

# Trabajo Fin de Grado

## TEATRO HUMANÍSTICO UNIVERSITARIO: EN TORNO A LA *FABELLA ÆNARIA* DE JUAN LORENZO PALMIRENO

Autor

Pablo Calvo González

Director

José Enrique Laplana Gil

Facultad de Filosofía y Letras / Filología Hispánica  
2015

## ÍNDICE

### I. TEATRO HUMANÍSTICO UNIVERSITARIO:

|   |          |
|---|----------|
| <b>DELIMITACIÓN Y CARACTERÍSTICAS</b>           | <b>1</b> |
| 1. Teatro humanístico universitario: definición | 1        |
| 2. Orígenes                                     | 3        |
| 3. Características generales                    | 5        |
| A) Finalidad educativa                          | 5        |
| B) La utilización de varias lenguas             | 6        |
| C) Deudas a la tradición clásica                | 7        |
| Géneros   | 7        |
| Personajes                                      | 8        |
| Tramas  | 8        |
| 4. Principales obras y autores                  | 9        |

### II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL TEATRO DE JUAN LORENZO PALMIRENO,

|   |           |
|---|-----------|
| <b>PRINCIPALES INVESTIGACIONES</b>      | <b>11</b> |
| 1. Henri Mérimée                        | 11        |
| 2. Justo García Soriano                 | 12        |
| 3. Andrés Gallego Barnés                | 13        |
| 4. José M. <sup>a</sup> Maestre Maestre | 14        |
| 5. Julio Alonso Asenjo                  | 15        |

### III. LA *FABELLA ÆNARIA*: SU LUGAR ENTRE LAS *COMOEDIAE PALMYRENI*,

|   |           |
|---|-----------|
| <b>DATOS DE REPRESENTACIÓN, ARGUMENTO, ESTRUCTURA Y LENGUA</b>                      | <b>17</b> |
| 1. Las comedias de Palmireno  | 17        |
| 2. Datos de representación  | 19        |
| 3. Argumento y estructura   | 20        |
| 4. El latín y el castellano en la <i>Fabella Ænaria</i> : un pequeño descubrimiento | 23        |

|  |    |
|--|----|
| <b>IV. LA FÁBULA DE ENARIA: UNA PROPUESTA DE EDICIÓN</b> | 27 |
| <i>Dramatis personæ</i>                                  | 28 |
| Prólogo  | 29 |
| Prefacio del autor a la siguiente fábula                 | 30 |
| Argumento  | 30 |
| Escena I   | 31 |
| Escena II  | 33 |
| Escena III   | 35 |
| Escena IV  | 36 |
| Escena V   | 38 |
| Escena VI  | 39 |
| Escena VII   | 41 |
| Escena VIII  | 43 |
| Escena IX  | 45 |
| Escena X   | 47 |
| Escena XI  | 49 |
| Escena XII   | 52 |
| <b>V. CONCLUSIONES</b>                                   | 54 |
| <b>VI. BIBLIOGRAFÍA</b>                                  | 55 |

## I. TEATRO HUMANÍSTICO UNIVERSITARIO: DELIMITACIÓN Y CARACTERÍSTICAS

En este trabajo nos proponemos analizar la *Fabella Ænaria* de Juan Lorenzo Palmireno (Alcañiz, 1524 – Valencia, 1579), a la luz de la utilidad del teatro humanístico estudiantil como instrumento pedagógico para la enseñanza del latín en el ámbito de las universidades españolas durante el s. XVI. Así mismo, propondremos una edición modernizada del texto, traduciendo los numerosos parlamentos del latín al castellano, para ofrecerle al lector el testimonio de uno de los subgéneros dramáticos más desconocidos del teatro hispánico.

A pesar de lo poco que se ha estudiado y editado de momento los textos teatrales humanísticos para escolares, la *Fabella Ænaria* de Palmireno es la única de estas obras que cuenta con dos ediciones: la de Alonso Asenjo,<sup>1</sup> digitalizada y accesible en línea y la de Maestre Maestre,<sup>2</sup> publicada por la Universidad de Valencia. Sin embargo, ninguna de ellas resulta idónea para el lector interesado en acercarse a la obra, ya que la primera no ofrece traducción de los fragmentos en latín (algo más del 50% del texto) y la segunda es una adaptación escénica de la obra original, con supresión de varias escenas y personajes. Por ello, nos pareció oportuno incluir como parte del trabajo una edición del texto de Palmireno que, sin recurrir a un aparato crítico muy exhaustivo, ofrezca una traducción integral de las numerosas partes latinas de la *Fabella Ænaria*.

Conviene, pues, antes de bosquejar un estado de la cuestión sobre el tema, definir ciertos conceptos clave para entender a qué nos referimos con «teatro humanístico universitario o estudiantil», cómo surgió, cuáles son sus características distintivas, qué autores lo cultivaron y con qué obras contamos.

### 1. Teatro humanístico universitario: definición

En un esclarecedor artículo sobre el origen de estas manifestaciones teatrales, Julio Alonso Asenjo, uno de los pocos expertos en la materia, las define como «actividades teatrales o parateatrales en las que los alumnos estuvieron implicados de una u otra manera en el s. XVI».<sup>3</sup> Efectivamente, una definición tan laxa basta y sobra para encuadrar este teatro en el marco espacio-temporal de las universidades españolas durante el Renacimiento, pero resulta insuficiente, pues olvida varias de sus características fundamentales, empezando por la utilización de la lengua latina para facilitar su aprendizaje a los estudiantes, ya que en el ambiente universitario se pretendía hacer

---

1 Juan Lorenzo Palmireno, *Fragmentos de teatro escolar y Fabella Ænaria*, Julio Alonso Asenjo (ed.), Universitat de València, 2003, accesible en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>>, [consultado el 2.9.2015].

2 Josep Lluís Sirera, Juli Leal, *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Ænaria con sus alumnos del Studi General de Valencia*, a partir de una traducción de José M.<sup>a</sup> Maestre Maestre, Valencia, Universitat de València, 2000.

3 Julio Alonso Asenjo, “Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español”, en M. Chiabò (coord.), *Spettacoli studenteschi nell' Europa Umanistica*, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1998, p. 151.

del latín una lengua hablada y viva con vistas al estudio activo y eficaz de la retórica. Es decir: se trata de un teatro eminentemente didáctico cuyo propósito no es tanto entretener a un público como instruir a los actores que interpretan las obras: los propios alumnos.

¿Por qué «humanístico universitario»? En el término «humanismo» y sus derivados confluyen varias interpretaciones de épocas distintas. Los estudios ya clásicos de Augusto Campana<sup>4</sup> y Joseph Pérez<sup>5</sup> subrayan el hecho de que la palabra italiana *umanista* es muy anterior a la noción de «humanismo»: un «humanista»,<sup>6</sup> desde la perspectiva de estos autores, es un hombre de estudio dedicado a la enseñanza y difusión de las humanidades. En cambio, «humanismo» es un término acuñado a principios del XIX y difundido en la esfera de los estudios artísticos y literarios por Georg Voigt a partir de la publicación de su obra *La resurrección de la Antigüedad Clásica o El primer siglo del Humanismo* (Berlín, 1859),<sup>7</sup> ensayo en el que la voz *humanismo* abarca toda una corriente de pensamiento tradicionalmente identificada con el antropocentrismo, la individualidad y las ideas religiosas de impronta reformista.

Sin embargo, en lo que hemos llamado «teatro humanístico universitario» no vamos a encontrar ni antropocentrismo, ni individualidad ni mucho menos huellas de la Reforma; este teatro es humanístico en tanto que favorece la «enseñanza y difusión de las humanidades» o, tal y como las denomina Quintiliano, los *studii humanitatis*, las artes del decir que conviene cultivar por tratarse de saberes *humaniores* (más cercanos al hombre) al incidir en el perfeccionamiento del uso del atributo humano por excelencia: la palabra. Estas artes conformaban un modelo educativo basado en el dominio de las lenguas clásicas a través, entre otras disciplinas, de la retórica; disciplina de la cual, recordemos, Juan Lorenzo Palmireno fue catedrático en el *Studi General* de Valencia entre los años 1574 y 1579).

A su probada función pedagógica se le sumaba cierta utilidad moral, pues este tipo de montajes teatrales eran considerados como inocentes pasatiempos que apartaban a los jóvenes de otras distracciones no tan inocuas. Así, leemos en el prólogo de la *Fabella Ænaria* cómo el propio Palmireno nos dice que «por divertir a mis discípulos del naípe en estas vacaciones, les he ejercitado la acción y voz en esto, que ni es comedia ni farsa, sino entretenimiento».<sup>8</sup> Escenas más

4 Augusto Campana, “The origin of the word ‘humanist’”, *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, IX (1956), pp. 67-73.

5 Joseph Pérez, “L’humanisme: essai de définition”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 345-360.

6 El propio Juan Lorenzo Palmireno publicó un *Vocabulario del Humanista*, Valencia, Pedro Huete, 1569.

7 Varias décadas antes, el pedagogo Friedrich Immanuel Niethammer había denominado *humanismo* al simple estudio de la literatura grecolatina en el modelo educativo escolar de los siglos XVI y XVII, en su obra *Der Streit des Philanthropinismus und Humanismus in der Theorie des Erziehungs-Unterrichts unsrer Zeit*. González, *op. cit.*, p. 47.

8 Juan Lorenzo Palmireno, *Phrases Ciceronis. Hypotyposes clariss. Virorum, oratio Palmireni post reditum, eiusdem Fabella Ænaria*, Valencia, Pedro Huete, 1574, f. 47r. A partir de ahora citaremos esta fuente como *Fabella Ænaria* seguida del número del folio del que extraigamos la cita.

adelante, Pantálabo, un bachiller ingenioso y socarrón, le cuenta a su compadre Soleta que «los estudiantes de todas las facultades dejan las lecciones por oír las farsas»,<sup>9</sup> señal de que los propios compañeros de estudio de los actores son también su público y disfrutaban igualmente de la función.

## 2. Orígenes

El nacimiento de esta clase de representaciones surge a partir del estudio, publicación y comentario del teatro clásico antiguo, especialmente de las comedias de Plauto y Terencio. Será la influencia de estos dos comediógrafos (aunque, en el ámbito escolar y erudito, se prefiera al grave, pudibundo y correcto Terencio por su pulido estilo y su menor grado de procacidad en comparación con Plauto) la que ejerza un mayor peso en el lenguaje, las tramas y la caracterización de los personajes que encontraremos en las obras de teatro escritas en latín para estudiantes.

Conviene recordar que el renovado interés hacia el mundo grecolatino y su literatura que caracteriza al Renacimiento, trajo consigo el redescubrimiento de obras y autores que se consideraban perdidos. Dos hallazgos fundamentales muy cercanos en el tiempo influyeron especialmente en el renacer del teatro de preceptiva clásica: la exhumación en 1425 del llamado *Codex Ursinianus*, que contenía doce comedias de Plauto desconocidas hasta la fecha (debemos su rescate a Nicolás de Cusa, secretario del cardenal Orsini) y el descubrimiento del comentario de Elio Donato a las seis comedias de Terencio en 1433. En 1470 se publica la *editio princeps* de Terencio en Estrasburgo (desconocemos el nombre del impresor), y solo dos años después sale a la luz la de Plauto, del taller de Giorgio Merula.

Las ediciones y traducciones españolas no se hacen esperar: en 1498 Juan de Rosembach imprime en Barcelona las seis comedias de Terencio con el comentario de Donato. A lo largo del siglo siguiente, varios gramáticos y estudiosos harán su aportación a la difusión en latín de este autor en España: hasta once ediciones durante el siglo XVI,<sup>10</sup> de entre las que hay que destacar la de Antonio de Nebrija (*Comedias de Terencio*, Zaragoza, Jorge Coci, 1524, con notas de Poliziano, Ascensio y Guido Juvenal). Por fin, en el último cuarto de siglo, Pedro Simón Abril da a la imprenta en Zaragoza la primera traducción integral de Terencio a nuestra lengua (*Las seys comedias de Terencio escritas en latín y traduzidas al vulgar castellano por Pedro Simón Abril*, Zaragoza, Iuan Soler, 1577), sobre la que circuló un epigrama tradicionalmente atribuido a Quevedo: «Las comedias de Terencio / Abril en España vierte, / mas con tal obscuridad / que más que abril es diciembre».<sup>11</sup> En nuestro país, Plauto se conoció pronto en traducción: es ya célebre el *Amphytrion*

---

9 *Fabella Aenaria*, f. 59r.

10 Luis Gil Fernández, “Terencio en España: del Medievo a la Ilustración” en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 102.

11 José Román Bravo, introducción a Terencio, *Comedias*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 117.

de Francisco López de Villalobos (médico de Fernando el Católico) publicado en 1515; Román Bravo contabiliza más de seis re-impresiones de su versión antes de acabar el siglo.<sup>12</sup> En 1559, Juan de Timoneda da a la imprenta su particular adaptación al castellano de la misma obra plautina y de *Los Menecmos*, adaptaciones que, a diferencia de la traducción de Villalobos, están pensadas para su representación sobre un escenario y no solo para la lectura, como se deduce por el breve saludo que dedica Timoneda a los lectores en la edición de estas comedias: «Pero faltáuales a estas obras para ser colmadas, poderle representar como las que hizo Bartholomé de Torres y otros en metro. Considerando yo esto, quise hazer comedias en prosa de tal manera que fuessen breves y representables».<sup>13</sup>

Sin duda promovida por el renacer de la *palliata*, a partir del XVI se convierte en práctica frecuente en las universidades españolas la puesta en escena de alguna de las obras de los dos comediógrafos latinos, interpretada por los alumnos. Así, leemos en el título 61 de los estatutos de la Universidad de Salamanca de 1538 que «cada año se representará una comedia de Plauto o de Terencio o tragicomedia,<sup>14</sup> la primera el primero domingo de las octavas del Corpus Xti. y las otras en los domingos siguientes; y el regente que mejor hiciere o representase las dichas tragedias o comedias, se le den seis ducados del arca de estudio».<sup>15</sup> También tenemos noticia de que se representaron comedias latinas en Alcalá, Salamanca y Alcañiz.<sup>16</sup> Como curiosidad, es interesante mencionar aquí las amargas críticas que recibió una representación del *Eunuchus* terenciano en la Academia Municipal de Alcañiz, «dirigida» por el gramático Costillán en el último cuarto del XVI. El poeta Domingo Andrés se refiere a esta función en términos que no precisan de traducción: *Turpide, insulse, temere, imprudenter, inepte, / incaute, inculte, ridicule, insipide*.<sup>17</sup>

El siguiente paso a dar en el camino hacia la conformación del teatro humanístico escolar era el de la creación de nuevos textos en latín que los alumnos pudieran representar y cuyo entramado retórico les ayudara a perfeccionar su dominio de la lengua de Roma: de esta tarea se encargarían, en gran medida, los profesores de retórica. Existían ya, en el resto de Europa, numerosos precedentes de «teatro neo-latino»: Petrarca había compuesto en su juventud una comedia al modo de Plauto titulada *Philologia*,<sup>18</sup> y su ejemplo sería seguido por Piccolomini, Bruni

12 José Román Bravo, introducción a Plauto, *Comedias*, 8.ª edición, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I, p. 96.

13 Juan de Timoneda, *Tres comedias*, Valencia 1559, f. 5v.

14 Aunque conviene subrayar que Terencio nunca llegó a salir del todo de las aulas, ya que debe su pervivencia a lo largo del Medioevo a su utilización como lectura escolar desde el llamado «Renacimiento Caroligio» por su pulido latín y sus múltiples sentencias de carácter moralizante. (Véase Gonzalo Fontana, introducción a Terencio, *Comedias*, Madrid, Gredos, 2008, p. 122 y ss.)

15 Enrique Esperabé Ortega, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914, p.203.

16 Julio Alonso Asenjo, *op. cit.*, p. 154.

17 Citado en Santiago López Moreda, “Teatro, poética y retórica: la *Fabella Ænaria* de J.L. Palmireno”, en S. Tabares de Pinho (coord.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*, Universidad de Coimbra, 2006, pp. 224.

18 Raymond Leonard Grimsen, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega. Together with chapters on the*

y Ariosto (este último, ya en italiano).

En España debemos al chipriota Hércules Floro la autoría de dos obras teatrales en latín escritas para escolares: la *Comoedia Zophira* y la *Tragaedia Galathea* (impresas ambas en Barcelona, imprenta de Johannes Luschner, 1502). Tenemos también la *rara avis* de la *Hispaniola*,<sup>19</sup> de Juan de Maldonado, publicada en Burgos en 1535 pero escrita entre 1518 y 1519, según consta en el prólogo. Alonso Asenjo considera esta peculiar comedia como teatro escolar,<sup>20</sup> pero una lectura atenta del saludo al lector que encabeza la obra nos da la idea de su carácter extra-universitario: no se escribió pensando en su representación y la única vez que se puso en escena (según nos dice Maldonado, contra su deseo), no fue en un contexto escolar sino palaciego, con la reina Leonor de Portugal, hermana de Carlos V, como espectadora.

En resumen: la aparición a mediados de XV de obras perdidas de Plauto por una parte, y de los comentarios a Terencio de Donato por otra, provocó una renacida curiosidad hacia la comedia latina a finales de este siglo, apoyada por la difusión de ambos autores (en latín primero y en traducciones al romance después) a partir de la invención de la imprenta y por las representaciones escolares de estas comedias en el ámbito universitario. Esto acabaría provocando que los profesores de retórica, a ejemplo de los grandes humanistas europeos, tomaran la pluma para escribir nuevas comedias que sirvieran de ayuda sus discípulos para perfeccionar su dominio de la lengua latina, dando origen a lo que hoy denominamos «teatro humanístico universitario», modalidad dramática que cultivó Juan Lorenzo Palmireno.

### 3. Características generales

#### A) Finalidad educativa

Ya se ha insistido bastante en que estas representaciones tenían como función primordial ampliar el conocimiento de la lengua del Lacio entre los alumnos que participaban en ellas. Paralelamente, suponían un ejercicio que los apartaba de la ociosidad. No obstante, la utilidad del teatro en el ámbito escolar no se limitaba a lo estrictamente retórico y moral. En el prólogo a su comedia *Octavia*, contenida en su *Tertia et ultima pars Rhetoricae*, Juan Lorenzo Palmireno enuncia, entre estos beneficios, algunos otros que la práctica teatral proporcionaba a los estudiantes:

[...] La verdad, con este ejercicio se consiguen no pocas ventajas, según creo; pues los chicos ejercitan la memoria, se apartan de los juegos, perfeccionan la *actio* y entre vosotros pierden la

---

*dramatic technique of Plautus and the revival of Plautus in Italy*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1944, p. 57.

19 Existe edición bilingüe de esta comedia a cargo de la Dra. M.<sup>a</sup> Ángeles Durán Ramas: Juan de Maldonado, *Hispaniola*, Barcelona, Bosch, 1983, hoy descatalogada.

20 Julio Alonso Asenjo, *op. cit.*, p. 155.

vergüenza propia de los pueblerinos y, gracias a mi comedia, vuelven a traer a su mente las frases de los discursos de Marco Tulio que estudian cuando yo doy clase, como si fueran a tratar de un tema distinto.<sup>21</sup>

De esta breve declaración de intenciones, podemos extraer hasta cinco *comoediarum utilitates* (extrapolables a todo el teatro humanístico escolar), siguiendo a Maestre Maestre en uno de sus artículos sobre el papel de la comedia humanística en la enseñanza de la retórica:<sup>22</sup>

1. Ejercitar la memoria de los estudiantes.
2. Apartarlos del juego.
3. Perfeccionar la *actio* (entiéndase «*actio*» según la definen Quintiliano y Cicerón: no como 'acción cotidiana', sino como 'declamación pública de un discurso, acompañada de gestos apropiados y de una estudiada modulación de la voz').
4. Ayudar a los alumnos a perder el miedo a hablar en público.
5. Hacerles aprender de memoria sentencias y frases de autores clásicos.

Unida a ello está la gran cantidad de papeles que conforman el elenco de estas obras. En la que nos ocupa, como veremos más adelante, salen a escena veintiséis personajes, lo que permitía que todo alumno que quisiera participar en estos montajes tuviera asegurado, por lo menos, un par de líneas de texto que poder recitar ante el público. En efecto, Palmireno le daba una especial importancia a la participación de sus alumnos, como se ve en otro pasaje del prólogo a la *Comoedia Octavia*: «Hago que muchos chicos salgan a actuar, para que sean muchos los chicos míos que pierdan la timidez».<sup>23</sup>

#### B) La utilización de varias lenguas

Si bien ya se ha dicho que estas obras están escritas en latín, hay que puntualizar que en muchas de ellas encontramos una presencia nada desdeñable de lenguas romances (en nuestra *Fabella Aenaria* el castellano ocupa aproximadamente un 50% y aparece, incluso, un personaje que se expresa en valenciano.) En la línea de Maestre Maestre, Jesús Menéndez Peláez atribuye esta presencia cada vez mayor del castellano a un conocimiento «de la lengua latina no tan profundo, ni

---

21 Juan Lorenzo Palmireno, *Tertia et ultima pars Rhetoricae*, Valencia, J. Mey, 1566, f. 75r., traducción propia. Este último tratado está dedicado, precisamente a la *memoria* y a la *actio*.

22 José M.<sup>a</sup> Maestre, “El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabella Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno”, en J. Pérez Durà y J. M<sup>a</sup> Estellés, (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de J. L. Vives a Gregorio Mayans*, 1998, p. 97.

23 Juan Lorenzo Palmireno, *Tertia et ultima pars rhetoricae*, f. 56r. Traducción propia.

entre la comunidad universitaria ni, sobre todo, entre los invitados a asistir al espectáculo, que permitiese un seguimiento fluido de la escenificación».<sup>24</sup> Aisladamente, Gallego Barnés atribuye a esta mezcla de lenguas una función exclusivamente humorística:

Por otra parte, no cabe duda de que el recurso a varios idiomas (latín, castellano, valenciano y griego) en una misma comedia, y a menudo en una misma escena, contribuía a acentuar la comicidad de las réplicas. No se puede, por lo tanto, afirmar que se introduce con esta mezcla de idiomas una censura del habla dialectal o provinciana, como podría ocurrir en el teatro de Plauto.<sup>25</sup>

Sin embargo, la postura hoy mantenida por la mayor parte de la crítica es que el paulatino abandono del latín por el castellano en el teatro escolar no se debió, ni mucho menos, a la búsqueda de recursos humorísticos de tipo lingüístico, sino más bien a la cada vez mayor ignorancia de la lengua de Roma tanto por parte del público que asistía a estas representaciones (entre los que se encontrarían varios profesores universitarios) como por la de los alumnos que participaban en ellas. De hecho, el propio Palmireno, representándose a sí mismo en el papel de «Autor» en el prólogo que antecede a su *Fabella* (del que hablaremos más adelante), nos dice: «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».<sup>26</sup>

### C) Deudas a la tradición clásica

Ya se ha señalado que, al tratarse de un tipo de teatro casi exclusivamente restringido al ámbito académico, la tradición grecolatina y las poéticas clásicas (no solo las de Aristóteles y Horacio, sino también algunas de las que se escribieron en época humanística, como los ambiciosos *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, publicados en Lyon en 1561) ejercerán una gran influencia en la composición de estas obras, para las que el teatro antiguo supondrá un horizonte de excelencia tanto en la modalidad de la tragedia como en la de la comedia.

### *Géneros*

Pese a que podemos considerar que la mayoría de estas obras son comedias (por su amenidad y distensión tenían mucho más éxito entre un público joven), encontramos dentro del

---

24 Jesús Menéndez Peláez, “El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo, (dir.), *Historia del Teatro Español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, p. 602.

25 Andrés Gallego Barnés, “La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno”, en *Actes du 3e Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol*, París, CNRS, 1981, p. 189.

26 *Fabella Ænaria*, f. 47r.

corpus del teatro humanístico universitario otros muchos géneros de raigambre griega y latina. Así, contamos con obras trágicas que siguen, sobre todo, a Séneca (la *Tragaedia Galathea* de Hércules Floro, c. 1501); diálogos en imitación de Platón y Luciano (el *Dialogus* de Lorenzo Palmireno, representado en 1562, del que tan solo nos queda un fragmento); *colloquia* que recuerdan a Cicerón y a Erasmo (*Perlepidum colloquium*, de Juan Ángel González, representado en el *Studi General* de Valencia en 1527); farsas (la *Ænaria*, a la que continuamente hacemos referencia, estrenada en febrero de 1574) y fábulas (la *Apollinis fabula*, obra de Francisco Sánchez de las Brozas, que dramatiza un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio). Normalmente están estructuradas en los cinco actos tradicionales (cuatro, en ocasiones) y se prefiere la prosa al verso (con la excepción de la *Apollinis fabula*).

### *Personajes*

En su mayoría, los personajes que aparecen en estas obras proceden de los más que estudiados tipos del teatro latino. En el plano trágico, reaparecerán los héroes y dioses de la Antigüedad: Floro nos presenta hacia el final de su *Tragaedia Galathea* a Venus, Cupido y Mercurio, entre otras divinidades; mientras que Francisco Sánchez de las Brozas recrea las desgracias de Dafne en su *Apollinis fabula* y Petreyo imagina un tenso debate entre Minerva y Ate en su *Ate relegata et Minerva restituta*. En el terreno de la comedia, el que más nos interesa, volverá a la escena el *senex*, encaprichado de una joven que no le corresponde (situación que encontramos en innumerables comedias plautinas y que supone el punto de arranque de la *Comoedia Zophira* de Floro, por poner un ejemplo); la *nutrix* charlatana en funciones de alcahueta, germen de Celestina, (presente en el personaje de la Nodriza en la *Hispaniola* de Maldonado); el *adulescens* enamorado y bobalicón (Alberto en la *Fabella Ænaria* de Palmireno); el *miles gloriosus* (Anaxartes en *Zophira*); la *virgo* cuyo amor no puede realizarse hasta el final de la trama (la protagonista de la *Comoedia Octavia*, de Palmireno); el *servus* glotón y de vivo ingenio y un largo etcétera.

### *Tramas*

Al igual que los personajes, los argumentos no distan mucho de los de la comedia clásica: hijos expósitos, burlas a ancianos, engaños, suplantaciones de identidad, anagnórisis, el enredo y un cierto erotismo son algunos de los ingredientes de raíz plautina que nutren las peripecias de los personajes de estas comedias; con la particularidad, algunas veces, de estar ambientadas en épocas y lugares cercanos a los del autor que las escribe (así ocurre en la *Hispaniola*, que transcurre en Burgos, y también encontramos algunos anacrónicos guiños al

entorno real de Palmireno como profesor de universidad en las intervenciones de los dos bachilleres que aparecen en la *Fabella Ænaria*).

Con ligeras variaciones de una comedia a otra, los argumentos siguen las convenciones de la *palliata*, respetando las unidades de tiempo, lugar y acción: todo gira en torno a una pareja de jóvenes enamorados que tienen serias dificultades para estar juntos (Zaphira y Zopiro en la obra de Floro, Rapitius y Octavia en la comedia homónima de Palmireno o Alberto y Enaria en la farsa del mismo autor). A la unión de esta pareja se opone una serie de personajes (por lo general, el *senex*, la *matrona* y el *miles* están en este bando), mientras que otros muchos, llevados en ocasiones por la codicia y el interés, la apoyan (el *servus*, la *nutrix* y el *parasitus*). Finalmente, el bando a favor de los enamorados se servirá de engaños para burlar a los personajes que impiden que los jóvenes puedan casarse y la comedia termina con el consabido final feliz.

#### 4. Principales obras y autores

Presentamos a continuación un resumido panorama de las obras que conservamos pertenecientes a este género, así como de los autores que se dedicaron al teatro escolar. Contamos con un *corpus* muy reducido y, en su mayoría, todavía no accesible al lector en ediciones modernas: doce obras completas de siete autores.

—La *Comoedia Zophira* y la *Tragoedia Galathea*, de Hércules Floro, gramático de origen chipriota que impartió clases en Perpiñán y en Zaragoza; impresas juntas en un solo volumen en Barcelona, imprenta de Johannes Luscher, 1502.

—La *Hispaniola* de Juan de Maldonado, impresa en Burgos por Juan de Junta en 1535, probablemente interpretada por alumnos del Estudio Catedralicio de Burgos.

—El diálogo *Ate relegata et Minerva restituta*, de Juan Pérez Petreyo, representada en torno a 1540 y conservado de forma manuscrita.

—*Comoedia filii prodigii* de Juan de Valencia, representada probablemente en torno a 1560 en el Estudio de Humanidades de Málaga. Se conserva en manuscrito, aunque faltan los primeros folios.

- La *Apollinis fabula* de Francisco Sánchez de las Brozas, representada en torno a 1570, según ha comprobado Julio Alonso Asenjo.<sup>27</sup> Se conserva en manuscrito.
- Las *Comoediae quattuor* de Juan Pérez Petreyo: *Lena*, *Necromanticus*, *Deccepti* y *Suppositi*, traducciones al latín, con ligeras variaciones argumentales, de cuatro comedias italianas homónimas de Ludovico Ariosto; impresas en Toledo por Juan de Ayala en 1574.
- La *Fabella Ænaria* de Juan Lorenzo Palmireno, impresa en Valencia en la imprenta de Perdo Huete en 1574.
- La *Sylva, comoedia de vita et moribus* de Pere Jaume Cassá, impresa en Barcelona por Pere Malo en 1576.

---

<sup>27</sup> Julio Alonso Asenjo, *op. cit.*, p. 155.

## II. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL TEATRO DE JUAN LORENZO PALMIRENO, PRINCIPALES INVESTIGACIONES

Definido ya el género dramático en el que encuadramos a Palmireno, haremos un repaso a los principales investigadores que se han ocupado tanto del teatro humanístico en general, como de la figura y obra de Palmireno en particular. Insistimos en que es una parcela de nuestra literatura todavía no muy explorada, aunque el interés de los hispanistas por este tipo de teatro ha ido aumentando en los últimos años, hasta el punto de que hay quienes ven en las obras escritas para estudiantes el germen de la comedia de corral del siglo XVII.<sup>28</sup>

Debemos a Marcelino Menéndez Pelayo una de las primeras menciones a la obra de nuestro autor, al que califica de «erudito de mucha y tumultuaria lección, buen latinista y hombre inofensivo aunque pésimo poeta».<sup>29</sup> Seguidamente, don Marcelino anota a pie de página la existencia de «una comedia bilingüe de Palmyreno: la *Fabella Ænaria*», para pasar a hablarnos escuetamente de su *Rhetorica* en cuatro partes, sin dedicarle mucha más atención. No tendremos un estudio riguroso y completo sobre la obra del autor alcañizano hasta los primeros años del s. XX, cuando Henri Mérimée publica su tesis doctoral *L'art dramatique à Valencia. Depuis les origines jusqu'au commencement du xvii siècle* (Toulouse, 1913).

### 1. Henri Mérimée

A este hispanista francés debemos el primer estudio serio de la obra dramática de Palmireno. Fue el primero que ofreció un cuadro cuasicompleto de su producción teatral, fechando las comedias cuyos títulos conocemos y de las que nos quedan algunos fragmentos contenidos en la *Tertia et ultima pars Rhetoricae: Lobenia* en 1546; *Sigonia* y *Octavia* entre 1562 y 1566; *Fabella Ænaria* en 1574.<sup>30</sup> Ofrece, así mismo, un rico panorama general del ambiente teatral de la Valencia de mediados del XVI, dando especial importancia a la cuestión de la puesta en escena del teatro universitario (aspecto del que todavía se sabe bien poco), aportando datos interesantes, como el pago a carpinteros y ebanistas por confeccionar elementos de escenografía y atrezzo para representaciones teatrales de obras clásicas dentro del *Studi General* de Valencia.<sup>31</sup>

Además de hacer hincapié en su aspecto educativo, Mérimée pone el acento en el carácter innovador, según él, del teatro de Palmireno, especialmente en la mezcla de castellano y latín, cada vez más frecuente en sus comedias (a juzgar por los citados fragmentos) hasta nivelar la

---

28 *Ibid.* p. 162.

29 Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (4.<sup>a</sup> ed.), Madrid, CSIC, 1974, vol. I, p. 655.

30 Henri Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, Octavio Pellissa Safont (trad.), Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, p. 258.

31 *Ibid.* pp. 245-246.

presencia escénica de ambas lenguas en la farsa *Ænaria*, la única que nos ha llegado completa. Propone, además, una interesante hipótesis sobre el recibimiento de sus obras dramáticas por parte de los espectadores valencianos, sugiriendo que «si no puso a disposición del público sus obras *in extenso*, contrariamente a sus promesas, se puede pensar que esta reserva le fue impuesta por el fracaso que habían sufrido».<sup>32</sup> Actualmente, los estudiosos del teatro humanístico universitario siguen recurriendo a este trabajo (del que existe traducción al castellano) y citándolo en sus artículos, pese al tiempo transcurrido.

## 2. Justo García Soriano

A lo largo de la década de los años 20 y 30, Justo García Soriano fue publicando diversos artículos sobre las diferentes manifestaciones teatrales escolares durante el Renacimiento. En 1945 los reunió en un solo volumen bajo el título *El teatro universitario y humanístico en España: estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, publicado en Toledo en 1945. En este voluminoso trabajo, García Soriano presta especial atención al teatro jesuítico, modalidad del drama escolar encaminada más hacia la formación moral del alumno que a su conocimiento de la gramática y retórica latinas. Incluye, además, múltiples datos sobre la fortuna que corrieron algunas obras que hemos perdido, pertenecientes al ámbito del teatro universitario (como la casi totalidad de las comedias de Sánchez de Brozas, incautadas por el Santo Oficio debido a las sospechas de herejía que recayeron en su autor).<sup>33</sup>

García Soriano aportó al estudio del teatro humanístico el análisis del latín de sus autores, e intentó explicar la mezcla de esta lengua con el español en las comedias de Palmireno desde un punto de vista dramático: «los personajes principales, los más nobles y graves, se expresaban en latín; los secundarios y plebeyos lo hacían en la lengua vulgar, y a veces se parodiaban en latín macarrónico o burlesco».<sup>34</sup> Hoy esta opinión está más que desechada: veremos cómo la confluencia entre ambos idiomas no tiene absolutamente nada que ver con el estrato social de los personajes, como proponía García Soriano; en nuestra *Fabella*, príncipes y criados se expresan indistintamente en latín y en castellano entre ellos.

No obstante, *El teatro humanístico y universitario en España* sigue citándose con frecuencia en los estudios especializados en este terreno como un trabajo referencial y básico para el conocimiento del teatro escolar hispánico; sobre todo debido al rigor con el que García Soriano investiga las fuentes de estas obras y explica las razones del éxito y posterior declive de las

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>33</sup> Justo García Soriano, *El teatro universitario y humanístico en España: estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, 1945, p. 11.

<sup>34</sup> Justo García Soriano, *op. cit.*, p. 34.

representaciones estudiantiles en el s. XVI.

### 3. Andrés Gallego Barnés

Gran especialista en Palmireno, es autor de la más completa monografía que se haya escrito sobre el retor alcañizano hasta el momento.<sup>35</sup> Además de ocuparse de su producción teatral, Gallego Barnés ha estudiado exhaustivamente la vertiente pedagógica del maestro, expresada de manera mucho más clara en sus obras sobre retórica y oratoria que en sus obras dramáticas. De hecho, con frecuencia ejemplifica reflexiones que, de vez en cuando, Palmireno incluye en su *Rhetorica* con parlamentos procedentes de sus comedias netamente latinas (todas las que preceden a la *Ænaria*); las ideas pedagógicas recogidas en sus obras más académicas facilitan la comprensión del cariz educativo de todo su teatro.

Gran parte del estudio de Gallego Barnés está dedicado al rastreo de las ediciones y múltiples reediciones y enmiendas de las obras de nuestro autor, confeccionando así el primer catálogo completo y fiable del legado de Palmireno. También ha investigado las fuentes que le sirvieron de inspiración para su programa educativo, esbozado en su *Rhetorica*, en la que ha detectado puntuales y llamativos casos de lo que hoy denominamos «plagio», como nos comenta acerca de la influencia de Cornelio Valerio Vonk, humanista holandés contemporáneo del maestro aragonés, en su tratado *De inventione libri duo* (Valencia, Joan Mey, 1564):

En realidad, se inspiró en Cornelio Valerio mucho más de lo que declara. El plan que propone Valerio en su *Tabula* tiene mucho parecido con el que adopta Palmireno en su segundo libro *De inventione*. [...] A veces transcribe Palmireno literalmente o casi, el texto de su predecesor. Ocurre lo mismo a propósito de la primera parte de la elocución. Sin embargo estos plagios son limitados y esporádicos.<sup>36</sup>

En cuanto a sus aportaciones al estudio del teatro humanístico, Gallego Barnés establece una cronología mucho más exacta que la de Mérimée para las comedias de Palmireno, añadiendo a su producción dos nuevos textos, hoy perdidos, de los que encontró unos breves fragmentos en dos tratados sobre la composición de discursos: la *Comoedia Thalassina* y la *Comoedia Trebiana*.<sup>37</sup>

Por último, ha estudiado también los recursos cómicos en el teatro de nuestro autor,<sup>38</sup> sentando las bases de las investigaciones que sobre este punto han llevado a cabo varios

35 Andrés Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579): un humanista aragonés en el Estudi General de Valencia*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1982.

36 Andrés Gallego Barnés, *op. cit.*, p. 118.

37 Son los tratados *De inventione* (Valencia, Joan Mey, 1564) en el que encontramos un breve pasaje de la *C. Thalassina*; y *Quarta locupletandi rerum exercitatio*, (Valencia, Pedro Huete, 1567) en el que se incluye un fragmento de la *C. Trebiana*.

38 Andrés Gallego Barnés, “La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno”, en *Actes du 3e Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol*, París, CNRS, 1981, pp. 187-196.

especialistas en el teatro escolar, como José M.<sup>a</sup> Maestre Maestre y Julio Alonso Asenjo. La lectura de la monografía de Gallego Barnés ha sido de una ayuda inestimable a lo largo de toda la gestación de este trabajo.

#### 4. José M.<sup>a</sup> Maestre Maestre

Latinista especializado en el latín del Renacimiento, Maestre ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio y publicación de las obras de algunos de los grandes humanistas españoles (es director de la Colección *Palmyrenus* de textos clásicos, que publica el Instituto de Estudios Humanísticos junto con el CSIC), entre los que, por supuesto, se encuentra Juan Lorenzo Palmireno. Ha seguido la línea trazada por Gallego Barnés en sus investigaciones sobre los métodos pedagógicos del retor aragonés, centrándose, además de en las cuatro partes de su *Rhetorica*, en su colección de manuales y ejercicios para estudiantes: los llamados *progymnasmata* e *hypotyposes*, textos paradigmáticos en latín pensados para ser memorizados por los alumnos más jóvenes para así hacerse con un vocabulario amplio que les facilitara la comprensión de los textos clásicos y les ayudara a hablar esta lengua con cierta soltura. En varios de sus artículos, Maestre presenta estos métodos didácticos que Palmireno utilizaba en sus clases comparándolos con fragmentos de su teatro, aportando curiosas coincidencias entre ambos, como es la aparición de textos procedentes de sus *Hypotyposes* en varias escenas de la *Fabella Ænaria*.<sup>39</sup>

Precisamente, en otro de sus trabajos analiza concienzudamente qué función cumple la mezcla de lenguas en esta comedia y con qué criterio hace hablar el autor a sus personajes en una u otra.<sup>40</sup> Está de acuerdo con Mérimée en que la causa principal de esta confluencia entre castellano y latín es el desconocimiento de esta lengua entre el público universitario; por ello señala que, en favor hacia los espectadores, pone en castellano las escenas en las que se transmita información esencial para la comprensión del argumento, reservando el latín tan solo para aquellos parlamentos que se aparten de la trama principal (en especial descripciones, excursos narrativos y largos monólogos). Volveremos a este artículo unas páginas más adelante.

Finalmente, merece la pena resaltar su colaboración como traductor en una adaptación para la escena moderna de la *Fabella Ænaria*,<sup>41</sup> con omisión tanto de personajes como de muchos pasajes del texto original y la adición de un prólogo en el que el propio Palmireno discute con

---

39 Especialmente interesante para esta cuestión es J. M.<sup>a</sup> Maestre, “Los humanistas como precursores de las actuales corrientes pedagógicas: en torno a Juan Lorenzo Palmireno”, *Alzet*, 14 (2002), pp.157-174.

40 J. M.<sup>a</sup> Maestre, “Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno”, en J. V. Bañuls *et al.*, (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori, 1998, pp. 335-367.

41 Josep Lluís Sirera, Juli Leal, *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Ænaria con sus alumnos del Studi General de Valencia*, Valencia, Universitat de València, 2000.

algunos de sus alumnos sobre la utilidad del teatro en su formación. Esta adaptación, publicada por la Universidad de Valencia en la colección *Teatro del s. XX*, no ha sido escenificada de momento.

### 5. Julio Alonso Asenjo

Por su parte, Alonso Asenjo, profesor de la misma universidad en la que Palmireno impartió sus clases, ha sido uno de los investigadores que más se ha preocupado por el teatro escolar desde el punto de vista escénico. En muchos de sus estudios, siguiendo la misma línea de trabajo que Mérimée, ofrece panorámicas generales sobre las diversas manifestaciones parateatrales de carácter carnalesco en las que también participaban jóvenes (fiestas del obispillo, mojigangas y mascaradas), enmarcando así el teatro escolar en un ambiente festivo al que sus predecesores apenas habían prestado atención.

Sus ediciones anotadas de muchas de estas obras,<sup>42</sup> arropadas por un amplio aparato crítico, suponen un gran avance en la difusión del teatro humanístico universitario (si bien ninguna de las de Lorenzo Palmireno está traducida al español en su integridad). Es fundador de la revista digital *TeatrEsco*, en cuya página web están accesibles al público varios estudios sobre este género dramático, además de una impagable base de datos exclusivamente dedicada al teatro escolar,<sup>43</sup> con múltiples inventarios de autores, obras y referencias a las ediciones y manuscritos en los que están contenidas.

En cuanto a su aportación a la figura de Palmireno, deben señalarse, además de las ediciones digitales de sus comedias, dos trabajos: “Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Ænaria* de Palmireno”<sup>44</sup> y “Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna”.<sup>45</sup> El primero de ellos supone un nuevo aporte a la investigación de las fuentes directas en las que pudo inspirarse Palmireno para la composición de la *Fabella Ænaria*: los libros de caballerías. Esta conexión ya había sido apuntada por Mérimée,<sup>46</sup> para quien la *Fabella* anunciaba un tipo de teatro muy distinto a la producción anterior de Palmireno. Alonso Asenjo parte de esta observación del hispanista francés y rastrea los elementos caballerescos de esta pieza, considerándolos como una nueva concesión a su público joven, más aficionado a historias fantásticas y lances romancescos que a la discreta corrección de Terencio («¿Qué arte quieres que

---

42 Juan Lorenzo Palmireno, *Fragmentos de teatro escolar y Fabella Ænaria*, Julio Alonso Asenjo (ed.), Universitat de València, 2003, accesible en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>>, [consultado el 2.9.2015].

43 Universitat de València, *CATEH: Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, accesible en: <[http://parnaseo.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=Catalogo-Antiguo-Teatro-Escolar\\_Server&-loadframes](http://parnaseo.uv.es/fmi/iwp/cgi?-db=Catalogo-Antiguo-Teatro-Escolar_Server&-loadframes)>, [consultado el 2.9.2015].

44 Publicado en *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 29-52.

45 Publicado en *TeatrEsco*, 4, (2010), pp. 29-62.

46 Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 258.

siga, pues si hoy viniesen Menandro y Terencio cansarían?»<sup>47</sup> increpa el Autor al Eco en el prólogo a la farsa).

En el segundo artículo profundiza en las raíces del programa pedagógico del maestro aragonés, subrayando la importancia de los movimientos culturales e ideológicos que, surgidos a finales de la Edad Media, hicieron del teatro una actividad curricular entre sus estudiantes (de estas corrientes sobresalen especialmente los *Fratres communis vitae*, entre los que se formó nada menos que Erasmo), sentando las bases del teatro humanístico universitario como método educativo y, en el caso del teatro escolar jesuítico, como herramienta catequizadora.

En suma, hemos tratado de esbozar en qué punto se encuentran las investigaciones sobre el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno, centrándonos en los cinco nombres que más han destacado su figura y obra: Mérimée, García Soriano, Gallego Barnés, Maestre Maestre y Alonso Asenjo. Gracias a estos investigadores, podemos encuadrar estas manifestaciones teatrales en un contexto no solo académico, sino también festivo; por otra parte, han examinado con atención el carácter paideútico de las comedias del alcañizano, ofreciendo diversas propuestas para su cronología (Mérimée, Gallego Barnés) y relacionándolas con sus obras técnicas dedicadas al arte oratorio: su *Rhetorica*, sus *Progymnasmata* y sus *Hypotyposes*, escritos en los que disemina certeras reflexiones acerca de la utilidad del teatro para la formación moral y cultural de sus alumnos.

Así mismo, uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica es la confluencia de latín y castellano en las últimas obras de Palmireno, hecho en el que se ha pretendido ver un reflejo del deficiente nivel de latín del público universitario, un público joven aficionado al género fantástico de las historias caballerescas y ya cansado de Plauto, de Terencio y de las comedias que imitaban sus tramas, personajes y lengua.

A pesar del aumento de interés por el teatro humanístico universitario en los últimos años, la falta de ediciones, traducciones y estudios más extensos sobre estas obras, demanda una mayor atención por parte de los investigadores.

---

47 *Fabella Ænaria*, f. 46v.

### III. LA *FABELLA ÆNARIA*: SU LUGAR ENTRE LAS *COMOEDIAE PALMYRENI*, DATOS DE REPRESENTACIÓN, ARGUMENTO, ESTRUCTURA Y LENGUA

#### 1. Las comedias de Palmireno

Como queda dicho, Juan Lorenzo Palmireno fue profesor en la Universidad de Valencia entre 1562 y 1579, primero de Griego y, a partir de 1574, como primer catedrático de Retórica. Según nos cuenta en su obra para el manejo práctico del latín, *El estudioso cortesano*,<sup>48</sup> desde que entró a formar parte del claustro de profesores del *Studi*, escribió una comedia por año. De esta nada desdeñable producción tan solo nos quedan unos pocos vestigios que ordenamos cronológicamente en la siguiente tabla, siguiendo a Gallego Barnés.<sup>49</sup>

|                                  |      |
|----------------------------------|------|
| <i>Dialogus</i> _____            | 1562 |
| <i>Comoedia Sigonia</i> _____    | 1563 |
| <i>Comoedia Thalassina</i> _____ | 1564 |
| <i>Comoedia Octavia</i> _____    | 1565 |
| <i>Comoedia Lobenia</i> _____    | 1566 |
| <i>Comoedia Trebiana</i> _____   | 1567 |
| <i>Fabella Ænaria</i> _____      | 1574 |

Solo conservamos íntegra la última de estas siete obras. Los fragmentos de *Sigonia*, *Octavia* y *Lobenia* (los más extensos) se encuentran al final de la citada *Tertia et ultima pars Rhetoricae*; la *Thalassina* en *De copia rerum* (Valencia, imprenta de Pedro de Huete, 1564); el *Dialogus* en *De inventione liber secundus* (continuación de la obra anterior) y la *Trebiana* en *Quarta locupletandi rerum exercitatio* (Valencia, imprenta de Pedro Huete, 1567). Las cinco obras que llevan el título de *comoedia* se ajustan con mayor exactitud a las convenciones del género del teatro humanístico universitario, empezando por la clara preponderancia de la lengua latina sobre el romance. Por los pocos fragmentos que se conservan de estas obras, sabemos también que tanto las tramas como los personajes tenían un claro origen latino: en la *Sigonia*, por ejemplo, gran parte de la historia gira en torno a un padre que busca a su hija, raptada por unos piratas (elemento argumental que encontramos en obras plautinas, como *Poenulus*); en la *Octavia* tendremos a un padre viejo y severo que regaña a su hijo manirroto y calavera, como ocurre en el *Heautontimorumenos* de Terencio, y el *Dialogus* se basa en un conocido relato contenido en el

48 Valencia, Pedro Huete, 1573.

49 Andrés Gallego, *op. cit.*, pp. 153-162.

*Asinus aureus* de Apuleyo, según ha señalado Maestre Maestre.<sup>50</sup>

Sin embargo, la *Ænaria* será, en muchos sentidos, una comedia enormemente distinta al resto de las obras del maestro; más cercana a las *farsas hispanicas* que a la *Terentii gravitatem*, según se nos dice en el colofón que cierra la pieza. El simple título ya nos da pistas sobre el cambio de rumbo que supone esta obra en la producción teatral de Palmireno: no se trata de la *Comoedia Ænaria*, sino de la *Fabella Ænaria*. El término *fabella* es una derivación del verbo *fari* (contar, narrar), del que también procede la forma más común *fabula*. El elemento característico de la *fabula* o *fabella* es su falta de veracidad («*Fabula est in qua nec verae nec veri similes res continentur*», Cicerón, *De inventione*, I, 27, 12) por lo que, en el mundo romano, encontramos esta palabra utilizada para designar tanto cuentos o historias inverosímiles, como cualquier manifestación teatral. Así, leemos en la *Lingua latina* de Varrón, VI, 77: «*Poeta facit fabula et non agit, contra actor agit et non facit*», fragmento en el que *fabula* pasa a designar, simple y llanamente, cualquier obra de teatro independientemente del asunto que trate. Sin embargo, en el s. XVI existe una clara diferenciación terminológica entre tragedia y comedia, más cercana a la distinción que hacían los griegos que a la de los latinos.

*Fabula* o *fabella* pasó a hacer referencia, en el ámbito teatral, a un tipo muy concreto de representación: la *fabula atellana*, un subgénero cómico de carácter bufonesco cuyos personajes tipificados y simplicidad argumental lo convertirían en un antepasado muy remoto de la *commedia dell'arte*; es precisamente este carácter farsesco lo que acabará por identificar *fabula* con el significado de 'farsa'. No obstante, como se verá tras la lectura de la obra, la *Ænaria* no tiene nada de bufonesco: su autor la define como *fabella* atendiendo a su significado primigenio, según la definición de Cicerón 'narración en la que no existe ninguna veracidad'.

Estas «narraciones sin veracidad», por su parte, acabaron recibiendo el nombre de *fabulae milesiae*,<sup>51</sup> denominación utilizada por el propio Palmireno en la *Praefatio* de su obra: «Pero ¿cómo me atrevo a presentarle al público farsas atelanas o fábulas milesias, cuando no consta en ninguna parte que los antiguos eruditos lo hicieran y el oficio de actor parece absolutamente incompatible con mi labor como profesor de retórica?».<sup>52</sup> Las «fábulas milesias» nos interesan en la medida en la que podemos relacionarlas con los rasgos de ambientación caballerescas y fantástica que irán apareciendo a lo largo de la obra: cárceles, princesas, el amor de oídas, caballeros andantes, un rey colérico, un príncipe desdichado, etc.

---

50 J. M.<sup>a</sup> Maestre, "En torno a las fuentes del *Dialogus* de Juan Lorenzo Palmireno", en F. Sojo Rodríguez, (coord.), *Latinitas Biblica et Christiana. Studia Philologica varia in Honorem Olegario García de la Fuente*, Madrid, 1994, pp. 543-550.

51 El principio del *Asinus aureus* de Apuleyo, por ejemplo, invita al lector a leer *hanc fabulam milesiam*, como sinónimo de lo que hoy llamaríamos «historia inverosímil» o «cuento de hadas».

52 *Fabella Ænaria*, f. 47v. Traducción propia.

Leemos al respecto en la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (contemporáneo de nuestro autor) que «hay tres maneras de fábulas: unas, que todas son ficción pura, de manera que fundamento y fábrica todo es imaginación, tales son *las Miliesias y libros de caballerías* (subrayado nuestro)».<sup>53</sup> Desde la perspectiva de la época, la falta de veracidad de los libros de caballerías los convierte en algo muy próximo a las fábulas milesias, de forma que, para Palmireno, los ingredientes caballerescos que inserta en su obra pertenecen al ámbito de la ficción pura y, por tal motivo, no puede titularla *Comoedia Ænaria*, sino *Fabella Ænaria*. Llamándola *Comoedia*, se habría opuesto a la tradicional definición aristotélica según la cual una «comedia» consiste en la «imitación (subrayado nuestro) de hombres inferiores [...] en lo que tienen de risible».

## 2. Datos de representación

Encabezando la portada de la *Fabella Ænaria*, bajo el título y nombre del autor, está la fecha de su estreno: «*acta in Academia Valentina. 6. Idus Februari. 1574.*»<sup>54</sup> Poco más sabemos sobre las condiciones de representación de esta obra. Mérimée nos dice que cuando se celebraron los primeros espectáculos teatrales en la recién creada Universidad de Valencia «se levantaban en el interior del *Studi General* unos estrados de madera, uno destinado a los magistrados de la ciudad, el otro, con toda probabilidad, para los actores»,<sup>55</sup> pero ni siquiera podemos fijar con precisión el lugar concreto en el que se erigían estos estrados (aunque presumiblemente fuera en un patio interior, emulando las representaciones de teatro vernáculo de la época).

De lo que estamos seguros es de que los actores fueron jóvenes estudiantes («niños» los llama socarronamente el autor en el prólogo) a los que «ni la edad ni el cuerpo les ayuda en alguna cosa».<sup>56</sup> El número de estos niños debió de ser muy elevado, a juzgar por la cantidad de papeles para los que está escrita esta farsa: aparecen hasta veintiocho personajes, contando el de «El Autor». Como público, además de alumnos del *Studi*, familiares y amigos de los intérpretes, asistieron los «solicitos padres del jurado» y el «ilustrísimo rector»; a ellos precisamente agradece Palmireno el haberle insistido en que escribiera una nueva comedia con la que «divertir a mis discípulos del naípe en estas vacaciones».<sup>57</sup> Poco más podemos deducir de la puesta en escena a partir del propio texto, con la salvedad de que, probablemente, hubiera un pequeño número de músicos que acompañara con sus instrumentos algunos momentos de la acción, como la danza de la infanta Enaria en mitad de la pieza.

Lo que sí nos permiten dilucidar algunos pasajes de la *Praefatio* son las causas que le

---

53 Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, A. Carballo Picazo, ed. Madrid, CSIC, 1953, vol. II, p. 12.

54 Es decir, seis días antes del 15 de Febrero, el día 8.

55 Henri Mérimée, *op. cit.*, p. 247.

56 *Fabella Ænaria*, f. 46v.

57 *Ibid.*

llevaron a Palmireno a volver a escribir para el público del *Studi General*, cuando parece ser que hacía años que había abandonado su interés por las comedias. Poco han dicho los estudiosos respecto a este dato, pero nos encontramos con un desconcertante silencio por parte del autor entre 1567 (fecha de estreno de la *Comoedia Trebiana*, hoy perdida) y 1574 (año en el que escribe la *Ænaria*). Mérimée atribuye este silencio al rechazo del público hacia sus anteriores comedias,<sup>58</sup> aduciendo algunas auto-censuras que, en una escena de nuestra farsa, Palmireno pone en boca del bachiller Soleta: «PANTÁLABO.—¿Las comedias del que lee primera clase son muy frías?[...] Veintisiete años ha que él y sus embarazos son más fríos que los montes Alpes y su presencia más triste que nubes pardas».<sup>59</sup>

Fuera o no el poco éxito de su teatro el motivo de este descanso de siete años, el caso es que el alcañizano terminó por dejarse convencer por los *jurats* de la Universidad para componer una nueva obra que sus estudiantes pudieran representar, con motivo de los carnavales. Sin embargo, él mismo reconoce en su prólogo (no sabemos hasta qué punto se trata de una simple *captatio benevolentiae*) que se ha visto superado por la magnitud de la tarea, debido a su avanzada edad:

No obstante, solícitos padres del jurado, pudisteis espantar mi temor y animar al receloso, abandonado de toda esperanza, a llevar esta tarea adelante, dándome fuerzas con esa autoridad vuestra, por la cual tenéis más poder sobre mí que cualquier otra persona. Sea el público testigo de cuánto os lo agradezco. Y vos, ilustrísimo rector, seréis el mejor testigo de cómo yo, viejo y con el cuello encorvado, emprendo una tarea propia de jóvenes, a la que me habéis animado con insistencia para servir de divertimento al público valenciano.<sup>60</sup>

Del mismo modo, y quizá curándose en salud contra las posibles críticas hacia su nueva obra dramática, Palmireno deja claro (y esto lo dice en castellano) que «si es fría mi comedia, no es ese mi oficio»,<sup>61</sup> recordando que su genuina vocación no es el teatro, sino la enseñanza.

### 3. Argumento y estructura

La acción se desarrolla en una Dinamarca caballerescas que el autor sitúa en tiempos del emperador Vespasiano. Alberto, hijo de Julio Sabino, señor de la Galia, está preso en las cárceles del rey de Dinamarca. Hasta los confines de este reino lo ha llevado el deseo de contemplar a la princesa Enaria, cuya célebre belleza oyó alabar en términos tan admirativos que se enamoró

58 Henri Mérimée, *op. cit.*, 260.

59 *Fabella Ænaria*, f. 59r.

60 *Fabella Ænaria*, f. 47v. Traducción propia.

61 *Fabella Ænaria*, f. 46v.

perdidamente de ella aún sin haberla visto, según el tópico literario del amor *ex auditu*, presente en *Las sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo, (tanto el protagonista como Leonorina se enamoran el uno del otro sin haberse visto) y en el *Quijote* («¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, [...] y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?»).<sup>62</sup>

En plenos preparativos de una cacería, la princesa Enaria es informada por un criado de que su padre tiene prisionero a un príncipe «que en caza y armas excedía a los de Francia e Italia». Picada por la curiosidad, la infanta baja a las mazmorras del palacio para conocerlo, sucumbiendo al instante ante los encantos de Alberto. Del enamoramiento de la princesa nos vamos enterando por las intervenciones de los muchos criados, pajes y damas de la corte: Enaria ha cambiado, ya no practica la caza con halcón, a la que era tan aficionada, y su abatimiento y melancolía se va reflejando en la paulatina dejadez de varios de sus sirvientes.

Por fin, la pareja huye en secreto y el rey, al enterarse, inicia una búsqueda por todo el país para atraparlos y «hacer cuartos a hija tan desobediente y a prisionero que le causó tanta afrenta». Escondidos en un bosque, los príncipes son sorprendidos por Vulpino, un cazador de la corte que pretende forzar a la princesa e informar de su paradero al monarca después. Ayudado por Enaria, Alberto mata a cuchilladas al cazador pero, alertados por los gritos, llegan dos caballeros andantes que resultan ser Petronio y Lauredana, los dos hermanos pequeños de Alberto, llegados a Dinamarca con la intención de rescatarlo.

Se establece entonces un pacto entre el monarca danés y estos dos príncipes extranjeros para dirimir la cuestión: en quince días tendrán que enfrentarse en combate singular a varios soldados del rey. Si Petronio y Lauredana ganan la batalla, Enaria y Alberto quedan libres y podrán casarse; si no, ambos serán ejecutados. La última escena, que sirve de epílogo, nos informa de que todo ha resultado satisfactoriamente para los amantes: Lauredana y Petronio han vencido y Alberto y Enaria quedan herederos del trono de Dinamarca.

Como puede apreciarse, la trama se aleja enormemente de los esquemas dramáticos que seguían la huella de Plauto y Terencio, empezando por la ubicación espacio-temporal. Pese a ofrecer unas mínimas coordenadas históricas (Dinamarca, durante el reinado de Vespasiano, del 69 al 79 d. C.), los anacronismos se van sucediendo a partir de la primera escena, en la que asistimos a los preparativos de una cacería con halcones, elemento que nos introduce en el universo de la galantería caballeresca y que hace desaparecer completamente cualquier conexión con las

<sup>62</sup> Remitimos al artículo ya clásico de Domingo Ynduráin, de donde extraemos la cita del *Quijote*: “Enamorarse de oídas”, en *Serta philologica: F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, vol.2, 1983, pp. 589-603.

convenciones del teatro latino; la ambientación principesca, el enamoramiento de oídas, la aparición de dos caballeros andantes y la presencia de una *virgo bellatrix*...<sup>63</sup> todos estos motivos argumentales pertenecen al ámbito de la ficción caballerescas, género por el que, sin duda, los alumnos de Palmireno se sentirían mucho más atraídos que hacia la comedia latina.

La acción se divide en doce escenas que podríamos agrupar en tres bloques dramáticos siguiendo la tradicional estructura de planteamiento, conflicto y desenlace. El Prólogo (esencial para entender los antecedentes de la acción) y las escenas I, II, III y IV corresponderían a un primer acto en el que se nos presenta a los personajes principales (la infanta Enaria y el príncipe Alberto) y que culmina con una escena de distensión cuya relación con la acción principal es prácticamente nula: la escena de los bachilleres, más cercana al mundo del entremés que al de la engalanada corte de Dinamarca. En las escenas V, VI, VII y VIII la trama se complica: Enaria conoce a Alberto y se enamora perdidamente. El modo en el que Palmireno nos va presentando el conflicto, recuerda más a las *fabulae statariae* de Terencio que a las *fabulae motoriae* de Plauto: los hechos no ocurren en escena, a los ojos del espectador, sino que sabemos de ellos por medio de lo que nos cuentan otros personajes (así ocurre en la escena V, en la que Delfania, una dama de compañía de la princesa, nos describe el encuentro entre esta y Alberto en las mazmorras). Por las escenas VI y VII desfila una galería de siervos de la corte que muestran su inquietud por el estado de la princesa, inquietud que se convierte en asombro cuando, en la escena VIII, se nos cuenta cómo Enaria ha penetrado en la prisión, liberando a Alberto, y ha huido con él.

El último acto lo conforman las escenas IX, X y XI, que tienen lugar en un bosque a las afueras del reino. Este bloque dramático es, desde el punto de vista teatral, el más interesante, porque en estas escenas la acción ocurre ante los ojos del espectador sin que haya narrador de por medio. Así, somos testigos del intento de violación de Vulpino, de su asesinato, de la llegada de los dos misteriosos caballeros andantes y del reconocimiento entre Alberto y sus hermanos.

La escena XII, sin embargo, está desgajada de este tercer acto: transcurre varias semanas después de la resolución del conflicto, en un espacio escénico diferente (el castillo de Játiva, a tan solo dos mil quinientos kilómetros de Dinamarca) y tiene una función más informativa que dramática; por ello podríamos considerarla un epílogo.

Como se ve, la estructura externa de nuestra farsa no es muy respetuosa con los modelos clásicos: dividida en doce escenas, el planteamiento escénico de *Ænaria* rompe con la unidad de lugar al presentar en escena la corte de Dinamarca, un bosque de las afueras del reino y un castillo

---

63 Se trata de Lauredana, hermana pequeña del príncipe Alberto. Aparece por primera vez en escena vestida de hombre y dirá de sí misma que «aunque soy doncella, no se ha hallado caballero hasta hoy que me hiciese volver el rostro, y tengo mucho más ejercitadas las armas que la rueca ni las randas de palillos». *Fabella Ænaria*, f. 63r.

valenciano; la unidad de acción se ve continuamente quebrantada por la inclusión de las pequeñas historias que nos cuentan los múltiples personajes secundarios (criados, damas y pajes) que pueblan la obra, siendo el caso más reseñable (y divertido) el de la escena de los bachilleres Pantálabo y Soleta.

#### 4. El latín y el castellano en la *Fabella Ænaria*: un pequeño descubrimiento

Nos dice Palmireno en el diálogo entre el Autor y el Eco que abre la pieza: «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».<sup>64</sup> Con la «joya de terciopelo carmesí» se refiere, con seguridad, a un premio otorgado a los autores de teatro para escolares; premio que no recibió por lo que apuntan tanto Mérimée como Gallego Barnés: el desconocimiento del latín entre el público universitario. La *Ænaria*, pues, supone un intento de hacer todavía más accesible su teatro, conformando una especie de obra híbrida entre el academicismo apegado a la enseñanza de latín y a las convenciones de los modelos clásicos de la comedia, por una parte, y las concesiones hacia unos espectadores aficionados a un tipo de literatura muy diferente y con dificultades para entender la lengua de Roma, por otra.

Sin embargo, el teatro de Palmireno no dejaba de tener un claro objetivo didáctico: instruir a sus alumnos en el manejo práctico del latín. Por ello, la *Ænaria* está cuajada de largos excursos en esta lengua que suponen un aparte en el discurrir de la acción, quebrantando de forma bastante desafortunada la continuidad dramática de la pieza, lo que la convierte en un texto un tanto pesado desde el punto de vista puramente teatral. Por contra, las escenas más relevantes para la comprensión del argumento, van escritas en romance. Presentamos a continuación un listado de estas digresiones retóricas:

##### ESCENA I

—Ecelino describe el naufragio en el casi parece su amo, combinando versos de Varrón con la prosa.

##### ESCENA II

—Ticinia se queja de su vida en Dinamarca.  
—Firmina describe un *locus amoenus*.  
—El Cazador describe el boato de la corte de Alberto.

##### ESCENA III

—Fumano narra la historia de la doncella Gibelina.

---

<sup>64</sup> *Fabella Ænaria*, f. 47r.

#### ESCENA VI

- Atenágoras cuenta su enfado y reconciliación con Filenio.
- Antílogo relata el desdichado casamiento de su hija con Ubaldino.

#### ESCENA VII

- Barcenio aparece, borracho, y describe con detalle el *locus amoenus* en el que ha pasado la tarde junto con varios amigos.

#### ESCENA VIII

- Amonio cuenta la historia del hijo ciego del rey, que milagrosamente ha recobrado la vista.
- Pilanio recuerda el mito de Escila y Minos.

#### ESCENA IX

- Alberto reflexiona sobre los vuelcos de la fortuna, ejemplificados en la historia del rey Pirro.
- Vulpino realiza un menosprecio de la corte y alabanza de la aldea.

#### ESCENA X

- Encendido diálogo cuajado de amenazas entre Lauredana y Alberto

#### ESCENA XI

- Uno de los alguaciles relata un crimen cometido por Rumbonio, un personaje principal de la corte de Dinamarca.
- Petronio describe con todo lujo de escabrosos detalles la cárcel de África en la que estuvo preso

#### ESCENA XII

- Salentino pronostica un futuro fructífero y próspero para Dinamarca bajo el reinado de Alberto.

Todos estos fragmentos están escritos en un latín sumamente retórico, con paralelos muy claros en las colecciones de *hypotyposes* (o textos paradigmáticos) seleccionadas y publicadas por Palmireno para que sus estudiantes las memorizaran y se hicieran así con un vocabulario más

amplio que les facilitara el aprendizaje de esta lengua. Estos textos breves presentan igual contenido temático que los excursos que acabamos de enumerar: son descripciones de lugares, de fenómenos meteorológicos, pequeñas narraciones, episodios mitológicos etc. En la colección contenida en el mismo volumen en el que Palmireno publica la *Fabella*,<sup>65</sup> encontramos fragmentos pertenecientes tanto a obras de autores clásicos (las *Vidas paralelas* de Plutarco, las *Tusculanas* de Cicerón, el *Panegírico a Trajano* de Plinio el Joven, sátiras de Juvenal y epigramas de Marcial) como de humanistas (sobre todo, Paulo Giovio y sus *Elogios a los varones ilustres*). Sorprende hallar, en el encabezamiento de estos ejercicios, un ejemplo en castellano tomado ni más de ni menos que de un célebre pasaje de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*: aquel en el que Pármeno describe a su amo las mañas de Celestina.

Varias de las *hypotyposes* desperdigadas por la *Fabella* no son de Palmireno, y así lo señala con frecuencia (como ocurre en la escena I, la descripción del naufragio procede de una sátira de Varrón, según nos anuncia el propio Ecelino); la crítica, salvo en estos casos, no ha dudado en atribuir la totalidad de las partes latinas de la *Aenaria* al autor alcañizano.<sup>66</sup> Sin embargo, nosotros hemos encontrado varios casos en los que Palmireno toma directamente fragmentos de obras de otros humanistas y los incluye, con muy pocas variaciones, en estos excursos, siguiendo el mismo criterio pedagógico utilizado en sus colecciones de *hypotyposes*.

Concretamente hemos localizado estos casos de *aemulatio* en fragmentos de las escenas II, VI, VII, VIII y XI.<sup>67</sup> Los tres casos más llamativos, por ser los más extensos, son los las escenas VII (monólogo de Barcenio, en el que describe un hermoso paraje); VIII (la narración de cómo el hijo ciego del rey recupera la vista) y XI (la descripción que hace Petronio de la cárcel en la que estuvo preso):

- El primero de ellos, la descripción del boato de la corte de Alberto, está sacado de los *Elogia viris illustribus* de Paulo Giovio, autor del que Palmireno introduce hasta cuatro textos en sus *hypotyposes*.
- El relato de las desgracias de la hija de Atenágoras con Ubaldino, no es sino un pasaje de los *Comentarii* de Paolo Manuccio a las *Epistulae* de Cicerón, concretamente a la segunda carta del libro XV, en la que Cicerón narra la célebre y desdichada boda de su

---

65 La colección más completa de estas *hypotyposes* se encuentra en el mismo volumen en el que se publicó la *Aenaria: Phrases Ciceronis. Hypotyposes clariss. Virorum, oratio Palmireni post reditum, eiusdem Fabella Aenaria*, Valencia, Pedro Huete, 1574, ff. 14r-40v.

66 Maestre Maestre, en su citado artículo sobre la función de la confluencia entre el latín y el castellano en esta obra teatral (*op. cit.*, 1998), hace una ligera caracterización del latín de Palmireno, calificándolo de *ciceroniano*, y señala un caso de intertextualidad

67 En los anexos se ofrecen los textos en latín de Palmireno y las fuentes de las que los tomó.

hija Tulia con Dolabella; a Palmireno le bastó con omitir el nombre de Tulia y sustituir «Dolabella» por «Ubaldino».

—El tercero, lo hemos podido localizar en el epistolario de Leonardo Bruni, en la vigésima carta del libro II: *Villae descriptionem*; supone un paradigma del tópico literario del *locus amoenus*.

—El cuarto procede de la *Oratio* XIV de las *Orationes tres de studiis litterarum*, de Marc Antoine Muret, en la que narra el mismo episodio, con la sola diferencia de que el niño que recupera la vista milagrosamente es hijo del rey de Polonia en esta ocasión.

—El quinto proviene de los *Elogia viris illustribus* de Giovio, uno de los autores más del gusto de Palmireno para aprender latín, a juzgar por lo mucho que utiliza sus textos. Describe de manera truculenta la mazmorra de un tirano italiano, en la que se practican salvajes torturas.

No hemos podido investigar en profusión la fuente de todos los excursos latinos que aparecen en la *fabella*, pero no sería descabellado suponer que la inmensa mayoría de ellos, tanto los más extensos (como la historia de la violación de Gibelina en la escena III o las metafísicas reflexiones del brutal Vulpino en la escena IX) como las frases breves de carácter sentencioso (refranes, apotegmas y adagios), tampoco serían genuinos de Juan Lorenzo Palmireno, sino que los habría tomado de obras de otros humanistas, seguramente recopilados por él, para utilizarlos en sus clases como textos-modelo que sus pupilos estudiarían y memorizarían. Introduciéndolos en su obra teatral, el aprendizaje de estos pasajes tan profusamente retóricos sería, sin duda, mucho más ameno para los estudiantes-actores.

#### IV. LA FÁBULA DE ENARIA: PROPUESTA DE UNA EDICIÓN

Como texto base para esta versión, hemos tomado la edición *princeps* de la comedia (Juan Lorenzo Palmireno, *Phrases Ciceronis, Hypotypes clariss. Virorum, Oratio Palmyreni post reditum, eiusdem Fabella Ænaria*, Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, ms. 11228, fol. 46v-64r)<sup>68</sup> y como referencia fundamental del texto, la edición digital anotada de Julio Alonso Asenjo (Juan Lorenzo Palmireno, *Fabella Ænaria*, ed. Julio Alonso Asenjo, Universitat de València, 2003)<sup>69</sup> que ha resultado valiosísima por su amplio aparato crítico y a cuya lectura remitimos para complementar la de nuestra traducción, ya que la edición que proponemos no es una edición anotada (salvo para indicar algunos casos aislados de intertextualidad).

En cuanto a la traducción, conviene recordar que los fragmentos en latín de la *Fabella* son textos marcadamente retóricos y están cuajados de múltiples matices fonéticos y rítmicos propios de la lengua latina que, para este joven traductor, resultaba imposible plasmar en una versión al castellano. Por ello, se ha optado por dar prioridad a la literalidad, apegándonos en todo momento al sentido del texto. Para distinguir los fragmentos traducidos, van en letra cursiva.

Puesto que hemos vertido los pasajes latinos en un español actual, nos ha parecido oportuno modernizar también ligeramente las partes originalmente escritas en castellano.

En cuanto a la señalización de las escenas, hemos respetado la que aparece en la edición de 1574 (cada escena viene encabezada por los nombres de los personajes que intervienen en ella), numerándolas con caracteres romanos entre corchetes. Con igual criterio, hemos añadido breves acotaciones (en cursiva y también entre corchetes) marcando el lugar en el que se desarrolla la acción (p. ej.: [*Ante el castillo*]; [*Un bosque*]), y las entradas y salidas de los personajes.

---

68 Públicamente accesible en línea gracias al proyecto de «Google libros»: <[https://books.google.es/books?id=qDpPd6f1Ye4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=qDpPd6f1Ye4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>, [consultado el 2.9.2015].

69 Accesible en línea: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/Fabella%20%C3%86naria%20txt%20corr.htm>>, [consultado el 2.9.2015].

DRAMATIS PERSONÆ

EL AUTOR

EL ECO

ALBERTO, príncipe galo

PETRONIO, hermano de Alberto

LAUREDANA, hermana de Alberto

BOLANO, servidor de Alberto

SALENTINO, servidor de Alberto

FUMANO, servidor de Alberto

ECELINO, servidor de Petronio

ENARIA, princesa de Dinamarca

BARCENIO, secretario de Enaria

TICINIA, dama de Enaria

FIRMINA, dama de Enaria

DELFAINA, dama de Enaria

EXOLETO, servidor de Enaria

CAZADOR, servidor de Enaria

MAYORDOMO, amigo del cazador

ANTÍLOGO, criado

ATENÁGORAS, criado

VULPINO, criado

PILANIO, criado

MELETES, criado

AMONIO, criado

PANTÁLABO, bachiller

SOLETA, bachiller

ORESTILA, hija del carcelero

DOS ALGUACILES

# LA FÁBULA DE ENARIA

DE LORENZO PALMIRENO

REPRESENTADA EN LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA  
EL OCHO DE FEBRERO DE 1574

[PRÓLOGO]

AUTOR.—Di, Eco, ¿qué tal parecerá a esta ilustre compañía lo que yo compongo?

ECO.—Hongo.

AUTOR.—Luego, ¿flojos y de poco valor te parecen mis trabajos?

ECO.—Ajos.

AUTOR.—Para eso más me vale callar e irme a otra parte.

ECO.—Arte.

AUTOR.—¿Qué arte quieres que siga, pues si hoy viniesen Menandro y Terencio cansarían?

ECO.—Rían.

AUTOR.—¿Cómo quieres que rían, si la buena comedia no obliga a decir gracias? ¿Cómo me echas tan crudamente en la boca del lobo?

ECO.—Bobo.

AUTOR.—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.

AUTOR.—Osar donde no se espera suceso parece dislate de modorro; por tanto, dame alguna cosa con que a tan sabia congregación contente.

ECO.—Tente.

AUTOR.—No está en mi mano, porque me lo han mandado y detenerme no puedo, desviarme no me es concedido. Creo será más fácil camino ayuntar el lenguaje latino con el castellano.

ECO.—Llano.

AUTOR.—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 naipe en estas vacaciones, les he ejercitado la acción y voz en esto, que ni es 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.

## PREFACIO DEL AUTOR A LA SIGUIENTE FÁBULA

[AUTOR.—] *Nadie ignora que Dionisio de Halicarnaso elogió la diligencia con la que Platón escogía las palabras; e ilustres autores aseguran que al llegar a la edad de ochenta años, acostumbraba todavía a pulir aquellos diálogos suyos, a mimarlos en los detalles y a ornarlos con brillantes expresiones. Siguiendo yo mismo el loable ejemplo del divino filósofo, aunque me pesen ya los años, a menudo amenizo mis clases con chistes, sin importarme nada las opiniones de los críticos que me reprenden por usar un lenguaje enérgico y cercano a los jóvenes.*

*Pero ¿cómo me atrevo a presentarle al público farsas atelanas o fábulas milesias, cuando no consta en ninguna parte que los antiguos eruditos lo hicieran y el oficio de actor parece absolutamente incompatible con mi labor como profesor de retórica? No obstante, solícitos padres del jurado, pudisteis espantar mi temor y animar al receloso, abandonado de toda esperanza, a llevar esta tarea adelante, dándome fuerzas con esa autoridad vuestra, por la cual tenéis más poder sobre mí que cualquier otra persona. Sea el público testigo de cuánto os lo agradezco. Y vos, ilustrísimo rector, seréis el mejor testigo de cómo yo, viejo y con el cuello encorvado, emprendo una tarea propia de estudiantes, a la que me habéis animado con insistencia para servir de divertimento al público valenciano. Así pues, si este trabajo y esfuerzo mío ofende a algunas personas, que no me culpen diciendo que no lo he hecho bien, sino que se den cuenta de que, por ese motivo, pueden hacerlo mucho mejor que yo, ya que yo he fracasado antes.*

*Declaré en otro tiempo, cuando era joven, lo útil que resulta este tipo de ejercicios escolares para embellecer el discurso con una pronunciación elegante. Hoy mi opinión no ha cambiado en absoluto, aunque crea que encomendarle esta tarea a un anciano es ponerle albardas al buey. Ahora, con vuestra acostumbrada atención y benevolencia, escuchad el argumento de esta brevísima fábula.*

## ARGUMENTO

En aquella noble ciudad que los mellizos criados de la loba fundaron, reinaba el gran emperador Vespasiano. Y como por ciertos alcaldes fuese maltratada la Francia, rebeláronse muchos príncipes de aquella provincia. Entre ellos fue muy señalado Julio Sabino, hombre de gran linaje y el más rico de todos. Pero como no les sucedió como esperaban, unos se huyeron a tierras de bárbaros, otros se mataron con sus propias manos. El Julio Sabino, por verse en lo mejor de su edad y casado con Eponina, gallarda y hermosa para mirar, no se

atrevió a llevar moza de tan tiernos años a Berbería, temiendo que, o se la quitarían, o por causa de ella sería conocido. En fin, llamó dos de sus criados de quien mucho se fiaba y recogióse a una casa de monte que tenía y escondióse en unas cuevas y cavernas donde él y sus antepasados, en tiempo de comunidades, escondían la moneda; y dijo a los criados que diesen fuego a la casa por todas partes y contasen a su mujer que él mismo se había muerto con tósigo, por no venir a manos del emperador. Creyendo ella esto, hizo extremos y los vecinos y parientes consolábanla como podían. Como él fue informado que su mujer había pasado tres días sin comer, envióle un billete en que le avisaba de su salud y rogaba que lo que había hecho de veras hiciese fingido algunos días, pues tanto le convenía.

Tenía entonces el príncipe Alberto, hijo de estos, cuatro años y recabó del emperador el mismo título del padre. Pero, yendo a ratos hurtados la madre a la cueva, quedó preñada y, como era obligada a disimular, parió sin madrina en las cavernas (que podemos decir en el otro mundo) un niño y una niña, los cuales fueron muy señalados en el arte militar, llamados Petronio y Lauredana. Fue esta moza de tan hermoso rostro, que no se sabe si por él o por su valentía en armas fue más nombrada. Pero sus trabajos y adversidades, con el venturoso fin, dirán los que vienen. Yo me voy.

[*Vase el AUTOR.*]

[ESCENA I]

[*Ante el palacio del rey de Dinamarca.*]

[FUMANO, ECELINO]

FUMANO.—*¿De qué manera temo que Alberto, mi señor, perseguido por tantas desdichas, rabioso y loco, acabe por consumirse miserablemente! Pero veo a Ecelino; quizá me ayude a encontrar la solución largamente deseada. ¡Salud, Ecelino!*

ECELINO.—*Salud, Fumano mío.*

FUMANO.—*Os veo triste... ¿Qué os ocurre?*

ECELINO.—*¿Y cómo podría estar alegre si he perdido a mi señor?*

FUMANO.—*¿Qué estáis diciendo? ¿Petronio, hermano de mi señor es muerto? ¡Él, que nos venía a sacar del afán en que estamos!*

ECELINO.—*No es muerto, mas preso.*

FUMANO.—*Tanto monta. ¡Ay, ay, ay! ¿A dó vas duelo? A do suelo.*

ECELINO.—*Quitáoslo de la cabeza; porque, como fueron estos dos hermanos engendrados en cavernas y criados en ellas, parece que el sol no quiere verlos. Recibimos la carta en que nos contabas cuán áspera vida padecía Alberto en la prisión del rey de Dinamarca. A la hora*

partimos de las Canarias y, al cabo de Bojador, saliendo a buscar agua en la ribera, como él venía mareado y maltratado de la tormenta, a la hora fue vencido y preso de unos hombrazos negros, quemados del sol, los gestos horribles y ahumados de vivir en el campo, los ojos garzos, los cabellos erizados, las barbas hasta la cinta, arrebuajadas, unos corpazos gigantes, los miembros llenos de vello, el cuero duro y cocido al sol y al agua, las manos llenas de callos; en fin, eran tales que parecían ministros del demonio.

FUMANO.—*Pero oíd, ¿se perdieron también aquellos tesoros, herencia de su padre? ¿Los armarios recamados de oro y plata y los tapices bordados con tal primor?*

ECELINO.—*Antes de que mi señor cayera preso, lo perdimos todo en un desdichado naufragio que no podré describirte si no es con los versos de Varrón:*

*«De repente, hacia media noche,  
cuando a lo lejos el aire, iluminado por fuegos centelleantes,  
al cielo mostraba las danzas de los astros,  
unas nubes rebosantes y ligeras  
encapotaron las bóvedas doradas del cielo  
y los vientos se precipitaron desde el polo glacial,  
furiosos hijos del Septentrión,  
arrastrando consigo tejas, ramas y restos.  
Pero nosotros, náufragos caídos como cigüeñas  
a las que el ardor del rayo de dos puntas  
abrsa las alas en lo alto, tristemente caímos en tierra».*

*Pues el mar, agitado por una inesperada y fatal conjuración de los vientos, se embraveció hasta tal punto que las sacudidas naves quedaron destrozadas por el furioso oleaje y arrojadas hacia la costa. Después, sobreviviendo a duras penas a aquel naufragio, caímos en manos de esos siervos del infierno que os he dicho. Viendo que sus armas superaban la fuerza de mi amo, desapareció para él toda posibilidad de huida y yo me escondí en un bosque para que aquellos bárbaros no me lanzaran a las llamas, llevados por su implacable furia. Vagaba por el bosque evitando el contacto humano y me alimentaba de frutos silvestres, cuando para mi desdicha fui capturado por unos piratas de Masilia que habían llevado sus barcos hasta aquella costa en busca de agua. Después de las durísimas fatigas de un viaje por mar, llegamos a la Galia y procuré mi salvación con la fuga.*

FUMANO.—*Quieto. Escuchemos en silencio. Este es el palacio del rey que encarceló a mi señor. Su hija me ordenó que la esperara junto al jardín, ya que deseaba preguntarme algunas cosas que cree que yo conozco.*

[ESCENA II]

[Dichos, TICINIA, ENARIA, FIRMINA, EXOLETO, CAZADOR]

TICINIA.—*¡Dioses inmortales! ¡Qué vida tan pesada, tan trabajosa y tan penosa he escogido! ¡Y eso que persuadida estaba de que la reina de Dinamarca guardaba en su palacio tanta riqueza que podría cubrirme hasta ambas orejas de oro! Me engañé, no hay duda, ya que aquí las buenas monedas están en apuros: la penuria económica es tanta que su uso es casi nulo. ¿Por qué te irías de Italia, desgraciada? ¡Con lo ricos, lujosos y opulentos que eran los mercaderes florentinos! Y aquí la pobreza hace trabajar tanto al esclavo como al cortesano. ¡Pero viene la hija de la reina! Os saludo, señora.*

ENARIA.—*Vas a ver, por fin, nuestras cacerías con halcón y a caballo, ya que nunca dejás de alabar con gran elocuencia cómo se practican estos ejercicios en tu Italia.*

TICINIA.—*Señora, ¿creéis que la nostalgia me empujaba a decir aquello? ¡Ojalá os casarais con algún príncipe italiano o galo para que vierais cuánta verdad había en mis palabras! Pues en nuestro país hay vergeles y parajes llenos de fieras a los que el vulgo llama «cotos», por no quedarse cortos.<sup>70</sup> Esos parajes abarcan un espacio de más de ciento veinte millas, están rodeados de murallas de ladrillo y siempre preparados para cuando le apetezca al amo cazar a caballo o con halcón.*

ENARIA.—*Quizá sea verdad todo eso y los caballeros practiquen la caza con tanta largueza... Pero sobre la belleza del paisaje está de más que añadas nada, pues de lejos supera en eso nuestra Dinamarca a Italia.*

TICINIA.—*¡Que diga Firmina lo que piensa!*

ENARIA.—*¿Qué dices tú?*

FIRMINA.—*Recitaré unos versos que compuse ayer, inspirada por el dulce recuerdo de la patria. Me vino a la mente en buena hora una ciudad de cielo azul, de campos fértiles y con dos ríos que propician una admirable abundancia de toda clase de frutales. Creía estar viendo también un puente de piedra, resguardado por un resistente pavimento y fortificado con baluartes y peristilos... Pero escuchad el poema:*

*El noble plátano había esparcido ya sus sombras veraniegas,  
y el laurel, coronado de bayas, y los trémulos cipreses  
y los pinos bien podados de temblorosa copa.  
Entre ellos fluía un arroyo espumoso de aguas juguetonas;  
con su quejosa corriente arrastraba pequeñas piedras.  
Lugar propicio al amor, testigos son el silvestre ruiseñor*

---

70 Juego de palabras entre *parcum* (coto de caza) y *a parcendo* (ablativo sg. del gerundio de *parco*, respetar).

*y la urbana golondrina que, volando en círculos sobre la pradera  
y las tiernas violetas, con su canto animan los prados.*<sup>71</sup>

ENARIA.—*Has alabado tu país espléndidamente, pero el poema carece de fidelidad. A mí me produce un mayor regocijo el aspecto de mis jardines. Me agradan y me cautivan estas sombrías colinas. ¡Vamos, que venga mi cazador!*

EXOLETO.—*¿Es que te han lavado el cerebro, cazador? ¡La señora tiene el halcón ya listo! Se te dijo que tuvieras dispuestos a todos los criados, ¡y tú roncando! ¿No te ordenó la princesa que cuidaras de despejar el camino, apartaras todos los obstáculos y dejaras el paso libre? ¡Muévete!*

CAZADOR.—*Todas las cosas de palacio van de prisa, y aun el comer nos dan de corrida, frío y mal guisado; la librea y paga van a paso de tortuga.*

ENARIA.—*¿Qué murmuras por lo bajo?*

CAZADOR.—*Venía pensando cuán fatigados estarán los neblís, alcotanes, girifaltes y tagarotes de aguardar a vuestra alteza porque, ciertamente, eso enflaquece los milanos: ver los pollos y desearlos. Dos horas ha que están al cabo de este vergel, que no los podemos sosegar; pero caza de mujeres nunca fue buena sino para cernícalos. Si vuestra alteza trajera algún caballero diestro, gustaría de este ejercicio.*

ENARIA.—*Si mis caballeros no son aficionados a esto, ¿qué le haré yo?*

CAZADOR.—*El rey, mi señor, tiene preso uno que en caza y armas excedía a los de Francia e Italia.*

ENARIA.—*¿Cómo se llama?*

CAZADOR.—*El príncipe Alberto.*

ENARIA.—*¿Y cómo lo conoces tú?*

CAZADOR.—*Comí muchos años su pan y por ciertos palos que le di a un mayordomo me recogí a esta tierra. ¡Oh dioses, cómo han cambiado los tiempos! Mi señor Alberto vivió como príncipe diez años enteros en medio del más espléndido boato. Dejando a un lado su destreza en las armas y sus hazañas guerreras, la magnificencia de todas sus cacerías y cetrerías se consideraba, en su misma corte, digna de un rey. Pues además de a toda una jauría de hermosos perros, alimentaba también a unas cien parejas de halcones, traídos desde más allá del Océano del Norte, con tanta entrega y tanto coste que era admirable ver en los grandes patios a aquellas aves, posadas en sus pértigas, cuando el príncipe, refulgente de plata sobredorada, las sacaba para exhibirlas con una tela de seda bordada y recamada. Y las aves iban sujetas con argollas de plata que resonaban y llevaban caperuzas adornadas con gemas y perlas.*

---

71 Petronio, *Satiricón*, CXXXI, 8.

ENARIA.—¿Pues por qué le tiene preso mi padre?

CAZADOR.—No lo sé. Aquí a la puerta falsa del vergel está un su criado, el que él más amaba.

ENARIA.—Llámale y vete a cazar, que yo no quiero más tratar en eso hasta que saquemos ese prisionero y conozcamos sus habilidades. Veamos si, entendido el negocio, recabaré algo de mi padre.

[*El CAZADOR habla aparte con FUMANO y vase.*]

[ESCENA III]

[FUMANO, ENARIA]

FUMANO.—*Salud, poderosa señora. Vuestro cazador me ha dicho que me presente al momento ante vos. ¿Qué mandáis?*

ENARIA.—*Ayer te pedí que vinieras aquí; deseaba entonces un perro de caza que tú tienes y que me han recomendado con grandes elogios. Pero ahora busco otra cosa: quiero que me informes de qué motivos trajeron a tu amo hasta nuestro reino y por qué ha sido encarcelado.*

FUMANO.—*Mandáis revivir un dolor indescriptible, princesa.<sup>72</sup> En verdad, no podría recordar el infortunado suceso, aunque no es lícito callar cuando se ha accedido a cumplir una orden. De todos los príncipes que vio el sol, solo a éste Fortuna favoreció como al mejor y más digno de la tierra. Pero, ¡ay, dolor!, que tanto como lo favoreció lo hundió enseguida. ¡Qué heroico cuerpo lleno de vigor, orgullo de los muchachos galos! ¡Qué belleza y gracia en su aspecto! ¡Qué brillo en los ojos! ¡Qué agudo ingenio! ¡Qué fuerza en sus miembros! ¡Qué fortaleza! ¡Qué apostura! ¡Qué porte...! Y todo esto, ¡para que se consumiese en la cárcel de Dinamarca!*

ENARIA.—Déjate de llorar y dime: ¿cómo vino a ella?

FUMANO.—*Oyó un día en Italia alabar el rostro y excelencias de vuestra alteza; luego quedó herido de amor y, procurando divertirse, adoleció de una grave enfermedad de que nunca se viera libre si no acertara en un mercader que le dio orden cómo vendría a esta corte. Y habrá tres meses que está encarcelado.*

ENARIA.—¿Qué fue el delito que le trajo al calabozo?

FUMANO.—*Una enemistad surgida entre gentes principales de este reino, a los que vuestro padre favorece. Gibelina, muchacha nacida en una honorable familia, iba a casarse con Terviso, un noble joven. Pero un tal Sorecino, llevado más por la avaricia que por el amor (pues la doncella traía consigo una inmensa herencia como dote), consiguió hacer de ella su esposa,*

---

72 Virgilio, *Eneida* II, v. 3.

*aunque contra su voluntad. Entonces Tarviso, dominado por el dolor, lavó la afrenta inhumana y pérfidamente, precipitándose así a la venganza; pues después del insulto, ya celebradas las bodas con Sorecino, se encontró por casualidad con Gibelina yendo hacia la ciudad y, en mitad del camino, poniéndole un puñal al cuello por si se resistía, la violó salvajemente, no por placer, sino por orgullo y sed de venganza y para eterna vergüenza de la familia de Sorecino. Al haber visto mi amo a la muchacha, llorando y con todo el cabello revuelto, se encendió de ira hasta el punto de espolear a su caballo y lanzarse contra Tarviso matándolo, como merecía por sus fechorías. En ese momento, vuestro padre volvía de una cacería y, enfurecido por ver a un súbdito asesinado por un extranjero, mandó encarcelar a mi amo. Os ruego y suplico que hagáis algo por el mísero.*

ENARIA.—Al cabo soy; yo procuraré el remedio. Y no desmayes, pues el buen caballero Turno, confiado que los que hoy caen, mañana suben, decía: «*con cuantos ha jugado la Fortuna / los hunde y, tornadiza, los enhiesta*». <sup>73</sup> *Vete en buena hora y pasado mañana ven a verme.*

FUMANO.—*En todo haré lo que ordenéis, como es mi deber. Adiós.*

[ESCENA IV]

[PANTÁLABO, ORESTILA, SOLETA]<sup>74</sup>

PANTÁLABO.—Mucho me vale cada un año el pronosticar a los presos. Allí veo la hija del carcelero. Recado trae: llorarán y cantaremos.

ORESTILA.—*¡Salud, Pantálabo mío! Traigo para ti un buen dinero... solo si me lees el futuro de una manera segura y fiable.*

PANTÁLABO.—Mire mi señora cómo he glosado el *Sic vos non vobis* de Virgilio:

Vos buena, vos generosa;  
vos honesta, vos humana;  
vos discreta, vos graciosa;  
vos gentil y vos hermosa;  
vos pulida y vos galana.

ORESTILA.—*¡Vamos, deja ya eso! No es tiempo ahora de escuchar tontadas poéticas.* El caballero está con temor si le cortará el rey la cabeza y detenéisme en frialdades.

PANTÁLABO.—Oídmeme, y declararos he la materia de donación remuneratoria. «Don» quiere decir

---

<sup>73</sup> *Eneida* XI, v. 426. La traducción en endecasílabos corresponde a la de Aurelio Espinosa Pólit. Virgilio, *Eneida*, (12.ªed.), Madrid, Cátedra, 2013.

<sup>74</sup> Esta escena pone fin al primer bloque dramático de la pieza, en el que se ha presentado a la protagonista y el conflicto inicial (encarcelamiento de Alberto). Ni estos tres personajes ni el mundo al que pertenecen tienen mucho que ver con el universo caballeresco de la corte de Enaria, por ello podemos considerarla como un interludio cómico o un pequeño entremés intercalado justo antes del conflicto principal (el enamoramiento de Enaria y Alberto).

'dádiva sin obligación de darla'; «galardón» es 'don por gallardía, habiéndolo merecido el que sirve'; «antidora» es 'la paga del don recibido'.

ORESTILA.—*¡Pedía hoces...!*<sup>75</sup>

PANTÁLABO.—Mirad, señora, que el catamiento es según la natura del terrazgo; porque la tierra pizarrosa es fría, y la arenosa es caliente, es caliente, es caliente..., y el aire de los estanques encharcados, muladares, y alfonsarios, y muertos de guerra es corrupto, es corrupto. Señora, es corrupto.

ORESTILA.—Si yo fuese alcalde, nunca haría dar azotes a ningún delincuente; le daría un importuno como este por compañero y quedaría bien castigado.

PANTÁLABO.—*¡Oh, mirad, mirad, señora mía! Muelen los molinos, se arruinan las familias, fenecen las hipotecas y el mundo se sostiene!* Y por eso es más seguro comprar una alquería o cortijo, que no cargar censales; créame, y hágalo así, mi señora.

ORESTILA.—*Ya habrías hartado a un toro... conque imagínate a mí.*

PANTÁLABO.—Pues oiga una primor y puntillo delicado acerca de las cosas de Génova. *Se dice que los ligures tiene mar sin peces, montes sin árboles y comercian sin monedas, escriben en latín aunque nunca han ido a la escuela...*

[Sale SOLETA.]

SOLETA.—*¡Mi señora! ¡Mi señora!*<sup>76</sup>

ORESTILA.—*¿Qué es lo que veo? ¡Dos bachilleres en una casa es cosa nueva!*

SOLETA.—No digáis eso, hija, porque 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.

PANTÁLABO.—*¿Y estos borceguís no son cosa nueva?*

SOLETA.—No, porque los más bachilleres los compramos en el encante, y sirvieron al animal de pellejo; pero *arguitur sic*: «Cosa nueva se dice la que nunca fue tal como ella. Mas no hay en el mundo cosa que no haya sido tal como ella. *Ergo sequitur* que no hay cosa nueva en el mundo». *¡En baroco, en baroca, 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.*

PANTÁLABO.—Niego la menor, señor bachiller.

---

75 Variante de un adagio recogido por Erasmo: *Falces postulabam at hi ligones denegant*; literalmente: «Pedía hoces y estos me niegan azadones». Un buen equivalente en castellano moderno sería: «—¿Dónde vas? —Manzanas traigo.»

76 En la edición de 1574, esta intervención corresponde a Pantálabo y sigue inmediatamente al *primor* que le recita a Orestila (y así lo respeta Alonso Asenjo en su edición). A efectos escénicos, nosotros creemos que es un saludo de Soleta a la hija del carcelero al irrumpir en escena, lo que explicaría por qué él no ha dicho nada hasta el momento y da coherencia a la inmediata intervención de Orestila.

SOLETA.—*Luego, contra quienes niegan los principios, no hay que pelear. ¡Mira qué lógico sincopado! Los antiguos vivían más que no agora; ergo eran más sabios que los de agora: razón de cal y canto.*

PANTÁLABO.—Y si os doy cosa nueva, ¿qué diréis?

SOLETA.—Daros he mis guantes del bachillerado.

PANTÁLABO.—Pues dad acá: os digo que los estudiantes de todas facultades dejan las lecciones por oír las farsas, y no se acuerdan que están fuera de sus patrias, gastando dinero de balde.

SOLETA.—*Ad aliud*, que eso ya es cosa vieja.

PANTÁLABO.—¿Las comedias del que lee primera clase son muy frías?<sup>77</sup>

SOLETA.—Veintisiete años ha que él y sus embarazos son más fríos que los montes Alpes, y su presencia más triste que nubes pardas. ¿Luego me dais cosa nueva? No, no, no.

PANTÁLABO.—Cosas nuevas son aquellas, que nunca pasó sobre ellas otro tiempo ninguno. En ninguna de las cosas que son por venir pasó sobre ellas tiempo alguno. *Ergo sequitur*, señor Mocalipsis, que todas cuantas cosas son por venir son cosas nuevas, nuevas, nuevas, a pesar de bellacos.

ORESTILA.—*¡No paran de decir sandeces! Les traía dineros y ellos los rechazan, imbéciles! Me largo a buscar otra solución, que aquí estoy pidiéndole agua a las piedras.*

[Vase ORESTILA.]

PANTÁLABO.—*¿Dónde está esa buena mujer que me traía un buen dinero por mis predicciones? ¡Ah! ¡Tú has hecho que pierda este lucrativo negocio, maldita sea! ¡Vas a ver! ¡Tu avray de le bastone e bastonate!*

SOLETA.—*¡Ey, ey! Voy a ver si hay algún cap de guayta que te pueda meter en la carcel!*

[ESCENA V]

[FIRMINA, DELFANIA]

FIRMINA.—*De verdad, yo esperaba que nuestra conversación fuera más alegre y tal y como conviene a lo que yo siempre deseé para vos, Delfania mía. Pero ¡ay de mí!, que voy a daros una grave noticia, sin duda la peor posible. Nuestra suerte, propicia hasta ahora, ha pasado a ser adversa y ningún azar va a poder impedirlo. La temeridad no puede tener tanta fuerza y vigor cuando hay tanto que perder.*

DELFANIA.—*Dios mío, ¿qué me vais a decir?*

FIRMINA.—*¿No os habéis dado cuenta de que nuestra señora está enamorada?*

DELFANIA.—*Pero, ¿es eso lo que os tiene tan en vilo? ¿Qué doncella no tiene hoy en día un*

---

<sup>77</sup> Mención al propio Palmireno, maestro de primera clase de Retórica en el *Studi General* desde 1570.

*amante? Parecéis extranjera o forastera, que no sabéis de algo tan normal y frecuente.*

FIRMINA.—*¡Pero es estúpido enamorarse de un preso!*

DELFINA.—*Pero no lo es enamorarse de un príncipe ilustre y rico, al cual solo el amor de una hermosísima muchacha lo arrastró a poner su cabeza en peligro y no el deseo vil, ni la envidia, ni la vileza, ni las injustas, viejas y graves enemistades entre ciudadanos.*

FIRMINA.—Parece que estáis vos tan enamorada del preso como nuestra ama.

DELFINA.—No lo estoy, pero tal marido sin amores le tomaría, si me lo diesen... ¡y creo que vos no haríais mala cara!

FIRMINA.—¡Si no lo he visto!

DELFINA.—*Pues yo sí, que acompañé a la princesa al calabozo, pues se llevó consigo a unas cuantas doncellas de fiar. Ahora que veo que estáis enterada de este asunto, no os lo ocultaré.*

FIRMINA.—*¿Que yo estoy enterada? Decid mejor que todo el mundo lo sabe. ¿Creéis que el secreto de un rico se puede mantener? «Si lo callan los siervos, lo cuentan los jamelgos».*<sup>78</sup>

DELFINA.—Oiga, entramos antenoche en la cárcel. Iban cuatro pajecicos con sus hachas y, tras ellos, Zárate, el contador, que a cada preso daba seis escudos para sus necesidades. Cuando llegó a Alberto, volvióse, diciendo: «Mi señora, este preso dice que tiene dineros para dar y que no está para recibirlos». Llegóse ella y díjole: «¿Quién te prendió?». Dijo él: «Un alguacil que tiene una venda por los ojos y trae una granada agridulce en escudo negro». Dijo mi señora: «No hay tal alguacil en esta corte». Respondió él: «Señora, está tan ocupado en traer presos de tierras ajenas, que aquí nunca le ven». Dijo ella: «¿Y qué poder tiene mi padre fuera de este reino?». Acudió él: «Tiénenlo cosas suyas, que con solo su nombre van prendiendo gente de alto estado». Vieras, hermana, a mi señora temblar. El mozo se paró como una grana. Yo, como le llevaba la falda, fingiendo estropezar, tiréle fuertemente. Volvió en sí y, sin poderle más hablar, nos fuimos. Pero, callemos, que entra a tomar lección de danzar. (*Aquí danza la INFANTA ENARIA*).<sup>79</sup>

[ESCENA VI]

[ANTÍLOGO, ATENÁGORAS]

ANTÍLOGO.—*Cuéntame, anda, la pelea que tuviste con Filenio.*

ATENÁGORAS.—*¿Es que crees que hubo pelea?*

<sup>78</sup> Juvenal, Sátira IX, vv. 102-103.

<sup>79</sup> Acotación del propio Palmireno. Alonso Asenjo en su edición digital de la comedia considera esta danza como una escena entera (la numera como <Escena 6>). Nosotros creemos que se trata más bien de un pequeño intermedio musical previo a la segunda parte de la pieza en la que la princesa Enaria se fugará con el príncipe Alberto.

ANTÍLOGO.—*Así lo he oído.*

ATENÁGORAS.—*Y así fue, nada menos. Estábamos Filenio y yo en la taberna, él marchándose ya mientras que yo quería que nos quedáramos más tiempo. Filenio rehusaba y surgió entre nosotros casi la bronca del siglo; ¡a disgusto se armó la gresca! En aquella época ninguno se podía creer que nosotros empezáramos a pelearnos... Pero voy a contarte algo mucho más reciente, estate atento: cuando estaba yo en el campo, me dijeron que Filenio había vuelto desde Italia la víspera por la tarde y que, a no ser que estuviera agotado del viaje, iba a venir a hacerme una visita enseguida. En cuanto me enteré, pensé que no debía poner yo ningún impedimento a volver a ver a un hombre que me era tan querido, tanto por tener iguales afinidades como por nuestra vieja amistad; así que al momento resolví ir con él. Cuando ya andaba cerca de su casa, le vi a él mismo venir hacia mi y después de abrazarnos durante un buen rato, como es costumbre entre amigos, lo acompañé hasta su aldea. Surgió entonces la conversación sobre el príncipe Alberto y entonces me enteré de que la hija de nuestro rey está enamorada de él. Temo que todo este asunto nos traiga algún mal. Enaria frecuentaba mis tierras, le gustaba salir a cazar, nunca estaba ociosa. Sin embargo, ¿por qué motivo no le agrada ya estar al aire libre?*

ANTÍLOGO.—*Por ningún otro que este: que no puede estar sin Alberto.*

ATENÁGORAS.—*Dices bien, que yo mismo, con estas orejas, le oí decir cuando salía de tu terreno: «Nada me es más placentero que este paisaje, Antílogo mío. De verdad, no pienses que podrían embellecerlo más una ciudad, o una playa, o la visión del mar o todo ello juntamente». Mas, ¿de qué nos sorprendemos? Ya decía aquel: «variable y mudable es siempre la mujer».*<sup>80</sup>

ANTÍLOGO.—*No está en eso el negocio, sino que el amor todo lo bien concertado desbarata.*

ATENÁGORAS.—*Siempre he oído decir que los cortos de vista luego se enamoran, porque no pueden con sus flacos ojos conocer las faltas del rostro que aman.*

ANTÍLOGO.—*Esa es burla burlada, porque dime, ¿qué amante hay que no sea corto de vista? Que entre mi señora la infanta a escusa de dar limosna a los presos, y que de un mancebo cargado de cadenas, flaco de sus pensamientos, amarillo de las cárceles lóbregas salga tan enamorada...*

ATENÁGORAS.—*El deseo hace hermoso lo feo, y no me negarás que, si ella no fuera corta de vista, no cayera en eso. Pero conocerá su mal cuando no habrá remedio.*

ANTÍLOGO.—*Has hecho que recuerde la desgracia de mi hija. Ubaldino la amaba y por mi negligencia, dejé que se casara con ella, cosa que no debí permitir de ninguna manera;*

---

80 *Eneida*, IV, v. 569.

*aunque antes me informé de todo lo que atañía no solo a sus costumbres, sino también a su carácter. Si lo hubiera meditado con más atención, no habría dejado a mi hija atarse por ley a un hombre que le iba a dar una vida tan dura. Pero dispuse que, estando yo fuera, el asunto fuera llevado por unos amigos a quienes se lo encargué antes de partir de viaje hacia Hungría, para que ellos mismos se ocuparan de preparar la boda de mi hija en tanto yo estuviera de viaje. Reconozco mi error en esto, desde luego no debí delegar en ellos un asunto de tanta responsabilidad; sino posponerlo hasta mi regreso. Y así, la que tanto moría por Ubaldino ahora no lo puede ver. Pero el mayordomo y el cazador vienen. Oigamos qué cuentan.*

[ESCENA VII]

[*Dichos, MAYORDOMO, CAZADOR, BARCENIO*]

MAYORDOMO.—*Tú, ¿cómo va a ser eso verdad? ¿Cómo que yo no quiero verte por estar enfadado? ¿Es que yo me enfado contigo? ¿Es que yo puedo enfadarme contigo? Tenemos casi la misma edad, siempre te he considerado un hermano por tu buen trato, un hijo por tu obediencia y un padre por tus buenos consejos. ¿Iba yo a dejar de pensar eso de ti a la menor ocasión? Si la hija de nuestro rey se ha enamorado como una tórtola, peor para ella. Ni tú ni yo tenemos la culpa de tanto mal.*

CAZADOR.—*Había oído que te habías enfadado muchísimo porque te habían dicho que nuestra ama se había acabado enamorando a causa de que yo le hablara de Alberto. Ella salía a cazar y yo elogí a cierto prisionero: de ahí nació toda esta historia, y por esto algunos enemigos me acusan de ser el culpable del desastre. Pero, ¿no ves a Atenágoras y a Antílogo?*

MAYORDOMO.—*¡Salud!*

ANTÍLOGO.—*Sea en buena hora vuestra llegada. ¿Acaso os preocupa el mismo asunto que a nosotros?*

MAYORDOMO.—*Todos en una casa, todos comemos un pan, todos sentimos una misma congoja, en ver tan mudada una tan honesta doncella.*

CAZADOR.—*Con licencia de vuestras mercedes, me voy a curar de mis halcones.*

[*Vase el CAZADOR.*]

MAYORDOMO.—*Vais con Dios. Díganme, señores, ¿han visto cosa tan rara, enamorarse una infanta de un prisionero suyo?*

ANTÍLOGO.—*Yo no lo tengo en mucho, pues la edad y ocasión los movió a ambos: el hombre es fuego, la mujer estopa, viene el diablo y sopla.*

ATENÁGORAS.—*Mas veo que las damas que tenía tan recogidas ya andan muy sueltas.*

MAYORDOMO.—Pues, si el guardián juega a los naipes, ¿qué harán los frailes? Pero vuelvan los ojos y verán el secretario de ella, que tan honesto era, agora que ella le ha dado vacaciones, miren qué disoluto se ha parado; miren que no acierta el camino. ¡Oh, malas compañías cuánto pueden! Quién te vio y te ve agora, ¿cuál es el corazón que no llora? ¡Cuán cargado de vino viene, que nos mira y no nos ve!

[Sale BARCENIO borracho.]

BARCENIO.—*En medio de la turba de cosas tristes, hoy ha sido un día muy divertido y muy feliz para nosotros, que ha despejado las nubes de tristeza de nuestras cabezas, ha serenado el carácter y librado a la mente de todas las preocupaciones; pues a algunos de los cortesanos, siguiendo la vieja costumbre, nos han enviado a cierta villa, cantando un himno báquico, no bélico, dispuestos todos para el jolgorio. No hemos dejado de emprender ninguna cosa propia de la alegría, para ser sinceros, ni ninguna cosa de las que nos hacen regresar a la infancia. La villa está situada en un lugar bellísimo, perfecto para las necesidades de la vida en el campo; está resguardada por una fila de colinas y a su derecha fluye un sinuoso riachuelo. Los montes vecinos, el valle cercano y la corriente del arroyo ofrecen en abundancia toda clase de presas al ave rapaz, al mordiente perro, a las redes y al venablo; fieras, aves y peces. La verdad, cuando llegamos allí, no quisimos cazar jabalíes, ni perseguir ciervos, ni asustar a las veloces liebres con los perros, ni el halcón cazó a la presa con las armas de sus espolones, sino que nos atrajo y nos invadió la indescriptible belleza del remanso. Sombreado por frondosos álamos, fluía tranquilo por el cauce cristalino entre las verdes orillas. Tiramos a un lado los jubones y las calzas y, con muchas ganas, nos pusimos a pescar. En ese lugar jugamos como niños, gritamos como borrachos y nos peleábamos como locos dementes. Cuando volvimos del río, se dispuso la comida de tal modo que ni los pies ni las manos cumplen ya con su oficio. El sueño me oprime, me retiro a mi habitación para dormir ahí este vinito. Agora, aunque nunca he estudiado, hablo latín y griego y jerigonza. Querría topar muchos ciegos para examinarme. ¡Oh la ho ceguedad! Niuo... neubo... Rapa... im... Pero, todo me duermo...*

MAYORDOMO.—¿Han notado el mal ejemplo? ¡Miren qué ha causado el estar ocioso, dende que su señoría, la infanta Enaria, dejó los negocios! ¡Miren qué hacen las malas compañías! *Está claro que las malas amistades corrompen las buenas costumbres. Pero vámonos ya, no sea que nos encuentre nuestro amo aquí, sin hacer nada.*

[ESCENA VIII]

[PILANIO, MENETES, AMONIO]<sup>81</sup>

PILANIO.—Decid, ¿que es verdad que se huyó la infanta con el preso?

MENETES.—¿Que aún dudáis en ello?

PILANIO.—Yo digo que son desdichadas las hermosas y que dicen bien: lo de todos deseado, a gran peligro es guardado. Y que la mujer y la cereza por su su mal se afeita; pues esta es requerida y la cereza, comida. Pero Amonio viene, que nos dirá cumplidamente lo que pasa. ¿Qué es, señor Amonio?

AMONIO.—No me digáis nada, que en ver el palacio real tan triste me querría salir del mundo ¡Una doncella que era un ángel en la tierra, así en el rostro como en la buena vida, hacer un caso tan feo!

PILANO.—¿Y cómo pudieron salirse? ¿Quién osaría acompañar a la hija de su rey? ¿Quién les daría cabalgadura?

AMONIO.—Cabalgadura blanda llevaba, porque un viejo dice que vio de su ventana una doncella, que llevaba a cuestas a un mancebo con grillos a los pies, y doliéndose de ellos. No sabiendo ni creyendo ser la infanta, calló.

PILANIO.—*¡Estúpida Enaria, que debías honrar a tu padre con merecido afecto, mirar por él y cuidarlo en su vejez! ¡Darle de improviso un disgusto así!*

AMONIO.—*¿Qué diréis cuando conozcáis toda la historia! Yo no tendría la suficiente fortaleza como para sobrellevar tal desgracia. Pero ahora escuchad: su padre vivió muchos años sin poder tener un hijo varón, y este hecho lo atormentó mortalmente hasta que por fin tuvo un niño, pero nació ciego. No era fácil saber si al rey le habría dolido menos que hubiera nacido muerto. La pertinaz dolencia eludía todos los remedios y todos los intentos de los médicos. Así, el príncipe llegó a los siete años y, según la costumbre, le cortaron el pelo de acuerdo con los rito del país y se le dio un nombre bajo los auspicios de Marte y Venus. Entonces, súbitamente y contra la esperanza de todos, empezó a ver. Su padre, invadido por una inmensa alegría, invitó a un soberbio banquete a todos los nobles príncipes de la región; el rey se sentía el hombre más afortunado pero, en medio de la celebración, se acordó de su hija y mandó llamarla para que regocijara unos instantes a la corte y a las damas con su danza. La buscaron por todas partes pero no apareció. El padre, presa del estupor, se quedó sin saber qué hacer, bien por la falta de juicio bien porque este nuevo azar*

---

81 Con esta escena finaliza el segundo bloque dramático de la obra, en el que los auténticos protagonistas han sido los numerosos criados, pajes, doncellas y cazadores al servicio de Enaria, gracias a los cuales el público se va enterando del avance de la acción principal. Palmireno incluyó a todos estos personajes secundarios sin gran relevancia en la trama, para permitir que un mayor número de alumnos pudiera participar en el montaje.

*le impedía pensar. La verdad es que haber perdido a su amadísima hija se le hizo más doloroso que ser clavado en una cruz. Pero en cuanto se ha enterado de que ella se ha fugado con Alberto le ha invadido tal furia que, inflamado de ira, ha echado a correr hasta la plaza pública y ha ordenado a todo el mundo que coja sus armas; tal crueldad emanaba de su rostro que sus ojos ardían. En fin, ha hecho azotar todos los carceleros y los que guardaban, y él va desatinado por esos bosques, jurando que a él y a ella los hará cuartos.*

PILANIO.—*Esto sí que es una desgracia, pues Alberto, que era igual en todo al mejor de los hombres por su extrema bondad y que ante nuestros ojos parecía inmortal, se ha condenado. Y este repentino vuelco de la fortuna le va a acarrear el fin de su vida, en la mayor esperanza del más alto cargo de la ciudad y ha extinguido aquellas comodidades y afanes nuestros. ¡Ay, mente de los hombres! ¡Ay, ignorante del futuro por llegar!*

MENETES.—Tras el ñublo viene el sol, y tras un tiempo viene otro.

PILANIO.—Tarde es. Muy alterados van los negocios. Si él se estuviera en la cárcel, llegarán por tiempo príncipes de Italia, que recabaran perdón del rey.

MENETES.—Yo no me espanto de él, pues por salir de la cárcel cualquier se aventura a lo que puede venir. Pero el de la doncella es un bravo atrevimiento.

PILANIO.—Bien parece que no entendéis cuánto puede el amor. *La bellísima Escila, que no sabía absolutamente nada del amor; un día estaba jugando a la pelota con sus amigas y resulta que, la muy impudente, se alejó avanzando más de lo que era conveniente, hasta más allá de las murallas de la ciudad, desde donde se podía ver el campamento de los enemigos. Ahí vio a Minos, por cuyo amor perdió la razón y cometió aquel monstruoso crimen.*<sup>82</sup>

AMONIO.—*Me vienen a la cabeza unos seiscientos ejemplos. ¿Pero es que, como dice el poeta, no queda ya una doncella que llame con dulzura a su madre y le confiese que, sencillamente, no quiere seguir tejiendo su tela porque ha sido herida por el aguijón del amor y cautivada por el deseo hacia un joven?*

PILANIO.—*No debes dudar de que la fuerza del amor es tal que expulsa del pecho de los que lo padecen todas las demás preocupaciones y aparta de la mente de las doncellas todos sus atributos femeniles, no solo la rueca. Pero vamos a saber si los han hallado, que pues tanta gente va tras ellos, imposible es que se escondan.*

AMONIO.—¡Qué dolor será verlos sacar a sentenciar!

---

82 La mención al mito de Escila no es casual: el «monstruoso crimen» al que se refiere Pilanio nos lo cuenta Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, vv. 1-151): Escila, princesa de Mégara, traicionará a su padre, Niso, entregándose a su enemigo mortal, Minos, rey de Creta. El amor por un extranjero y la desobediencia a la voluntad paterna («¡Ojalá hicieran los dioses que yo no tuviera padre!», dice Escila), son también los delitos de Enaria.

[ESCENA IX]

[Un bosque.]

[ALBERTO, ENARIA, VULPINO]

ALBERTO.—*Veo, señora, que la mayor miseria puede ir de la mano de la mayor felicidad. Pienso en ello por la promesa de Pirro, aquel rey prudentísimo; pues cuando fue a visitar los templos para ofrecer un sacrificio, no les pidió a los dioses un reino más poderoso ni la victoria sobre sus enemigos ni riquezas, que es lo que la mayoría de los hombres codician; sino salud, pues teniendo salud toda desgracia parece más llevadera. Si los soplos de la fortuna se desbordan de toda contención y además falta la buena salud, se sabe que ninguna ganancia será dichosa. Con vos, esto es soportable pero, aunque os amo más que al tiempo, prefiero seguir en la cárcel y que os salvéis en lugar de conseguir el trono de Dinamarca y veros sufrir.*

ENARIA.—¿Cómo es ello, señor? Por un poco camino que habemos andado, ya tengo de adolecer?

ALBERTO.—Vuestra alteza es delicada y tiene el trabajo doblado en ir a pie y llevarme a costas. Si yo hallase cómo romper estos grillos, yo le aliviaría de todo lo que padece.

ENARIA.—La buena empresa que llevo me hace no sentir trabajo, pues fue mi propósito librar a un tan buen príncipe que tan sin culpa estaba preso y no ser ingrata a quien de tan lejos me vino a buscar. Escondámonos en aquellos jarales, porque ya amanece, no nos hallen, pues es cierto que nos vendrán a buscar.

ALBERTO.—Pues yo me esforzaré poco a poco a ir a pie. Mas ¡triste de mí! ¿Qué es lo que veo? Un cazador asoma.

ENARIA.—No se espante. En tierra de mi padre estamos: caballero vasallo es. Yo le haré que no nos descubra.

VULPINO.—*Por mucho que la caza no conlleve ninguna comodidad, me parece que este único premio a mi fatiga es más que suficiente: el silencio, por supuesto. Mediante él el espíritu, apartado del tumulto de la ciudad, puede reflexionar con total libertad sobre sus asuntos. Este aroma que aspiran nuestras narices, el romero, el espliego y las flores del tomillo restablece por completo el pensamiento. El aire viciado de la ciudad provoca el debilitamiento del estómago, mientras que la brisa silvestre facilita la digestión. Ahora, en silencio, quisiera reflexionar sobre la importancia que tienen aquellas cosas que con tanto deseo tratamos de alcanzar en la ciudad: creo que todas son absolutamente frívolas, caducas y repletas de desdichas, pues al poder lo sigue el miedo; a las riquezas, la inquietud; a los hijos, el orgullo; a las amistades, la desigualdad de la vida; a la soledad, la tristeza; a la sociedad, el desapego y la penuria; a las virtudes, la dificultad; a los vicios, la*

*infamia. En fin, en esta vida todo es incierto, doloroso, pasajero, confuso y lleno de sospechas; solo es segura la muerte que se cierne sobre nuestras cabezas. Por ello no es sorprendente que tantos príncipes, abandonando sus reinos, se entreguen a la vida retirada y a la dura y penosa soledad. Aquí ningún bello rasgo de mujer turbará mis ojos, lo cual no debe tomarse a la ligera pues la belleza de las mujeres somete a los reyes, hace que nos olvidemos de la muerte, de la pobreza y de la infamia, las tres peores calamidades. La belleza posee las llaves y dominios del amor, al que todas las cosas se someten. Con todo esto, en toda la mañana he podido hallar liebre, ni conejo. Y, como por mi pobreza y naipes no tengo quien me sirva, quedo puesto del lodo, si no llevo qué cenar. Pero ¿qué es esto? Caza nueva veo. ¡Por Dios, que es la infanta! Más me valdrá de dos mil escudos. Yo recabaré de ella estrena porque no la descubra y, después, de su padre porque la manifieste. Yo saldré de mal año y a ella llévenla los diablos.*

ENARIA.—¿Oyes, Vulpino?

VULPINO.—Ya pasó el tiempo que a mí decían «oyes». Bien puede echar un «vuestra merced», que mujer que se huye con los presos, obligada es a honrar a los que no hacemos semejantes bellaquerías.

ENARIA.—¡Oh, Dios! ¿Y qué es lo que oigo?

VULPINO.—Peor oirá, pues el rey ha prometido al que le cuente lo que yo veo diez mil ducados.

ALBERTO.—Yo te daré treinta mil. Vente conmigo a mi tierra y toma este diamante, que vale mil.

VULPINO.—Soy contento. Quedaos a Dios. [*Aparte.*] ¡Oh, qué pieza! Buena caza he hecho esta mañana. Si quiero ir a su tierra, gran riqueza tendré. Pero más me vale gozar de la moza, y después acusarla he a su padre. [*Alza la voz.*] ¡Hola, hola! No hay nada hecho: yo tengo de dormir con la infanta o yo la acusaré.

ALBERTO.—*¡Ay de mí! Ahora comprendo la felicidad de Agamedes y Trofonio, que después de construir el templo de Apolo, pidieron al dios un premio por los trabajos sufridos y murieron siete días después. Y el rey Midas capturó en una cacería a Sileno, de quien aprendió que mejor habría sido no nacer o ser aniquilado lo antes posible. Si yo mismo me hubiera entregado a la muerte en la prisión, no escucharía la monstruosa voz de esta bestia de dos patas.*<sup>83</sup>

VULPINO.—¿En qué quedamos? Que me voy a acusaros. A fe de caballero que lo haré como lo digo y este cuartaguillo corre bien: en tanto seré en palacio.

ENARIA.—Hagamos lo que pide. Solo no vea yo despedazar esas carnes que a mis costas he

---

<sup>83</sup> Estas líneas son una *abreviatio* de un pasaje de Cicerón (*Tusculanas*, I, 114), en el que se relatan estos dos mismos episodios mitológicos para ejemplificar la concesión de la muerte a los hombres, por parte de los dioses, como un bien. Pese a ello, no deja de ser chocante esta digresión retórica en un momento de tal tensión dramática.

traído. No las vea yo en manos de los verdugos de mi padre.

ALBERTO.— *¿Quién me dará una fuente en lágrimas?*

*¿Quién superará mis profundos gemidos*

*y mis palabras de amargo dolor?*

*La pena vacía mis ojos y el llanto agita mi pecho*

*y, avaro, no deja expulsar los lamentos.*

*Hasta tal punto la pérdida me oprime.*

¡Oh, triste y desdichado! Que esto no es haber alcanzado a Enaria sino en sueños y haberla perdido estando despierto. ¡Cerraos, ojos míos, no veáis lo que ni aun los cuadrúpedos pueden sufrir! ¡Cerraos, orejas mías, no sintáis vuestra infamia!

Muera yo de muerte mala,

antes de ver a mi zagala

en manos de otro zagal.

ENARIA.— Mira, has de quitarte esa casaca tan sudada que traes.

VULPINO.— Soy contento, mi señora. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

ENARIA.— ¡Señor Alberto, ayuda, que no le soltaré: la cabeza le tengo envuelta en la casaca! Con su misma espada le puede matar y huiremos en su cuartago.

VULPINO.— ¡Perdón! ¡Perdón! ¡Misericordia, señor caballero!

ALBERTO.— La que tú tenías conmigo. ¡Allá irá con los diablos esa alma tan maldita!

[ALBERTO mata a VULPINO y ENARIA se desmaya.]

[ESCENA X]

[Dichos, PETRONIO, LAUREDANA]

PETRONIO.— Voces siento en este bosque y de muy gran dolor. Dende que tomé orden de caballería jamás he faltado a los que piden socorro. Quiero correr. Hermana, aguijemos. Dad de espuelas al caballo y vayan lanzas en ristre. Allí veo un tendido y el que tiene la espada sangrienta está a pie. Sería cosa fea no apearnos. Di, gentilhombre, ¿eres caballero?

ALBERTO.— Sí, soy. ¿Por qué lo pedís?

LAUREDANA.— *Porque parece ajeno a la dignidad de caballero que mates de este modo a la gente. Y adivino por esas cadenas que tú has cometido algún crimen.*

ALBERTO.— *¡Vaya! ¿Quién te ha nombrado juez?*

LAUREDANA.— *¡La nobleza y dignidad de mi familia, pues estas me obligan y mueven a ayudar a los afligidos! Y como ninguna esperanza hay ya para ese cadáver, entonces, para que no puedas hacer daño a otros nunca más, haré hoy que algún verdugo, después de que mueras*

*por mi espada, te enlace el cuello con dos nudos y te amarre en estos árboles de la rama más alta, para que cuelgues como escarmiento de la manera más vistosa.*

ALBERTO.—*Si hay que abordar con jactancia militar toda empresa heroica, entonces tú, atravesado por mi puñal, colgarás estrangulado miserablemente con dos vueltas de cuerda, suplicio horrible.*

LAUREDANA.—*¡Vamos, manos a la obra! Perdemos el tiempo en vano. ¡Venga! Para que no puedas pensar que te arrebaté la victoria con engaños, ven, te voy a librar de esos grilletes. Y para que no andes diciendo que viniste al combate en desventaja por falta de armas, toma el casco, el escudo, la coraza y las grebas de mi hermano.*

PETRONIO.—No haría esto si no supiera que eres noble. Coge ya este casco.

ALBERTO.—¿Qué es lo que veo? ¡Ese el rostro de mi hermano Petronio es!

PETRONIO.—¿Cómo? ¿Quién sois vos?

ALBERTO.—El que nací para cárceles: Alberto.

PETRONIO.—¡Oh, gran Júpiter! ¿Qué es lo que oigo? ¿No veis, hermana, cuán desfigurado está?

LAUREDANA.—¡Tal habrá padecido! Pero ¿qué señora es aquella que está allí tendida? ¿De qué murió?

ALBERTO.—¡Ay, infanta Enaria! ¡Si muerta eres, yo no vivo! Edificadnos un monumento y, sepultándonos en este bosque, haréis que los que la vida no permitió estar juntos, la muerte nos tenga acompañados. ¡Ay! ¡Ay!

[ALBERTO *se desmaya.*]

LAUREDANA.—Echémosles agua de este arroyo.

PETRONIO.—Primero a la infanta, porque de ella vendrá más presto el remedio.

ENARIA.—¿Quién me echó agua en el rostro?

¡Oh, villanos! No me toquen vuestras manos;

si no, fenecerán vuestros días.

Dejad comer de gusanos

estas tristes carnes mías.

Matasteis a mi señor ¿y venís a aumentar mis dolores? Matadme presto, si queréis que en alguna cosa os conozca por misericordiosos. ¡Oh, Alberto! Por mí padeciste tantos años cárceles y, sin jamás haber tenido lugar para lo que deseabas, moriste a manos de ladrones.

PETRONIO.—Esfuerza, esfuerza, mi señora, que Alberto vive y yo soy su hermano, que viniéndole a librar de la cárcel le topé como viste.

ENARIA.—¿Dónde está? Que yo no os creo.

LAUREDANA.—Venga, señora. Tómele de la mano para que recuerde, que le vino un desmayo en

ver a vuestra alteza muerta.

ENARIA.—¡Alberto! ¡Ah, mi Alberto! Ahora que la ventura esperada te viene, ¿le huyes?

ALBERTO.—¿Qué voz es la que siento? ¡Oh, linda como el arbol! ¡Hermosa más que Diana! No temo yo a toda la caballería de tu padre, pues te veo sana y puedo pelear al lado de mis hermanos.

ENARIA.—Pues, señor, vamos de aquí, no nos halle mi padre.

PETRONIO.—Mas antes lo iremos nosotros a buscar. Veamos qué gente viene, hermana. Salgamos los dos al camino, que estamos más a punto de guerra.

[ESCENA XI]

[*Dichos, DOS ALGUACILES*]

ALGUACIL PRIMERO.—*La verdad, no puedo dejar de admirar la gran pericia de Alberto, que ha sabido permanecer escondido durante tanto tiempo. Nobles, plebeyos, viejos, jóvenes, hombres y mujeres han estado buscando días y noches enteras, sin provecho alguno, alguna pista que ofrecer al rey, que los amenaza y azuza con terribles palabras.*

ALGUACIL SEGUNDO.—La gran codicia de quererlos hallar nos ciega. Pero teneos, que veo extranjeros. ¡A ellos! Desviado se han. Aguardemos, que por mucho que rodeen, aquí vendrán.

ALGUACIL PRIMERO.—*¿Has oído hablar del crimen de Rumbonio?*

ALGUACIL SEGUNDO.—*Tan solo escuché que por mandato del rey lo metiste en la cárcel, aunque ignoro completamente el motivo. Tú cuéntame la historia, mientras esos se acercan hasta aquí.*

ALGUACIL PRIMERO.—*Rumbonio amaba a la hija del rey hasta un límite extremo...*

PETRONIO.—*Bien, Alberto podría aprender de él.*

ALGUACIL PRIMERO.—*Lo cierto es que, cuando se enteró de que el rey había decretado que su hija se casara con el príncipe Albicio,<sup>84</sup> maquinó un tremendo crimen. Simulando falsa amistad, salió al encuentro de Albicio al salir por la puerta del palacio. Inofensivo y con estudiada expresión, se le iba acercando como para tener una charla más íntima. Acompañó al jinete a pie, tirando con suavidad de las riendas, entreteniéndolo con una conversación sobre la cosecha de ese año y lo condujo hasta donde había previsto: hasta unos bosques en los que permanecían escondidos varios asesinos contratados. Entonces, sujetó con prisa las riendas, dio al punto la señal y los sicarios irrumpieron y rodearon a Albicio, sorprendido por una*

---

84 Por el relato del alguacil nos enteramos de un nuevo dato sobre la princesa: su padre ya la había prometido en matrimonio a otro príncipe antes de que conociera a Alberto.

*inesperada trampa. Aquel no se desalentó en ningún momento: rápidamente pone en fuga al caballo con las espuelas, pero es inútil. Desenvaina fieramente la curvada espada, la cual tenía ceñida según la costumbre militar; pero un asesino lo hirió por la nuca con una corva hoz y murió entre agónicos suspiros, traicionado por un malvado sin medida. Mandó el rey que lo metiera en la cárcel y lo hice. Pero los caballeros extranjeros se acercan. ¡Señores, tened al rey!*

PETRONIO.—Digo que en todo lo que mandare con toda lealtad le obedeceremos. Pero quede aquí el uno para nuestra guarda. Y, pues tan cerca está la ciudad, vaya el otro a pedir al rey salvoconducto, porque el que nos dieron en el puerto aquí se acaba. Y dadle estas cartas de los príncipes y reyes de Italia y Francia.

ALGUACIL PRIMERO.—Yo iré, dénmelas.

[*Vase el ALGUACIL PRIMERO.*]

ALBERTO.—Señor hermano, en tanto que aquel alguacil va y viene, contadnos vuestro camino.

LAUREDANA.—Hemos venido tan de prisa que no tenemos qué contar de cosas señaladas; porque de cualquier negocio que se nos ofreciese nos desviábamos, por no perder la sazón de sacaros de la cárcel. Los otros caminos antes de este, las aventuras y lo demás quieren mucho espacio.

ALBERTO.—A lo menos cuénteme lo que Ecelino me dijo de la prisión de África.

PETRONIO.—*Me preguntas por un asunto difícil de creer, sin duda. Aquel soberano no solo fue malvado conmigo, sino con todos sus vasallos, aunque resulte increíble; pues como tenía el carácter osado, codicioso e impío y nunca estaba saciado de matanzas, devastaba con odio letal prósperas ciudades y atacaba a sus propios amigos y familiares (pues albergaba sospechas de que algunos de ellos eran sus adversarios). Estos conspiradores contra el tirano me liberaron bajo la condición de que los ayudara en su lucha, lo cual hice de grado. Fui el primero en el asalto a la fortaleza y el que mató al rey en combate, sujetándolo por la barba.*

ALBERTO.—¿Tenía vuestra merced algún regalo en aquella cárcel?

PETRONIO.—*Escucha: edificó en cada ciudad y en cada plaza fuerte horribles y tenebrosas mazmorras en las que arrojaba a sus enemigos a montones para que murieran de una forma cruel y vergonzosa, en medio del hambre más miserable, del hedor y de la sucia inmundicia de la muerte. Y a causa de la peste insoportable de los cadáveres putrefactos, el resto de los presos enfermos esperaban con deseo la muerte, que se aceleraba con el contagio y el miedo. Los guardas eran tan sádicos que rara vez limpiaban las mazmorras, repletas de excrementos y sangre corrompida de los cadáveres, y extraían con garfios de entre los*

*moribundos los cuerpos amontonados de los muertos. Apenas esas espantosas cárceles podían albergar a los muchos cautivos hacinados; apenas bastaban las manos de los numerosos torturadores y verdugos para dar salida con suplicios y desquitarse con lazos y hachas. Los hombres vivos eran mutilados en pedazos con cuchillos de carnicero o atados a estacas y quemados vivos en la hoguera. Para los verdugos era de vital importancia practicarnos las torturas lo antes posible, para que la vida siguiera extendiéndose por nuestros miembros durante las largas sesiones de suplicio. Si, cuando querían exhibir una falsa clemencia, veían a esos que, por un crimen leve, se les había marcado como tuertos o cojos o mancos, fingían dejarlos escapar para, finalmente, retenerlos y cegarlos por completo.*

ALBERTO.—Señor, no cuente más, que se me erizan los cabellos y tal monstruo como este no sé que elementos lo sustentaban. Apartémonos un poco, que reposa la infanta, que ha dos noches que no duerme.

ALGUACIL SEGUNDO.—Señores, ya vuelve mi compañero. Veamos qué provisión trae.

ALGUACIL PRIMERO.—Señores, su majestad ha leído muy atento la suplicación y las cartas de los príncipes de Italia y Francia y quiere seguir orden de justicia. Dice que da quince días de tiempo para el combate, y en este medio ha de estar Alberto y mi señora la infanta en cárcel. Y si vencieren los extranjeros, casará muy honradamente a Alberto con mi señora; y si fueren vencidos, hará cuartos a hija tan desobediente y a prisionero que le causó tanta afrenta, como más largamente en esta cédula de seguro firmada con el sello real se contiene.

ALBERTO.—Si yo pudiese entrar en la batalla, no sentiría congoja alguna; porque, pues con mi lanza y espada había de ser librada mi señora. Aunque viniese Hércules, no me espantaría.

LAUREDANA.—¿Cómo, señor hermano, tan poco fiáis de mí? Tened por cierto que, aunque soy doncella, no se ha hallado caballero hasta hoy que me hiciese volver el rostro, y tengo mucho más ejercitadas las armas que la rueca ni las randas de palillos. Yo he pasado los siete peligros del mundo que a un valeroso caballero ilustran, pues me he visto en combate en estacada con otro a todo trance; segundo: correr puntas amoladas; tercero: ser la primera a subir a escala vista en una muralla; cuarto: entrar y salir primera de una mina; quinto: ser primera en saltar en una galera; sexto: ganar en batalla campal estandarte; séptimo: matar o prender en batalla campal príncipe señalado. No esperaba yo esa afrenta de vuestra merced en esta jornada.

PETRONIO.—No os engañéis, hermana, que el amor y cuidado de no perder lo que posee hace a nuestro hermano dudoso en esta jornada. Pero dejadlo, que, pues en la cédula del rey está proveído que estos quince días esté en el castillo de Játiva, y dicen «los duelos con pan son

buenos»; la cárcel, con tal compañera, será pasadera, pues en nuestras lanzas y espadas están las llaves con que serán libertados. Adiós, señores, que nos vamos a presentar al rey.

[*Vanse* PETRONIO y LAUREDANA.]

ALGUACIL PRIMERO.—Venga vuestra alteza y aunque ve estos palos, no imagine que va presa. El castillo está cerca, no creo estará en él cinco días.

ENARIA.—Dios lo quiera.

[ESCENA XII]

[*Ante el castillo de Játiva.*]

[SALENTINO, BOLANO, ALBERTO]

SALENTINO.—*¿Qué te parece, Bolano mío? ¿No ves cómo cambiaría todo a mejor? A no haber perecido, habríamos perecido.<sup>85</sup> Ya no hay ninguna preocupación por la patria. Aquí hemos encontrado un tranquilo retiro. Mientras Alberto viva y gobierne, todo marchará feliz y prósperamente. Esta ciudad será el hogar de la verdadera virtud. Se convertirá en el acogedor refugio de perpetuos resplandores para todo el mundo. Llegarán aquí todas las artes de Italia y esa cultura que emana de la humana cortesanía. Tanto cambiará Alberto las costumbres de esta gente nacida para las armas y el pillaje, que veremos el reino convertirse de plomo, en oro y, quitada la herrumbre, será esplendoroso.*

BOLANO.—¡Ah! ¡Paso, hermano! Que Alberto, en vernos, de la ventana ha bajado. No le sufre el corazón guardar con nosotros la gravedad que solía. No le demos luego la buena nueva, que podría causarle alguna enfermedad o morir de súbito con el gran contento. Finge que estás muy enojado conmigo, de modo que nos oiga. [*Alza la voz.*] Escúchame, ¿paréceos bien lo que hicisteis anoche, jugando al basto y malilla tan empuñado y feroz?

SALENTINO.—Vos que sois «tú», sois muy ruin hombre y os lo probaré, que ya sabe todo el mundo que no me dejo sopear de nadie. Y por no oír un «vos» de tú, me iría a Monicongo.

BOLANO.—Vos sois un necio, porque ahora que estoy en expectativa de un gran cargo, me habíades de halagar. Más ha de ocho días que estoy decorando a quién diré «vos», a quién «vuestra merced», si haré continencia o reverencia, un paso adelante y otro atrás, para recibir un caballero que me viene a visitar, si le daré silla de espaldas de cuero o de terciopelo, silla rasa o banquillos, si les mostraré el gesto dulce o grave, si me han de hablar cubiertos o descaperuzados.

SALENTINO.—Echa mano, que la espada lo averiguará.

---

85 Adagio latino (*Perieramus nisi priissemus*) de difícil traducción, que recoge una frase célebre atribuida a Temístocles por Plutarco en sus *Vidas paralelas* (Tem. 29). Literalmente significa «hayamos muerto, si no hemos muerto», lo cual no concuerda con el ambiente de final feliz de esta escena. Necesariamente hay que suponer un sentido irónico, cercano al castizo «bien está lo que bien acaba».

[Sale ALBERTO.]

ALBERTO.—¡Teneos! ¡Teneos, bellacos! ¿No bastan mis desdichas?

BOLANO.—No diga vuestra señoría «desdichas», sino «prosperidad» y «buena andanza», pues queda yerno del rey de Dinamarca con gran contento. Y para que vea cuán liberal ha sido el rey, pondere cómo todo este reino es más de lo que allá en Italia se creían. Pues les parecía que por el gran frío era inhabitable y que los romanos habían hecho un gran milagro en llegar al cabo de Skagen, que es en la parte occidental que llamamos Jutlandia y los extranjeros llaman *Cimbrica Chersonesus*, porque se pone entre dos mares, como una lengua de tierra. Esta se queda el rey. Y la parte oriental, que tiene las grandes islas ricas y fértiles de la Escandinavia, Fionia, Falster, Lolandia, Selandia y las demás, da en dote a vuestra excelencia. Allí abajo, en aquel cortijo, están las damas para vestir a la infanta. Vístase vuestra excelencia estas ropas que le traemos.

ALBERTO.—Cuéntame cómo pasó la batalla.

BOLANO.—Es cosa larga. En el camino la diré. Y estos señores irán a cenar.

*Fin*

*Que el benigno lector no me achaque el delito de no haber respetado las leyes de la comedia porque, en gracia del pueblo, haya imitado las farsas españolas y no la gravedad de Terencio.*

## V. CONCLUSIONES

El teatro humanístico universitario supone, ante todo, un ejercicio didáctico en el que el alumno memoriza y asimila parlamentos latinos de considerable extensión, para luego interpretarlos delante de un auditorio, con lo que consigue perderle el miedo a hablar en público, perfeccionar su conocimiento de la lengua latina y acomodar sus gestos a la intención de los textos que interpreta. Al amparo de estas ventajas del teatro como instrumento pedagógico, Palmireno escribió «en otro tiempo, cuando era joven» varias comedias en latín para convertir a sus estudiantes en actores por un día. Sin embargo, de esta producción latina nos han llegado muy escasos fragmentos y, debido al poco interés de Palmireno en llevar sus obras teatrales a la imprenta, cabe suponer que no gozó de mucho éxito entre el público, lo cual pudo deberse no solo al cuestionable talento de Palmireno como dramaturgo, sino al desconocimiento de la lengua de Roma por parte de sus espectadores.

Cuando Palmireno regresa a las tablas, han transcurrido más de siete años en los que no ha vuelto a componer comedias para sus alumnos: tenemos a un autor «viejo y con el cuello encorvado» que da al público una nueva obra «porque me lo han mandado» y con el convencimiento de que pedirle a un anciano que escriba teatro es «ponerle albardas al buey». Esta desgana unida al poco atractivo que tenían las obras clásicas para un auditorio joven («¿Qué arte quieres que siga, pues si hoy viniesen Menandro y Terencio cansarían?», pregunta el atribulado autor al Eco en el prólogo) y al poco dominio del latín entre sus espectadores, llevaron a Palmireno a ceder ante los gustos de su público, presentando una obra de asunto caballeresco, una «fábula milesia», en la que el latín pierde mucho terreno en favor del «castellano llano».

Sin embargo, Palmireno no olvida que el objetivo primordial de la *Fabella Ænaria*, su nueva criatura, sigue siendo el que sus pupilos lleguen a hablar un pulido latín; por ello, en el transcurso de la acción, encaja como puede largas digresiones en esta lengua, que no son sino *hypotyposes*, textos tomados de obras de otros autores (clásicos y también humanistas) que servían como modelos de discursos que los estudiantes aprendían de memoria en las clases de retórica del maestro alcañizano para ampliar su vocabulario y perfeccionar el manejo de la lengua del Lacio. Estos excursos ralentizan enormemente la acción dramática, y hacen de la *Fabella Ænaria* un fracaso como texto teatral.

Sin embargo, esta obra tiene interés para nosotros en tanto supone un caso único de obra híbrida dentro del teatro humanístico universitario: mantiene la fidelidad a su objetivo pedagógico pero trata, al mismo tiempo, de entretener al público emulando al teatro vernáculo de éxito emergente en la época («las farsas españolas» a las que imita, según confiesa en el colofón), y es una clara muestra de cómo estas manifestaciones escénicas en latín irán desapareciendo hasta convertirse en lo que son hoy: una rareza literaria.

## VI. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### Ediciones

LEAL, Juli y SIERRA, José Luis, *Juan Lorenzo Palmireno ensaya la Fabella Ænaria con sus alumnos del Estudi General de València*. Valencia, Universitat de València, Colección Teatro Siglo XX, 2000.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, A. Carballo Picazo, (ed.) Madrid, CSIC, 1953, 2 vols.

MALDONADO, Juan de, *Hispaniola*, introducción, traducción y notas de. M.<sup>a</sup> Ángeles Durán Ramas, Barcelona, Bosch, 1983.

PALMIRENO, Juan Lorenzo, *Phrases Ciceronis, Hypotyposes clariss. Virorum, Oratio Palmyreni post reditum, eiusdem Fabella Ænaria*, Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense, ms. 11228, accesible en: <[https://books.google.es/books?id=qDpPd6f1Ye4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gb\\_s\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=qDpPd6f1Ye4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>, [consultado el 2.9.2015].

—*Fragmentos de teatro escolar y Fabella Ænaria*, Julio Alonso Asenjo ed., Universitat de València, 2003, accesible en: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/textos/textos.htm>>, [consultado el 2.9.2015].

PLAUTO, *Comedias*, introducción, traducción y notas de José Román Bravo, 8.<sup>a</sup> edición, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.

—*Los prisioneros, El sorteo de Cásina, El Persa, Psúdolo*, introducción, traducción y notas de Carmen González Vázquez, Madrid, Akal, 2003.

TERENCIO, *El eunuco*, introducción, traducción y notas de Andrés Pociña y Aurora López, Barcelona, Bosch, 1987.

—*Comedias*, introducción, traducción y notas de José Román Bravo, Madrid, Cátedra, 2001.

—*Comedias*, introducción, traducción y notas de Gonzalo Fontana, Madrid, Gredos, 2008.

### Estudios

ALONSO ASENJO, J., “Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno”, en F. J. Blasco *et al.*, *La Comedias de de Magia y de Santos*, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 33-50.

—“Dos mujeres de armas tomar en la *Fabella Ænaria* de Palmireno”, *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 29-52, accesible en línea: <<http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/2%20mujeres%20Fab.%20Enaria.htm>> [consultado el 20.4.2015].

—“Panorámica del teatro estudiantil del Renacimiento español”, en M. Chiabò (coord.), *Spettacoli studenteschi nell' Europa Umanistica*, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1998, 151-191, accesible en línea <[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica\\_teatro\\_escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/panoramica_teatro_escolar.htm)> [consultado el 21.09.2014].

—“Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, XVII:1 (2006), pp. 3-46.

—“Teatro humanístico y escolar hispánico. Perspectiva de autores” en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, pp. 270-288.

—“Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna”, *TeatrEsco*, 4 (2010), pp. 29-62.

—“Teatro renacentista en la universidad: en torno a *Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius)*, al cuidado de M.<sup>a</sup> del Val Gago Saldaña”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 187-202.

BELTRÁN CEBOLLADA, José Antonio, “La comedia en Roma: desarrollo y auge de la *palliata*”, en Ana Vicente y José A. Beltrán (dirs.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Madrid, Liceus, 2010, pp. 253-280.

—“La puesta en escena del teatro latino”, en Ana Vicente y José A. Beltrán (dirs.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Madrid, Liceus, 2010, pp. 313-338.

CAMPANA, Augusto, “The origin of the word 'humanist'”, *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, IX (1956), pp. 67-73.

ESPERABÉ ORTEGA, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1914.

FONTANA ELBOJ, Gonzalo, “La comedia en Roma: Terencio y la evolución de la comedia”, en Ana Vicente y José A. Beltrán (dirs.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Madrid, Liceus, 2010, pp. 281-312.

GALLEGO BARNÉS, Andrés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579): un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1982.

—“La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno”, en *Actes du 3e Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol*, París, CNRS, 1981, pp. 187-196.

- GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España: estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis, “Terencio en España: del Medievo a la Ilustración” en *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1984, pp. 95-125.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, “Hacia una definición del término ‘humanismo’”, *Estudis: revista de historia moderna*, 15 (1989), p. 45-66.
- GRIMSEN, Raymond Leonard, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1944.
- JONES, C. A., “Los fragmentos de comedias de Juan Lorenzo Palmireno”, en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, vol. II, pp. 47-51.
- LÓPEZ MOREDA, Santiago, “Teatro, poética y retórica: la *Fabellā Aenaria* de J.L. Palmireno”, en S. Tabares de Pinho(coord.), *Teatro neolatino em Portugal no contexto da Europa. 450 anos de Diogo de Teive*, Universidad de Coimbra, 2006, pp. 215-238.
- MAESTRE MAESTRE, J. M<sup>a</sup>, “Formación humanística y literatura latino-renacentista: a propósito de Juan Lorenzo Palmireno”, en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*. Universidad de Murcia, 1990, pp. 191-202.
- “El papel del teatro escolar en la enseñanza de la retórica y del latín durante el Renacimiento: en torno a la *Fabellā Aenaria* de Juan Lorenzo Palmireno”, en J. Pérez Durà y J. M<sup>a</sup> Estellés (eds.), *Los humanistas valencianos y sus relaciones con Europa: de J. L. Vives a Gregorio Mayans*, 1998-a, pp. 95-114.
- “Valencia y su *Studi General* en el teatro de Juan Lorenzo Palmireno”, en J. V. Bañuls et al., eds., *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori, 1998-b, pp. 335-367.
- “Los humanistas como precursores de las actuales corrientes pedagógicas: en torno a Juan Lorenzo Palmireno”, *Alzet*, 14 (2002), pp.157-174.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, “El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 581-610.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, (4.<sup>a</sup> ed.), Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.

- MÉRIMÉE, Herni, *El arte dramático en Valencia*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1985, 2 vols.
- PÉREZ, Joseph, “L’humanisme: essai de définition”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 345-360.
- POCIÑA, Andrés y LÓPEZ, Aurora, “Sobre la pervivencia de Plauto en los teatros europeos”, *Fortunae*, 16 (2005), pp. 225-235.
- RODRÍGUEZ PANTOJA, Miguel, “Traductores y traducciones”, en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*, Universidad de Murcia, 1990, pp. 191-202. pp. 91-124.
- YNDURÁIN, Domingo, “Enamorarse de oídas”, en *Serta philologica: F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dictata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol.2, pp. 589-603.

## ANEXO

Presentamos a continuación los cinco casos de *aemulatio* que hemos localizado en el texto de la *Fabellæ Ænariæ*, acompañando cada caso de su traducción y del fragmento de la obra original de la que Palmireno pudo haberla tomado.

### 1. El boato de la corte de Alberto (*Fabellæ Ænariæ*, ff. 50v-51r).

#### A) Texto latino de Palmireno

*Rege dignus apparatus in ipsius aula spectabatur. Nam præter insignium canum multitudinem, supra centena falconum paria, in remotissimis ad Oceanum Borealem conquisita, tanto studio ac sumptu alebat, ut in magnis porticibus illæ uolucres canteriis, et perticis insidentes, mira cum uoluptate spectarentur, quum ex his sedibus ad ornatum tela serica picta acu, squamosoque opere, inaurati argenti refulgens dependeret, et uolucres argenteis sonantibus pedicis uincirentur, et pileolos gestarent, quorum apices et gemmæ et uniones adornabant.*

#### B) Traducción

[...] la magnificencia de todas sus cacerías y cetrerías se consideraba, en su misma corte, digna de un rey. Pues además de a toda una jauría de hermosos perros, alimentaba también a unas cien parejas de halcones, traídos desde más allá del Océano del Norte, con tanta entrega y tanto coste que era admirable ver en los grandes patios a aquellas aves, posadas en sus pértigas, cuando el príncipe, refulgente de plata sobredorada, las sacaba para exhibirlas con una tela de seda bordada y recamada. Y las aves iban sujetas con argollas de plata que resonaban y llevaban caperuzas adornadas con gemas y perlas.

#### C) Fuente

Se trata de una *hypotyposis* tomada de la obra del humanista Paulo Giovio *Elogia viris illustribus*, concretamente de un fragmento en el que se alaba la magnificencia del equipamiento de Galeazzo Sforza para sus cacerías. Ofrecemos a continuación la imagen escaneada de la página donde figura el texto de Giovio en el que se basó Palmireno. El lector interesado puede consultar la obra completa en la dirección web:

<<https://books.google.es/books?id=1TVjAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

[consultado por última vez en 1.11.2015]

bres multum valebat, imperium domi & foris firmissimè stabilivit. Itaque splendidissimo rerum omnium apparatu vsque ad regalem fastum, principem egit integros decem annos, & vti ditissimi imperii opes sapientia patris amplificatæ, constitutæque tolerabant, magnificentiæ & liberalitatis studium, magnanimi regis instar per omnes numeros extendit. Nam præter veteranorum peditum cohortes, alas equitum ex omni Italiæ nobilitate lectissimas, & perpetuis cum suis tum paternis stipendiis inueteratas, ea consuetudine, in hibernis continebat, vt adulto vere in campos produceret, solennique lustratione inspectas, ad equestres ludos committeret, propositis quidem opimis præmiis, quibus cōcurrentium præstantissimi honoris causa ornarentur. Hoc equitatu qui duorum milium cataphractorum numerum superabat, nihil splendidius & comptius videri poterat, quum quisque laciniis acupictis & præaltis cristis, & equo vndique auratis bardis protecto esset conspicuus. Hippagiorū verò puerorum in versicolore lacinia militares principis equos producentium atque incitantium, ea erat species, vt eius ostentationis admirabilis pompa, omnem vel externorum etiam principum apparatus magno interuallo superare crederetur. Par quoque apud eum erat totius aucupii & venationis instrumentum. **Nam præter insignium canum multitudinem supra centena falconum paria in remotissimis ad Oceanum Borealem conquisita, tanto alebat studio sumptuque, vt in magnis porticibus eæ volucres canteriis & perticis insidentes, mira cum voluptate spectarentur, quum ex his sedibus ad ornatū tela serica picta acu, squamosoque opere inaurati argenti refulgens dependeret, & volucres argenteis sonantibus pedicis vincirentur, & pileolos gestarent, quorum apices & gemmæ & vniones adornabant.** Tota porro familia quæ ex delectu nobilis iuuentutis per singulas ditionis vrbes accurate habito, constabat, vt fides obses foret, pretioso amictu, elegantibusque mundi tiis exulta spectabatur. Nemo enim erat, qui laciniam purpurei serici, & phrygio opere ad argumentum principis depictam singulis annis, non bis à principe dono acciperet; alerenturque omnes opipare; hospites autem longe omnium luculentissimè. Ipse præter venatorias equestriumque armorum exercitationes, pilæ ludo tanta cum voluptate tenebatur, vt ingentis structuræ ædificia Mediolani & Ticini, cæterisque in arcibus ad vsum eius certaminis conderet. Erat id genus pilæ inflatus follis capitali magnitudine, qui armatis plumbea lamina pugnis longissime iactabatur; sic vt inde palmæ decus iurgiosa contentione, & multo cum sudore peteretur. Cæterum in seriis, recti & honesti amans, iusticiæ vsque ad seueritatem erat tenax; dabatque enixe operā, vt nihil in iudiciis esset venale, aut ad gratiam corruptū, quando pœna inexorabili certissimoque præmio cuncta constarent, & vna præsertim annonæ vilitate, tanquam parato ad id populari plau

su

## 2. La historia de la hija de Atenágoras (*Fabellæ Ænariæ*, ff. 55r-55v).

### A) Texto latino de Palmireno

*Amabat eam Vbaldinus, et mea negligentia factum est ut ipsi nuberet, quem ego probare generum non debui, nisi prius omnia perscrutatus non solùm quod mores, sed etiam quod ad facultates attineret. Quod si fecisse eius ære alieno perspecto, nunquam passus essem ut homini in tanta rei domesticæ difficultate constituto filia mea collocaretur. Sed commisi ut me absente res per amicos ageretur, quibus in Hungariam proficiscens ita mandavi, ut quoniam ego tam longè abfuturus eram de filia mea matrimonio agerent ipsi quod probassent. In quo meam negligentiam agnosco; tantam enim rem iis committere non debui; sed in reditum meum integram reseruare.*

### B) Traducción

Ubaldino la amaba y por mi negligencia, dejé que se casara con ella, cosa que no debí permitir de ninguna manera; aunque antes me informé de todo lo que atañía no solo a sus costumbres, sino también a su carácter. Si lo hubiera meditado con más atención, no habría dejado a mi hija atarse por ley a un hombre que le iba a dar una vida tan dura. Pero dispuse que, estando yo fuera, el asunto fuera llevado por unos amigos a quienes se lo encargué antes de partir de viaje hacia Hungría, para que ellos mismos se ocuparan de preparar la boda de mi hija en tanto yo estuviera de viaje. Reconozco mi error en esto, desde luego no debí delegar en ellos un asunto de tanta responsabilidad, sino posponerlo hasta mi regreso.

### C) Fuente

*Comentarium* de Paolo Manuccio a la segunda carta del libro XV de las *Epistulae* de Cicerón. El lector interesado puede consultar la obra completa en la dirección web:

<[https://books.google.es/books?id=1Hvj\\_5Wj4oIC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=1Hvj_5Wj4oIC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)>

[consultado por última vez en 1.11.2015]

## Commentarius in lib. XI.

res suas constitueret, satisfaceret ijs, quibus debebat. nam Ciceroni, Terentiam eius uxorem debere, minus honorificum uidebatur, monere autem eam de testamento, commodius erat, quam de solutione. nam cum testamentum conficeret, necessario sequebatur, ut de solutione cogitaret. Scelerate quædam facere.] nefarie rem perdere: unde illud ep. 24. Cum hoc tam paruum de paruo detraxerit, perspicis quid in maxima re fecerit? In epistola etiam ad Plancium Terentia scelus appellat, eoque se dicit esse adductum, ut diuortium faceret. Quibus enim, inquit, pro meis immortalibus beneficijs carissima mea, salus, et mea fortuna esse debebant; cum propter eorum scelus nihil mihi intra meos parietes tutum, nihil insidijs uacuum uiderem nouarum me necessitudinum fidelitate contra ueterum perfidiam muniendum putavi. Quid scribas de ea] res etiam fortasse, Quid sentias de ea: num scilicet tibi uideatur posse provideri, ne rem perdat, ut Terentia significatur. Pro desperato.] ea dere nihil amplius cogitabo. omnino, inquit, hac in re tuo consilio egeo, siue aliquid excogitas, siue nihil. nam si aliquid; ne Terentia facultates conficiat, providebitur: si nihil; mihi erit ea res pro desperata, itaque cura liberabor.

### EPISTOLA XVII.

Eo breuiorem, quod] Vbaldini liber antiquus, Eo breuior est, et quod. probo: ut duabus causis breuior epistola sit; et quod eam dederit properantibus tabellarijs alienis; et quod suos ipse missurus fuerit. Culpa mea.] mea enim negligentia factum est, ut Dolabella nuberet: quem ego probare generum non debui, nisi prius  
omnia

omnia perscrutatus; non solum quod ad mores, sed etiam quod ad facultates attineret. quod si fecissem; eius aere alieno perspecto, nunquam passus essem, ut homini in tanta rei domestica difficultate constituto filia mea collocaretur. sed commisi; ut me absente res per amicos ageretur. quibus in Ciliciam proficiscens ita mandavi, ut, quoniam ego tam longe abfuturus eram, de Tullia mea matrimonio agerent ipsi quod probassent. in quo meam negligentiam agnosco. tantam enim rem alijs committere non debui, sed in reditum meum integram reseruare. Cur autem hoc a Cicerone putem significari, facit epistola ad Terentiam his uerbis scripta: Tullia nostra uenit ad me pridie idus Iun. cuius summa uirtute & singulari humanitate grauiore etiam sum dolore affectus, nostra factum esse negligentia, ut longe alia in fortuna esset, atque eius pietas ac dignitas postulabat. Dixit autem, Tale ingenium in tam misera fortuna uersari, hoc sensu; quod Tullia uirum haberet tam perditum, tam flagitiosum, tam multa in tribu natu nefarie molientem. siquidem in tribunatu iniquas leges ferre Dolabella conatus est, maxime debitorum causa, e quibus ipse unus erat. Dio. Cum Sallustio ] idem in epistola ad Terentiam: Nobis erat in animo, Cicero nem ad Caesarem mittere, & cum eo Cn. Sallustium. Deinde consilium mutauit, cum de Caesaris aduentu nihil audiveretur; ut in proxima sequenti, & in alia ad Terentiam epistola declarat. Communi maerore ] nam utraque in maerore sumus. Consolandis: &c. ] mendacium uideo, correctionem adhuc quaero. Locutum ] melius berius loqui, quam oporteret. Non abhorret a meo

su. pi-

### 3. El locus amoenus descrito por Barcenio (*Fabellæ Ænaria*, ff. 56r-56v).

#### A) Texto latino de Palmireno

*In media rerum molestarum turba lætissimus hodie nobis et iucundissimus effluxit dies, qui mentes nostras, depulsis tristitiæ nubibus, mirifice serenaret, memoriamque omnem præsentium et impendentium calamitatum penitus auferret; nam aulici aliquot non bellicum, sed Bacchicum canentes, omnibusque ad lætitiã dispositis, in uillam quandam uelut ex diuturnis uinculis emissi, nullum gaudendi imò, ut uerius dicam, repuerascendi genus omisimus. Villa est amænissimo in loco sita, et maximè ad rusticanas uoluptates accommodata, montes a tergo habet coniunctos, eius dextram sinuosus amnis exhilarat; itaque stue rapaci aue, seu mordaci cane, plagis, uenabulo, cursu, feris, auibus, piscibus, dilecteris, uicini montes, subiecta planities, præterfluens amnis affatim omne genus prædæ largiuntur. Verum nobis illuc profectis, nec uenari apros placuit; nec figere ceruos; nec rursus canibus lepores agitare fugaces; nec fera bracteolis ungues armata sonoribus cæpit auis prædam.*

*Sed traxit nos et uendicauit sibi incredibilis amænitas flauii, qui tectus fronde populea, cristallino alueo, uiridibus ripis a placiditate fluebat; depositis igitur togis et calceis cum summa uoluptate piscati sumus. In quo ita luximus, ut pueri ita clamauius, ut ebrii, ita concertauimus ut dementes insanique uideremur. Egressis tandem è fluuio, cæna dubia apposita fuit modo, neque pes, neque manus suum officium faciunt. Somnus me opprimit; recipio me in cubiculum, ut ibi hoc uilli obdormiam.*

#### B) Traducción

En medio de la turba de cosas tristes, hoy ha sido un día muy divertido y muy feliz para nosotros, que ha despejado las nubes de tristeza de nuestras cabezas, ha serenado el carácter y librado a la mente de todas las preocupaciones; pues a algunos de los cortesanos, siguiendo la vieja costumbre, nos han enviado a cierta villa, cantando un himno báquico, no bélico, dispuestos todos para el jolgorio. No hemos dejado de emprender ninguna cosa propia de la alegría, para ser sinceros, ni ninguna cosa de las que nos hacen regresar a la infancia. La villa está situada en un lugar bellísimo, perfecto para las necesidades de la vida en el campo; está resguardada por una fila de colinas y a su derecha fluye un sinuoso riachuelo. Los montes vecinos, el valle cercano y la corriente del arroyo ofrecen en abundancia toda clase de presas al ave rapaz, al mordiente perro, a las redes y al venablo; fieras, aves y peces. La verdad, cuando llegamos allí, no quisimos cazar jabalíes, ni perseguir ciervos, ni asustar a las veloces

liebres con los perros, ni el halcón cazó a la presa con las armas de sus espolones, sino que nos atrajo y nos invadió la indescriptible belleza del remanso. Sombreado por frondosos álamos, fluía tranquilo por el cauce cristalino entre las verdes orillas. Tiramos a un lado los jubones y las calzas y, con muchas ganas, nos pusimos a pescar. En ese lugar jugamos como niños, gritamos como borrachos y nos peleábamos como locos dementes. Cuando volvimos del río, se dispuso la comida de tal modo que ni los pies ni las manos cumplen ya con su oficio.

C) Fuente

Procede de la vigésima carta del libro II de los *Epistulae libri VIII* de Leonardo Bruni: una *Villae descriptionem*. El lector interesado puede consultar la obra completa en la dirección web:

<<https://books.google.com.au/books?id=p1hCAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

[consultado por última vez en 1.11.2015]

vero, ut de mentis illius arcano nichil scimus; sic ea, quae agit moliturque, non probamus, affirmamusque primo illius ardori, & studio haec posteriora videri contraria, parumque sibi ipsi illum constare. Quod utinam sapientia quadam majori faciat, ac non ambitione! Ego quidem hunc hominem, ut scis, amo propter excellentiam virtutis, atque eo magis doleo, ipsum in hanc adversam opinionem hominum incidisse. Nemo est omnium, qui peccare ignorantia illum putet, sed cupiditate animi transfusum agi. Vale.

## XX.

LEONARDUS ROBERTO RUFFO S.

*Villae descriptionem cujusdam, laetitiamque amicorum continet.*

**I**N medio turbationum, ac molestiarum, quibus per hoc tempus omnia redundant, letissimus heri nobis, ac jocundissimus affulsit dies, qui mentes nostras depulsis tristitiae nubibus mirifice serenaret, memoriamque omnem praesentium vel impendentium calamitatum penitus auferret. Tres enim familiarissimi in unum convenientes, & non bellicum, sed bacchicum concinentes satis magnam sodalium, & amicorum manum contraximus, omnibusque ad leticiam dispositis in villam Alamanni<sup>(1)</sup> Archiepiscopi Pisani ipso Alamanno duce veluti ex diu-

(1) Alamannus Adimarius Archiepiscopus ea aetate Pisanus, qui mox ab Jo: XXIII. in Ordinem Praesbyterorum Cardinalium cooptatus est Ti-

tulo S. Eusebii, dum apud Regem Galliarum legatione fungeretur. Vide Ciacontum, Ughellium, aliosque.

diuturnis vinculis emissi nullum gaudendi, imo ut verius dicam, repuerescendi genus omisimus. Villa est media ferme inter Lucam, & Pisas a dextra ripa Auferici fluvii amoenissimo in loco sita, & maxime ad rusticanas voluptates excogitata. Surgens enim leviter in collem, subiectamque planiciem respiciens, montes a tergo habet conjunctos ad aucupationes venationesque aptissimos. Itaque sive rapaci ave, sive mordaci cane, sive plagis, sive venabulo, sive cursu, denique sive feris, sive avibus, sive piscibus delecteris, vicini montes, conjuncti colles, subjecta planicies, praeterfluens amnis affatim omne genus praedae tibi largiter sumministrant. Verum nobis illuc profectis, nec venari apros placuit, nec figere cervos, nec rursus lepores canibus agitare fugaces, nec fera blastecolis ungues armata sonoris cepit avis praedam. Sed traxit nos, & vendicavit sibi incredibilis amoenitas Auferici amnis, qui rectus fronde populea cristallino alveo, viridibus ripis mira placiditate fluebat. Quibus allecti depositis togis, & calceis acerrime piscati sumus. In quo ita lusimus, ut pueri, ita clamavimus ut ebrii, ita concertavimus, ut dementes insanique videremur. Aderat omnibus ipse Alamannus, qui quanquam religione impediabatur una ludere, tamen ita spectatorem se praebebat, ut ea quae gerebantur mira festivitate risuque comprobaret. Egressis tandem a fluvio caena dubia apponitur ex piscibus rostratisque avibus. Expectasti fortasse ut dicerem navibus; sed non est ita, non est. Sed aderant aves multae, vina plurima, omitto caetera, quae cuncta opipare apparata fuerunt. Post caenam vero avide voraciterque, ut laborantibus in aqua evenire consuevit, assumptam, deambulatio fuit equestris inter flaventes segetes, & amena vireta, ramosque foecunditate fructuum incur-

#### 4. La historia del hijo del rey (*Fabella Ænaria*, ff. 57r-57v).

##### A) Texto latino de Palmireno

*Sed audi iam, cum pater eius multos annos sine filio esset, grauiterque ea re angeretur, tandem natus est filius, sed oculis captus, ita ut non facilè deiudicari posset, maiorémne dolorem percepisset ex orbitate, an perciperet ex unici filii cæcitate. Omnia remedia, omnes medicorum conatus mali pertinacia elusit. Iam ad septimum annum peruenerat puer, eique patrio quodam ritu primam comam tonderi, nomenque imponi Martis et Veneris auspicio oportebat, cùm præter omnium spem, subitò oculis uti cæpit. Incredibili lætitia perfusus pater, regionis Principes omnes ad magnificas epulas uocauit.*

##### B) Traducción

Pero ahora escuchad: su padre vivió muchos años sin poder tener un hijo varón, y este hecho lo atormentó mortalmente hasta que por fin tuvo un niño, pero nació ciego. No era fácil saber si al rey le habría dolido menos que hubiera nacido muerto. La pertinaz dolencia eludía todos los remedios y todos los intentos de los médicos. Así, el príncipe llegó a los siete años y, según la costumbre, le cortaron el pelo de acuerdo con los rito del país y se le dio un nombre bajo los auspicios de Marte y Venus. Entonces, súbitamente y contra la esperanza de todos, empezó a ver. Su padre, invadido por una inmensa alegría, invitó a un soberbio banquete a todos los nobles príncipes de la región.

##### C) Fuente

*Orationes tres de studiis litterarum*, de Marc Antoine Muret. Toma un pasaje de la *oratio* XIV, en la que narra el mismo episodio, con la sola diferencia de que el niño que recupera la vista milagrosamente es hijo del rey de Polonia. El lector interesado puede consultar la obra completa en la dirección web:

[https://books.google.es/books?id=P\\_Y7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=P_Y7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)

[consultado por última vez en 1.11.2015]

ti, Polonorum periculis tuti. Neque mihi videor quidquam a suscepto munere facturus alienum, si breviter exposuero, quemadmodum illos Deus, ante sexcentos abhinc annos, discussis errorum, quibus involuti erant, tenebris, ad euangelii lucem perduxerit. Quod dum facere ingredior, adeste quaeso animis, quicumque corporibus adestis, & in re maximi momenti divinae bonitatis ac sapientiae magnitudinem considerate. Omnes fere magnae & memorabiles in rebus humanis mutationes aliquanto antea aut uno, aut pluribus illustribus ac notabilibus signis divinitus portendi ac praesignificari solent. Cum igitur tempus illud appropinquaret, quo se Deus Polonis patefacere, eosque impia superstitione purgatos caelesti doctrina imbuere statuerat: adventantis jam, & instantis salutaris illius mutationis hanc, quam mox audietis, significationem dedit. Imperabat Polonis Ziemomislus Lesci filius, princeps (quatenus haec convenire in hominem non Christianum queunt) & iustitiae, & clementiae, & beneficentiae, & aliarum virtutum laude cumulatus: & in quo nihil praeter Christi cognitionem desiderares. Huic, cum multos annos sine liberis esset, graviterque ea re angeretur, tandem natus est filius, sed oculis captus: ita ut non facile dijudicari posset, majoremne dolorem percepisset ex orbitate, an perciperet ex unici filii caecitate. Omnia remedia, omnes medicorum conatus mali pertinacia elusit. Jam ad septimum annum pervenerat puer, eique patrio quodam ritu primam comam tonderi, nomenque imponi oportebat: cum praeter omnium spem subito oculis uti coepit. Incredibili laetitia perfusus pater convocatos ad se hariolos consulit, quid ex tam admirabili successu filio suo, quid toti Poloniae portenderetur? Respondent, eo imperante, Poloniam mirabiliter illustratum iri. Ex ea spe atque omine puero nomen inditum Miecislao, quod gentis lingua significabat eum; qui sibi gloriam gladio pariturus esset. Nullo enim alio modo illustrari posse Poloniam, quam bello, & armis, cogitabant. Jam adoleverat Miecislao; jam ad virilem aetatem pervenerat; jam mortuo patre rerum potiebatur; & ceteris quidem virtutibus patri non absimilis, nihil ceteroqui bello egregium aut memorabile gerebat: ita ut tota Polonia, & se credulitatis, & vanitatis vatum faorum responso damnaret. Sed majus quiddam, quam quod

## 5. La descripción de la cárcel de África (*Fabellæ Ænariæ*, ff. 62r-62v).

### A) Texto latino de Palmireno

*ædificarat in singulis in urbibus atque oppidis carceres tenebris horribiles, in quos inuisorum agmina contruderet, ut inedia miserabilique illuvie, tetro odore, et lurido squalore enecti, in compedibus et robore crudeliter interirent; putrescentiumque cadauerum immenso fætore ceteris pallentibus exoptata mors contagione et metu accerseretur. Erant adeo truculenti custodes, ut raro carceres stercore, et cadauerum sanie redundantes expurgarent, et cumulata inter semianimes enectorum corpora, uncis extraherent. Vix carceres spatiosissimi captiuos accumulatos etiam in strues capiebant. Vix tortorum atque carnificum numerose manus edendis cruciatibus expediendisque laqueis atque securibus sufficiebant; uiui homines in frustra laniorum cultris secabantur, aut deligati ad palos et circumuenti flamma torrebantur. Capitale erat tortori, aut carnifici maturasse supplicia, ut uita per articulos, momentaque temporis ad longos cruciatus extenderetur.*

### B) Traducción

[...] edificó en cada ciudad y en cada plaza fuerte horribles y tenebrosas mazmorras en las que arrojaba a sus enemigos a montones para que murieran de una forma cruel y vergonzosa, en medio del hambre más miserable, del hedor y de la sucia inmundicia de la muerte. Y a causa de la peste insoportable de los cadáveres putrefactos, el resto de los presos enfermos esperaban con deseo la muerte, que se aceleraba con el contagio y el miedo. Los guardas eran tan sádicos que rara vez limpiaban las mazmorras, repletas de excrementos y sangre corrompida de los cadáveres, y extraían con garfios de entre los moribundos los cuerpos amontonados de los muertos. Apenas esas espantosas cárceles podían albergar a los muchos cautivos hacinados; apenas bastaban las manos de los numerosos torturadores y verdugos para dar salida con suplicios y desquitarse con lazos y hachas. Los hombres vivos eran mutilados en pedazos con cuchillos de carnicero o atados a estacas y quemados vivos en la hoguera. Para los verdugos era de vital importancia practicarlos las torturas lo antes posible, para que la vida siguiera extendiéndose por nuestros miembros durante las largas sesiones de suplicio.

### C) Fuente

Volvemos a los *Elogia* de Giovio, esta vez al retrato del cruel tirano Ezzelino (*Actiolinus tyrannus*), nombre con el que, por cierto, bautiza Palmireno a uno de los

servidores de Petronio. El lector interesado puede consultar la obra completa en la dirección web:

<<https://books.google.es/books?>

[id=gBnr2MXZnbAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=gBnr2MXZnbAC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false)>

[consultado por última vez en 1.11.2015]

atque aleret, vt Patauo, Vicentia, Verona, Taruifio, ex ciuili discordia potiretur. Erant ei copix equitum & peditum perpetuis inueterata bellis, & quod magno vsui fuit fide, studioque partium sibi addicta; quibus accesserant Saracenorum ala formidabiles, Germanorumque cohortes, & turmae eximia virtutis quas Fridericus imperator attribuerat, tanquam Gibellinae factionis Principi, atque impigre tuenti Cæsaris nomen. Has vt aleret vniuersas ciuitatum fortunas in fiscum redigere; opulentos ciues damnare atque proscribere; fana donariis spoliare; sacros templorum redditus intercipere; & neminem denique qui pecunia, auctoritate, clientelisq. valeret incolumem pati erat solitus. Ingenio siquidē audaci, auaro, impensēque impio, & nunquam cædibus saturato, dum odium letale omnibus latē extendere, ita euastarat florentissimas vrbes, vt quum aduersarum partium sibi suspectos sustulisset; in Gibellinos demū amicorumq. præcipuos ac intimos familiares immanissimè grassaretur. Aedificarat singulis in vrbibus atq. oppidis carceres tenebris horribiles, in quos inuisorū agmina contruderet, vt inedia miserabiliq. illuue, tetro odore & lurido squalore enecti, in compedibus & robore crudeliter interirent; putrescētiumq. cadauerum immenso fetore cæteris pallentib. exoptata mors contagione & metu accerceretur. Nam ea truculentia erant custodes, vt nisi ex mēsiū interuallo carceres stercore præalto, & multa putidorum cadauerum sanie redundantes, repurgarent, & cumulata inter semianimes enectorū corpora, vncis extraherētur. Nusquam vel spatiosissimi carceres accumulatos etiam in strues captiuos capiebant, non tortorum atque carnificum numerosa manus, edendis cruciatibus, expediendisq. laqueis atque securibus sufficiebant. Viui homines in frustra laniorum cultris secabantur. Cateruatim alii longa serie deligati ad palos, circumuentique flamma torrebantur. Quod verò inauditæ crudelitatis fuit, capitale erat tortori atque carnifici maturasse supplicia, vt vita per articulos, momentaque temporis, ad longos cruciatus extenderetur. In eos autē vel infantes, quos neci destinasset tāquam minoris criminis delatos, ita ex summa sæuitia fictæ clementiæ laudem querebat, vt monoculos, vnipedes, & vnimanos dimitteret; postremo lugentibus suorum funera vt lugere desinerent, oculos eruebat: ex pauore circumspectantibus fugam, vt viæ labore liberaret, amputabat pedes; alienæ porro calamitati libera voce indolentibus, ne diu vociferarentur linguam præcidebat. Delatores quoque ipsos negligentia incurieque damnatos, quum damnandorum nomina deficerent, ductos in præaltam turrim vt certius specularentur, atroci ludibrio sed merita pœna, in fossam præcipientes dabat. Immensæ autem humanitatis arbitrabatur, damnatorum atque exulum vxoribus & liberis, ea conditione vitam condonasse, vt foeminae deciderētur mammae, mares verò ad nō dubium inimicæ sobolis

d . iii      interitum