertat benignus spectator non servatas esse comoediae *leges*, quandoquidem *farsas Hispanicas, non Terentii gravitatem*, in gratiam vulgi imitatus sum.

... Este saludo de los alumnos de **esta mi primera clase de retórica** es en honor vuestro.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2006

