

*Optimates lætificare:*  
la *Egloga in Nativitate Christi*  
de Joan Baptista Anyés o Agnesio

Julio Alonso Asenjo  
Universidad de Valencia

*A mi madre, Inés, y a mi hija, Sol Agnés.*

JOAN BAPTISTA ANYÉS

Cabe, creo, en un número extraordinario sobre Diego Sánchez de Badajoz y su época, dedicar unas consideraciones a un contemporáneo suyo, Joan Baptista Anyés, con el que el cura extremeño tiene más de un rasgo en común, pese a haber desarrollado su actividad en el otro extremo de la Península Ibérica. Anyés<sup>1</sup>, de *Agnesi*, patronímico de ascendencia genovesa que él latinizó, según la moda de los humanistas, en *Agnesius* (de donde *Agnés* o, más frecuentemente, *Agnesio*), había nacido en Valencia el 30 de marzo de 1480 y aquí murió el 6 de agosto de 1553. Estudió en su ciudad Humanidades y Poesía, «en que salió muy aventajado» (Ximeno, 1747, 113a). Pudo ser discípulo de Alfonso Ordóñez<sup>2</sup>; estudió también

<sup>1</sup> Otros ofrecen la ortografía Anyès o Anyes. El origen itálico del nombre, así como su presumible articulación fónica valenciana con *e* cerrada me deciden a utilizar aquella forma. Tuvo Joan Baptista un tercer nombre: *Hieronymus*, *Jeroni* o *Hieroní*, según la grafía del tiempo, por lo que fue para él un timbre de honor salir en defensa de su santo patrono cuando estimó que Erasmo le había faltado al respeto.

<sup>2</sup> Así se viene afirmando. Pero, dado que Ordóñez fue catedrático de Oratoria en los años 1515-1520 (hasta 1521, según García Martínez), Anyés, nacido en 1480, habría cursado esos estudios con 35 o más años.

Filosofía, y como Maestro de Teología tuvo al Dr. Juan Bayarri<sup>3</sup>, graduándose de doctor. Como D. Sánchez fue presbítero y, a diferencia de aquél —que nunca lo fue— y con el amparo de su amo y mecenas el conde de Oliva, beneficiado de la Seo de Valencia desde 1539: «Tan amante de la pobreza evangélica que con los cortos emolumentos de [su] beneficio se dio por satisfecho» (Ximeno, 1747, 113b). Con el extremeño, a quien protegían los condes de Feria (Pérez Priego, 1982, 15ss) coincide Anyés en la vinculación a las familias nobles, en cuyos palacios representaron piezas de teatro religioso y alegórico de finalidad pastoral. También van a la par en el cultivo de la poesía y de la literatura piadosa y moralizante. Parece que D. Sánchez había dejado dispuestos para la publicación un «libro de sermones» y otro de consejos a los confesores («confisionario») (Pérez Priego, 1982, 23s), que Juan de Figueroa, su sobrino, probablemente por razones editoriales, prefirió no publicar junto a la producción dramática. Anyés dedicó mucho tiempo a composiciones piadosas (vidas y «laudes» de santos —Francisco de Paula, Francisco de Asís, Marina...—, textos para la liturgia y para el oficio divino, etc.), cuya relación, aquí impertinente, puede verse en Ximeno, J. P. Fuster o en Cahner (17-19). Si la preocupación por la catequesis lleva al extremeño a la composición de piezas dramáticas, el cuidado de enderezar la piedad del pueblo impulsa a Anyés a componer algunas obras en el romance catalán de los labradores de la huerta valenciana entre quienes vivía, así como para los devotos<sup>4</sup>. Nacieron, así, *La vida de Sant Julià, abat y màrtir, y de Santa Basilissa, verge, d'aquell spona, abadessa de mil Santes Donzelles... novament vulgada i sumada en cobles* (ed. facs. por E. Duran, 1971; Cahner, 28-35) y, en prosa, la *Vida, martiri i translació dels gloriosos Màrtirs e reals prínceps Sant Abdon y Senen y La vida del gloriós bisbe e màrtir S. Ponz, advocat dels llauradors contra la pedra i tempestats* (Valencia, Juan Navarro, 1542)<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> Juan Bayarri fue catedrático de Biblia en el Estudio de Valencia en 1499 y de Teología de 1500 a 1507 (Teixidor y Trilles, 1976).

<sup>4</sup> No parece que escribiera nada en castellano, ni siquiera la obra que le atribuye Ximeno, entre todas «las otras, que son latinas o valencianas» (o. c., 119a), la *Fundación de la Iglesia de San Cristóbal de Valencia*, recogiendo la opinión del P. Jacinto, jesuita. Ni sé hasta qué punto está relacionada esta obra con la que le atribuye Justo Pastor Fuster I, 95 (cf. Cahner p. 21): *Libro de advertencias para los edificios y fábricas de los templos, y para diversas cosas de las que en ellos sirven al culto divino, y otros ministerios*, Valencia, Juan Navarro, 1624, 8º. En cualquier caso, no son obras significativas. No acierta, pues, Ricardo García Cárcel cuando afirma la existencia en la Valencia renacentista de un poeta «trilingüe»: Agnesio («Alienación de la cultura valenciana», en *Las Germanías, Cuadernos de Historia* 16, n.º. 48, Madrid, 1985, p. 28).

<sup>5</sup> Max Cahner estudia con detalle estas obras en Joan Baptista Anyes, *Obra catalana*, Barcelona, Curial, 1987, que venimos citando. Como curiosidad, cabe deshacer aquí la ambigüedad de los títulos, pues no es san Poncio o Ponce el abogado contra el pedrisco; ésta es especialidad de Abdón y Senén. La de aquél era contra la «cuca», concretamente la «cuca de l'alfàs» u 'oruga de la alfalfa', es decir, *colaspidema atrum*, un insecto coleóptero cuyas larvas se comían las hojas de esa planta forrajera (en *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona, 1973, V, 804). Pero los labradores querían extender su amparo contra las chinches —y, al parecer, también a pulgas y moscas—; lo que rechaza Anyés como blasfemia, pues hacen al santo y a la fe gran injuria, «cosa per als infels de rialles y per als cathòlics molt vergonyosa». Lo cristiano, dice, sería entender por chinches y pulgas «mals y tempestats de peccats y vicis».

que encuadran a Anyés, dentro de la literatura religiosa, en la hagiografía valenciana del siglo xv (Sirera, 1995, 225-227).

Pero la producción mayoritaria y más granada de Anyés es de más altos vuelos que la de D. Sánchez, pues aquél fue teólogo o, mejor, «*theosophus*» (como prefiere llamarse), prosista y, más aún, poeta neolatino<sup>6</sup> y erudito: en una palabra, humanista. Y también se distinguen D. Sánchez y Anyés por su talante personal. Algunos, como Barrantes, han visto en D. Sánchez a un «decidido reformista» y hasta pre-luterano —o por lo menos erasmista—, aunque quizá todo ello haya de reducirse a «un escritor moralizante y edificador, cuya vena satírica y temperamento extremeño le conduce a veces a duras críticas de la sociedad y del clero» (Pérez Priego, 1982, 18). Por otra parte, tiene una mente inquieta y un afán didáctico que lo lleva a intercalar en sus farsas elementos de burlas y hasta procacidades, con tal de lograr el provecho espiritual de los más humildes<sup>7</sup>. Con alguna inevitable coincidencia, la situación es diferente en Anyés. Accidentalmente su circunstancia lo llevará a la práctica dramática y a la sátira; pero sucede desde presupuestos muy distintos. Anyés no es un párroco, aunque fuera «predicador fervorosísimo» (Hijarrubia, 9), sino un estudioso. Acabada la enseñanza de D. Francisco Gilabert de Centelles, luego conde de Oliva, vivió Anyés en el retiro de una casa en medio de la huerta valenciana, que, en premio a su trabajo de preceptor, había puesto el Conde a su disposición en el camino de Murviedro/Sagunto<sup>8</sup>, junto al convento de San Julián, de monjas agustinas<sup>9</sup>. Aquí permaneció toda su vida dedicado al estudio de la Escritura y de los Padres de la Iglesia, especialmente de Jerónimo de Aquilea<sup>10</sup>, y a la composición de versos latinos. A esta actividad le dedicaba un tiempo cada día, según pudo saber V. Ximeno (1747, 114a), y en 1518 tenía ya compuestos 12 libros de epigramas, aunque puede haberse perdido la mayor parte<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Es en la poesía donde Anyés se encuentra más a su gusto, y el verso latino su más natural medio de expresión. Sus apologías (excepto *In Venatores*) van en verso, así como las dedicatorias y prólogos. En obras como el *Apologeticon panegyricon*, pese a su carácter polémico, tanto monta el «*Panegyricon*» que la obra se denomina a menudo «*Panegyricon apologeticon*»; cf. *Vita et laus...* Prueba de lo mismo es la gran cantidad de versos suyos que conservamos y otros muchos, según dicen, que se han perdido, así como la ambiciosa e inacabada construcción de su *Panthalia*.

<sup>7</sup> Ver el trabajo clásico de Miguel Ángel Pérez Priego, 1982 y, sobre la manera concreta de llevar a cabo su didáctica, Françoise Cazal, «Tensión y distensión en el teatro religioso: la *Farsa Theoloyal* de Diego Sánchez de Badajoz», en *Criticón*, 58, 1993, pp. 47-60.

<sup>8</sup> «*Duro Sagunthinae nam colo rura uiæ*» (*Summa de SSma. Trinitate*, f. 15r).

<sup>9</sup> En la dedicatoria de su *Apologeticon panegyricon*, edición que financió Francisco Gilabert, ya conde de Oliva, le dirá Anyés en un dístico: «*Sum tuus, ipse meus natus, quia dulcis alumnus / Institui Græcis te latiisque notis*». Y responderá el Conde: «*Ille tuis sed sum suxi qui dulcia mammis / Grammata, conscendi teque helicon duce*» (en los prolegómenos de la elegía de Anyés *In mala nostri temporis* —f. 3r). Pero, también, paradójicamente, el Conde es padre de Anyés: «*Omnia sint patris quum patrimonia nati / Num mea non uni debeo cuncta tibi?*» (*Apol. panegyric.*, f. 2v).

<sup>10</sup> Él mismo confiesa que en 1511 ya había leído y anotado línea a línea con su mano las epístolas y los tratados del «Cardenal de Belén» (*Apol. panegyric.*, f. 11r). Jerónimo era para Anyés más que «santo de... devoción», un auténtico dechado: de castidad, de dedicación al estudio, de vida austera... Véase su *Apologeticon panegyricon*.

<sup>11</sup> Véase, sin embargo, lo que dice Hijarrubia del códice *Panthalia* y los folios que lo siguen, compilados a la muerte de Anyés probablemente por Tomás Real.

La orientación filosófico-teológica de Anyés, a la zaga de su ideología y tal como se refleja en sus obras, no se aleja de los módulos tradicionales escolásticos, aunque no siga concretamente la estela nominalista a que estaba adscrito Juan de Celaya. Indicadores de esa actitud de Anyés son para García Martínez el hecho de que, entre los destinatarios de los libros del *Panthalia*, aparezcan, además del ya mencionado Juan de Celaya<sup>12</sup>, los inquisidores P. de la Gasca, A. Pérez y M. de Arteaga<sup>13</sup>. Para este mismo estudioso, tampoco fue Anyés una «figura especialmente combativa contra los “bárbaros”, ni desde luego próxima a [Manuel Jerónimo] Ledesma desde el prisma ideológico» (1986, 259, n. 204). Pero, recuérdese que Anyés también dedica varias de sus obras a D<sup>a</sup>. Mencía de Mendoza, el brazo protector de la corriente erasmista valenciana<sup>14</sup> y demostró gran admiración por J. L. Vives<sup>15</sup>. Por otra parte, Anyés no era un temperamento batallador, sino reflexivo y tranquilo, al que pocas cosas hacen perder la calma.

Si por ideología digamos *regresiva* entiende García Martínez la oposición al humanismo en cuanto esta corriente extrae de la Antigüedad clásica sus modelos, no podemos estar de acuerdo con él: Anyés, aunque no fuera beligerante, fue entusiasta de la cultura grecolatina, que hace revivir en sus obras de un latín escogido —en prosa o en verso— con frecuentes engastes de términos griegos o helenismos<sup>16</sup>. Es igualmente asiduo frecuentador de las fuentes pristinas del cristianismo para vivirlo en su autenticidad, siguiendo en esto la tendencia renana del humanismo más que la originaria italiana. Podría entenderse esa ideología como recelo ante determinadas consecuencias de una exégesis escriturística, como la practicada por Erasmo, o ante las novedades que aportan los tiempos nuevos. Pero Anyés no parece en exceso receloso de las corrientes renovadoras de la Iglesia, representadas, por ejemplo, por Erasmo, aunque aconseje el estudio no apresurado y la medida a la hora de la publicación. En la redacción de su *Vita et laudes diui Hieronymi, Virginitatisque ejus et raptus defensio*, publicada en el *Apologeticon*

<sup>12</sup> Cf. Joan Fuster, «El doctor Joan Salaya», en *Heretgies...*, 1968, espec. pp. 43-58.

<sup>13</sup> Les dedica su *Summa de Sanctissima Trinitate et fide Catholica* (Valencia, J. Mey, 1550), no por miedo («*Non quod Hebræa mihi fæx, uel iungatur Agaral...*»; «*Hinc nec uestra Patres Vepris metuenda potestas / Compellit nobis...*»), sino por afecto: «*Vestra sub lima mittere suasit amor*» (f. 15r).

<sup>14</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, México, F.C.E., 1966, pp. 484-88. Anyés, que siempre tuvo a D<sup>a</sup>. Mencía de Mendoza, duquesa de Calabria desde 1540, como una persona intelectualmente muy válida, además de dedicarle gran número de «opuscula» que no es éste lugar para relacionar, le envió incluso los libros segundo y tercero de *Panthalia*, para que los leyera y devolviera pulidos. (También le envió el libro XXVII.) Pero, se dice que Anyés hacía todo esto «sin duda más por afección a los Mendoza que por otro tipo de afinidades» (Sebastián García Martínez, 1986, p. 260 y en su estudio: «Sobre la introducción del helenismo en la Universidad de Valencia durante la primera mitad del Quinientos», en *Actes du 1<sup>er</sup> Colloque sur le Pays Valencien à l'époque moderne* [Pau, 1980], pp. 363-397). D<sup>a</sup>. Mencía había sido mecenas de Vives en Breda y admiradora de Erasmo. Por cierto que también lo era Anyés (*vid. infra*).

<sup>15</sup> Le dedica dos epigramas en su muerte, también llamados «*carmina lugubria*», y comparte con él amistades tan ilustres como Ángela [Mercader] Zapata.

<sup>16</sup> Ni en un tratado tan tradicional y abstracto como la *Summa de S. Trinitate* se priva Anyés de introducir la bucólica grecolatina o la alusión a mitemas como las nefandas metamorfosis de Júpiter al tratar de la Encarnación; para cantar el «*descendit ad inferos*» recurre igualmente a las tradiciones referidas a la Estigia, Aquerón, lago Averno y demás elementos mitológicos propios de este campo.

*panegyricon* (Valencia, J. Mey, 1550), frente a lo que creía un ataque de Erasmo a su santo patrono en asuntos que a nosotros nos parecen minucias, Agnesio hace gala de una delicadeza extraordinaria para con el gran humanista. Le excusa los fallos, que justifica por no haber podido éste dedicar al estudio de Jerónimo tanto tiempo como él («*quotidianus est mihi ludus*»), ocupado como está Erasmo con tantos asuntos («*studiisque variis*»). Más aún: encarece la gran altura intelectual del roterodamense, aplicándole más de una vez lo que de Homero había dicho el venusino: «*Quandoque bonus, etc.*»<sup>17</sup>.

Pero sí es verdad —él es el primero en reconocerlo—, que Anyés es poco amigo de novedades<sup>18</sup>. Digamos que era, efectivamente, un conservador<sup>19</sup>. Y muestra también esta faceta tradicional en su dedicación a lo relacionado con los ritos, con el culto de los santos de vidas difícilmente no legendarias<sup>20</sup>, con el afianzamiento de la piedad y devociones populares. E incluso en su misma piedad<sup>21</sup>. Véase su devoción a Santa Inés, virgen y mártir en Roma, de quien llevaba el nombre en el patronímico, a la que creía de verdad antepasada suya (¡una *prima* lejana!). Esta devoción, llevada al extremo del sentido etimológico de la palabra y muy alejada de la *devotio moderna* que se le atribuye (Cahner, 10), lo arrastra hasta pretender haber tenido experiencias místicas<sup>22</sup>, como aquella con que esa virgen le favoreció «visiblemente y por sí misma» (dice Ximeno), dándole en arras una alianza —repetiendo la gesta del antiguo presbítero romano Paulino—, como símbolo de su «desposorio espiritual» con él<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> *Apol. panegy.*, f. 10s; 38r. Por otra parte, manifiesta su gran admiración por Erasmo en los epítetos que le adjudica: «*cultissimus*» (f. 13v y 15r); «*certè alter Oedipus*» (f. 13v) y en las elogiosas expresiones a él referidas: «*quia eius haberis ab omnibus amantissimus, et eruditissimus*» (f. 20r); de Erasmo todos son deudores: «*Omnis se debet studioso mundus Erasmo*» (f. 25v); de ningún modo se le debe asociar con Lutero: «*Turpi cum Lutero doctum quis iunget Erasmum?*» (f. 25r). Y esto ¡en España y a la altura de 1550!

<sup>18</sup> «*Non nouitatis amans ego sum, mihi amica uetustas: / Errorum nouitas sæpe fit ipsa parens. / Tuta uetusta quidem cunctis uia, certa uianti. / Trita est, errori sed noua sæpe patet*» (*Apol. panegy.*, f. 5r).

<sup>19</sup> La mejor muestra de esto es su visión catastrofista de su época, que expone en *In mala nostri temporis Elegia*, dedicada al arzobispo de Valencia, Tomás de Villanueva: «*Dignaque sunt longo nostratia sæcula fletu / Est quando euersum quidquid ubique patet...*» (f. 4v).

<sup>20</sup> Pero, ¿qué es esto para quien cree que en la Seo de Valencia se conserva el famoso retrato que el evangelista Lucas hizo de María, madre del Nazareno? Cf. *In laudem diui Lucæ...* f. 35v de los *Opuscula*, publicados por J. Mey en 1550.

<sup>21</sup> «*Præceptor Baptista meus doctus piusque / Addictus Musis, officiisque piis*», dice de su maestro el conde de Oliva, que bien lo conocía (*Apol. panegy.*, f. 4r).

<sup>22</sup> ¿No las había tenido también Jerónimo, y no sueños? Así lo defiende contra Erasmo y los «*Antihieronymianos*» en su *Apol. panegy.*

<sup>23</sup> Estos desposorios *místicos* quedaron immortalizados en un lienzo de excelente factura y técnica renacentista de Juan de Juanes (posiblemente amigo suyo, según Ximeno), titulado «Bodas místicas [o Místicos desposorios] de Santa Inés con el Venerable Agnesio» (retablo destinado a la antigua capilla de San Jorge de la Seo de Valencia, conservado actualmente en el Museo de San Pío V de esta ciudad), tabla de 77 x 164 cm; núm. inv. 301. Tenemos otro retrato de J. B. Anyés, más joven, en el lado inferior izquierdo del lienzo titulado «El Bautismo de Cristo» (1535), de Vicente Macip (padre de Juan de Juanes), que se conserva a mano izquierda inmediatamente según se entra en la Seo de Valencia por los pies. Anyés, de cabello negro y crespo, nariz prominente y rasgos viriles y austeros, aparece arrodillado, con su indumentaria clerical.

La misma devoción lo lleva a jugar con los diversos significados de su apellido, siempre en relación con la virtud de aquella virgen, la castidad. En efecto, Anyés, admirado también por su castidad («*castitatis decus*:», decía su epitafio, según Ximeno, 1747, 114b y 115), aprovechó igualmente su patronímico genovés para asociarlo con el parónimo griego *Agnestos*<sup>24</sup>. De este modo, tomó como heterónimo el de *Castulus*, según leemos al final del Introito-dicatoria de su *Egloga* al duque de Calabria:

*Incultum at tibi munus hoc ineptum,  
O Dux inclyte, Castulus dicare  
Non ausus meritis tuis quam altis  
Sit longe minus. hinc tibi clientum  
Totum se dicat ultimum perennem.  
Sed compellat amor fidem. Tacete.*  
(vv. 29-33)<sup>25</sup>

Y a ti este rudo e inapropiado regalo,  
¡oh Duque insigne!, te dedica *Cástulo*,  
conociendo, si comparada a tus elevados  
méritos, su inadecuación. Pero desde aquí todo  
entero se entrega como el último y perenne criado.  
Pueda el amor asegurar la fidelidad. Silencio.

En verdad, he aquí una piedad muy alejada de las exigencias del erasmismo.

En el plano socio-político y pese a su parentesco con alguno de los jefes agermanados, compuso varias *Apologia[s]* en defensa del marqués de Zenete y de otros nobles represores de la Germanía; tales obras salieron a la luz en 1543<sup>26</sup>. Constantemente lo vemos situarse del lado de la más rancia nobleza (cualquiera que

<sup>24</sup> En el margen del códice *Panthalia*, f. 58, tenemos la explicación de ese nombre: «*Ego autem qui id mihi arrogare non ausim a græco vocabulo cognomen interpretatus Agnesium "Castulum" dixi, ab eo quod a Græcis est "Agnestos" vel "Agneston", quod in castum purumque atque pium vertunt et in inflexibilem, quod invariabilem animi constantiam insinuare potest*» (Ximeno, 1741, 17s).

<sup>25</sup> Cito el texto por la edición *Egloga in Nativitate Christi Excellentissimo Principi Domino Ferdinando Calabrię Serenissimeque Augustę Aragonum Germanę dicta* por la ed. de Juan Jofré, Valencia, 20 dic. 1527, B.N.M., R-27032, en la que aparece, bajo el escudo del duque de Calabria, un poema en dísticos dedicado a D<sup>a</sup>. Jerónima Exarch (para Ximeno —113a— es una dicatoria de la *Egloga* a esa discípula) y seguida de escolios (en 6 hojas).

<sup>26</sup> *Apologia in defensionem virorum illustr[um] equestrium, bonorumque civium Valentinorum in civilem Valentini populi seditionem, Quam vulgo Germaniam olim appellarunt* (Es la primera relación histórica de la Guerra de las Germanías, según E. Duran). *Secunda Apologia In laudem Illustris Magnanimique Rhoderici Zeneti quondam Marchionis, inque laudem omnium Equitum Valentinatum. Tertia Apologia. In venatores pro auibus [...] Valentiaę, per Joannem Baldovinum et Joannem Mey, socios, Natione Germanos*, 5 de febrero de 1543. Según Hijarrubia, Anyés estuvo «fugitivo de los agermanados en Nules» (o. c., p. 33). Efectivamente, allí, «*Nublis*», firma algunos de sus máximos epinicios de los vencedores de la Germanía. No hacía con esto Anyés nada extraordinario, pues, casi todos los intelectuales estaban del lado de los nobles y contra los agermanados. Sin embargo, Anyés es extremo en su *furor* pronobiliario: defenderá el linaje noble de Jerónimo de Aquilea frente a Erasmo, quien lo hacía de familia plebeya (*Apol. panegy.*, f. 10v-13r) y sus andanadas contra la Germanía son durísimas y reiteradas: Tras su derrota «*Prædones lugent, reprobi, lugentque celesti. / Flet patricidas turba cruenta suos. / [...] Urbs libertati est reddita nostra suæ. / Prædonum este erepta manu, crudique tyranni / E duro nostra est eruta vita iugo. / Inuicta victus dextra Vincentius ille* [Vicente Peris, o «Peres», según escribe Anyés] *, Perfidus occubuit...*» (*Secunda Apologia In laudem...*, o.c., f. 32r). Es uno de esos casos en que Anyés parece fuera de sus casillas: ningún noble puede haberse manchado con un crimen como el de la Germanía; si lo hizo es que no era noble *de sangre*, sino plebeyo ennoblecido por dinero: «*Haud ibo infitias equitum plærosque probrosis / Moribus a proavis degenerasse suis. / Maxima pars quorum plæbeio sanguine nati / Diuitiis empta nobilitate, tument*» (*ib.*, f. 33r).

fuese la ideología de ésta), de la que es paniaguado<sup>27</sup>; o codeándose con las altas jerarquías eclesiásticas (los arzobispos de Valencia, todos pertenecientes a la alta nobleza, excepto Tomás de Villanueva); o arrimado al patriciado urbano (Exarch, Mercader...) y a los constituidos en poder, autoridad o fama (Juan de Celaya, los inquisidores, J. L. Vives): son los privilegiados, para quienes escribe varias obras de circunstancias<sup>28</sup>.

Incluso su actividad más decididamente a favor de los débiles se sitúa en conexión con la nobleza. Me refiero tanto a su predicación entre los moriscos vasallos del conde de Oliva en su baronía del Valle de Ayora en dos campañas (1534 y 1538-39<sup>29</sup>), que animó, dicen, con alguna actividad dramática, como a las exhortaciones y «proclamas» dirigidas a los responsables eclesiásticos, *Pro Saracenis* o *Agarenis Neophytis...*, que comentaré enseguida.

En la línea humanística se sitúa, además del *Apologeticon panegyricon*, en primer lugar, su *Apologia in Venatores pro avibus [...]* *cum expositione multarum avium sermone Græco, Latino, atque Valentino*<sup>30</sup>, el *Colloquium Paschini et Valent. Gonnari*, de que se hablará más abajo, y su producción dramática y poética latina (elegías, epigramas, epitafios..., hasta su *Panthalia*).

J. F. Alcina sitúa a Anyés dentro de la primera época de poetas hispano-latinos: los que se formaron fuera de España o tuvieron maestros italianos y, también, aquéllos cuyo trabajo estaba relacionado con la dedicación a la enseñanza —poesía escrita para servir de material a las diferentes escuelas y universidades<sup>31</sup>. Pero no parece que todas estas características se apliquen a Anyés, cuya actividad docente se limitó a la de preceptor particular, según se ha dicho. Sí le es aplicable, sin embargo, la tercera de las que Alcina atribuye a ese grupo: seguir los modelos de los humanistas italianos. Así sucedió, como veremos, en el caso de la *Egloga in Nativitate Christi*. Pero ese acercamiento a los italianos se ve aún más claro en su dedicación a la inacabada *Panthalia*, en 27 libros<sup>32</sup>. En la intención del autor quiso

<sup>27</sup> Dice Anyés a la duquesa de Calabria que no escribe la *Apologia* de su padre, el marqués de Zenete, buscando dádivas, pues le basta y sobra con la ayuda que recibe del conde de Oliva: «*Non tua dona colo, Comitit ditatus Oliuæ / Donis. nullius muneris indigeo*» (f. 31v). ¿O es una indirecta?

<sup>28</sup> Duran, 2. De este tipo son varias composiciones contenidas en la última sección del libro de sus *Apologias*, que consiste en «*Alia non iniucunda lectu*», como los dos epigramas dedicados a Vives, recién fallecido y, en esa ocasión, «*ad urbem Valentiam semperuiuæ serto coronatam, id est, ipso Viuæ*» (f. 58v); el *carmen funebre* en dísticos a D<sup>a</sup>. Ángela «*Zabatam, Argiritæ D. in obitu nobilis... Dominæ Lucretiæ parentis ejus*» (fol. 59r...); el también *carmen funebre* al duque de Gandía a la muerte de Glaura (f. 61r); a D. Serafín Centelles, conde de Oliva, en la muerte del marqués de Brandeburgo, «*nihil tibi quo totus carius orbe fuit*» (f. 61v); etc.

<sup>29</sup> De la campaña misionera de 1539 es la carta al canónigo Juan de Gais, Vicario General de D. Jorge de Austria, que ya lo había sido antes del obispo Erardo de la Marck o Marca. E. Duran pone esta campaña en 1538, pero, como dice Ximeno, Anyés estuvo en el Valle de Ayora desde 1538 «por más de un año».

<sup>30</sup> En esta *Apologia in Venatores*, consagrada a las aves migratorias de la Albufera, emprende Anyés un auténtico trabajo de humanista, donde se mezcla el trabajo filológico-lingüístico con la observación y el estudio de la naturaleza.

<sup>31</sup> En esta línea, según Alcina, 135, caería la *Apologia in defensionem virorum illustrium* de Anyés.

<sup>32</sup> Se trata de un códice manuscrito en 4<sup>o</sup>, de 506 hojas, escrito en dos etapas: 1<sup>a</sup>. 1533-35; 2<sup>a</sup>. desde 1545 hasta dos meses antes de su muerte (la última fecha es la del 20 de junio de 1553), que quedó como

ser una epopeya cristiana donde cantar toda la economía de la salvación, en la que cabe, en su debido lugar, la misma *Egloga in Nativitate Christi* revisada<sup>33</sup>.

No era Agnesio el único ni probablemente el primero que se embarcaba en una obra de este tipo, ni en Europa ni en la Península Ibérica. Más o menos los mismos temas, tratados de forma semejante, habían aparecido ya en la obra del erasmista Álvar Gómez de Ciudad Real (1488-1538), quien más decididamente intenta crear una poesía culta religiosa en España, celebrando en hexámetros los más altos temas del cristianismo. Tituló su obra *T[h]ali-Christia*, de 25 cantos, que se publicó en Alcalá en 1522<sup>34</sup>.

También por Europa corría por los mismos años otra secuencia de églogas sobre la vida de Cristo, escrita poco antes de 1536 (Grant, 270-72): el primer poema o *bucólica* de Cornelius de Schryver van Aelst (1482-1558), autor que pasó a la historia como Scribonius o Grapheus. La primera se titula *Panagnê* (= "la todo pura"), abarca 957 hexámetros y tiene ecos de Pontano, *Lepidina*, y de Sannazaro, *De partu Virginis*. Es raro que tanto estos autores napolitanos como una obra titulada *πᾶν-ἀγνή* se le pudieran escapar a quien se llamaba Ἀγνεστός / *Castulus* o *Agnesius* y se había "desposado" con una virgen de la familia genovesa de los Agnesi (Agnes, Anyés). Igualmente, sería extraño que los nombres de las ninfas que hacen de invitados a la boda de Panagnê y portan nombres alegóricos (*Arete*, *Agape*, *Elpis*, *Pistis*, *Irene*) no tuvieran nada que ver con los pastores *Eracrito*, *Teopisto* o *Filelps* de la *Egloga* de Agnesio. Podemos incluso sospechar una relación entre el pastor de Belén *Amnonomeus* del segundo poema de Grafeo, *Theander*, con el que, por representar la Ley Vieja, Anyés llama *Nomænnus*.

Es difícil que la tarea de estos dos poetas hispanos Anyés y Gómez de Ciudad Real, cristianos y neolatinos, no esté igualmente relacionada de algún modo con la obra de Antonio Geraldini (Amelia, Umbría, 1449 - Marchena, Andalucía, 1488),

obra inacabada (probablemente el autor hubiera querido llegar hasta los 30 libros) y, como falta de la última revisión, bastante desordenada. Estaba pensada para la publicación, como lo demuestra el hecho de que parte de sus materiales ya venían siendo publicados: la *Egloga in Nativitate Christi*, para hablar del nacimiento de Jesús (tras la *Egloga*, seguida de cuatro odas a la Natividad del Señor en estrofas sáfico-adónicas, siguen 5 folios en blanco, dejadas así probablemente para seguir cantando aspectos de la natividad); el *Apologeticon panegyricon*, al hablar de Jerónimo de Aquilea, etc. Sobre todos estos aspectos, ver E. Olmos Canalda, *Catálogo descriptivo de los códices de la Catedral de Valencia*, 2. Valencia, 1943, 155-158; Hijarrubia Lodaes, 1960 y Cahner, 13-16. El nombre de *Panthalia* se explica a partir de *πᾶν*, 'todo' y *θαλία*, que puede ser '*Talia*' (una de las nueve musas) o bien '*flor*', 'hoja de enramada' y, por extensión, 'poesía': viniendo a significar, según esto, algo así como *todo poesía*, *todo canto*, *todo fiesta*. Por otra parte, el autor tomaba la *i* como breve (seguía en esto el uso de Prudencio, cuya *Psychomachia* conocía bien); por ello la acentuación es *Panthália*.

<sup>33</sup> La imposibilidad de acceder hoy al texto original por estar en reparación el Archivo catedralicio me ha impedido conocer la profundidad de esta revisión. Conozco simplemente los versos con variantes que ofrece Hijarrubia: Texto edit. v. 36: «*Palpebras pudor est nunquam diuellerè somno*» frente a *Panth.*: «*Nou pudet ab somno tam longo stertere*»; y en el v. 71: «*Munera delectant insulsos et sapienteis*», vs. *Panth.* «*Munera delectant magnos pariterque pusillos*».

<sup>34</sup> Segunda ed. en 1525. Es un verdadero poema de la teología cristiana, donde ésta se hermana de tal modo con la poesía que mereció que Nebrija llamara a su autor en el prólogo a la edición «el Virgilio cristiano». En efecto, los 16.400 hexámetros del poema aparecen «empedrados de hemistiquios virgilianos», según Menéndez Pelayo, una técnica que también veremos en Anyés, quien muy bien pudo conocer tal obra.

que actuó en España entre 1457-1488<sup>35</sup>. Durante su estancia en Zaragoza, en la corte literaria de su noble arzobispo<sup>36</sup>, compuso, entre el 1 de enero de 1484 y el 15 de febrero de 1485, una colección de 12 églogas, que, con el título de *Carmen bucolicum*, editó en Roma, 1485. Arrancando del *De natali Christi* de F. Patrizi, y probablemente aún de más allá, de la Egloga XI (*Pantheon*) de Boccaccio (Grant, 102-104), A. Geraldini amplía los temas de su *Carmen bucolicum*, partiendo de la natividad a otros relatos neotestamentarios sobre la vida de Jesús, a los que se añaden en los tres últimos poemas sobre el credo, el Juicio Final y la Vida Bienaventurada<sup>37</sup>. Sin duda Antonio Geraldini, ampliamente conocido en

<sup>35</sup> Sería prolijo describir la presencia y actividad de los Geraldini en España. La razón de su venida fue acompañar en 1469 a Angelo Geraldini, el tío, obispo de Suessa, en su embajada del rey de Nápoles al de Aragón (cf. J. Petersohn, *Ein Diplomat des Quattrocento: Angelo Geraldini, 1422-1486*, Tubinga, 1985 y Josep Rubió i Balaguer, «Cultura de la época fernandina», en *Humanisme i Renaixement, VIII Congreso de la Corona de Aragón*, Valencia, 1973, pp. 180-202). Antonio Geraldini fue secretario y ejerció funciones de embajador de Juan II de Aragón hasta la muerte del rey; siguió después en la Corte de su hijo, ejerciendo con gran éxito (cf. Vives, *De instit. fem. christianæ*, I, IV) la función de maestro de latín (y humanidades) de [la mayor de] las hijas de los RR. CC.; a su muerte lo sucedió en el cargo su hermano Alejandro (1455-1525), que llegó a ser obispo de Santo Domingo. Los Geraldini formaban parte de esos eruditos italianos que divulgaron su entusiasmo por el Renacimiento (J. Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, p. 161; Mustard, 13; Gómez Moreno, 1994, 306, quien recoge también que Alejandro fue colector de inscripciones latinas en Hispania junto con Nebrija). Antonio Geraldini, coronado poeta a los 22 años, fue compositor rapidísimo. La función de su *Carmen bucolicum* era, según el Prohemio, ofrecer textos que pudiesen sustituir a los de autores paganos en la enseñanza y en el aprendizaje escolar: «...existimans etiam me non nihil luminis allaturum his qui res Christianas Latine aut discere aut docere alios uoluerint. Quod secus ab aliis factitari audio, qui poesim magis imitatione quam arte sectantes ad gentilia relabuntur, nec quicquam nisi ethnicum, aut profanum potius, canere consueuerunt» —en la dedicatoria de la ed. de 1485 a D. Alfonso de Aragón, p. 18. Prueba de la sentida necesidad de una obra tal serán las sucesivas ediciones del *Carmen bucolicum* que reseña Bayo, 17ss: una segunda aún en el siglo xv en Erfurt; Salamanca, 1505; Pforzheim, 1507. De ahí también el aprovechamiento que hace del *Carmen paschale* de Sedulio, de la versión del Evangelio en hexámetros de Juvenco, de los poemas de Prudencio... (Ver *infra*, notas 37 y 73). Muestra la máxima familiaridad con Ovidio y también aprovecha a Horacio y Lucano. Por supuesto que conoce a Virgilio, pero extrañamente, tratándose de églogas, «show very little pastoral language or pastoral setting» (Mustard, 14s) y se inspira más en las *Geórgicas* y en la *Eneida* que en las *Bucólicas*. Como la mayoría de los escritores de églogas sobre la vida de Cristo, introduce muchos detalles que derivan de la tradición y leyendas populares de la Edad Media. Así, en el pesebre los animales se arrodillan ante el Niño y el buey y el burro («asinum»: no la mula) lo adoran; los Magos son reyes de Oriente y, pese a *bucolizar* sus nombres en *Micon*, *Granicus* y *Battus*, mantiene en ellos la letra inicial de los tradicionales. Por ningún lado aparece la posibilidad de una representación escénica de su *Carmen*.

<sup>36</sup> «Ninguno de tales círculos en la capital aragonesa tuvo el relieve del que se congregó en torno a este arzobispo de Zaragoza, hijo natural del rey Católico. A él pertenecieron [además de A. Geraldini] Gaspar Barrachina, el secretario del arzobispo, Alfonso de Segura y Juan Sobrarias, el poeta de Alcañiz, quien dedicó al arzobispo su *Panegyricum carmen de gestis heroicis Diui Ferdinandi catholici [...] et de bello contra Mauros Lybies*, Zaragoza, 1511, en honor de D. Fernando. Y también, como a su mecenas, Marineo Sículo la edición de sus *Epistolarum familiarium libri XVII*, Valladolid, 1514, y Antonio Geraldini la primera edición de su *Carmen bucolicum*. (Sin embargo, la edición de Salamanca, imprenta de Porras, 1505, que reseña Norton en su *Descriptive Catalogue*, n.º 472, p. 172 va dedicada al arzobispo de Santiago, Alonso de Fonseca, aunque bajo el patrocinio de Alfonso de Aragón: «hortante [...] domino Alfonso regis hispaniarum filio pontificeque cæsaraugustano».)

<sup>37</sup> El primero de sus poemas (*Egloga prima*) se titula *De Saluatoris natiuitate*, y son sus interlocutores «*Mopsus & lycidas: hoc est ipse cæsaraugustanus præsul & auctor carminis*». La segunda égloga es *De*

España<sup>38</sup>, inspiró a Anyés no sólo el cultivo de la égloga y del hexámetro, sino sobre todo, —aunque seguramente con la colaboración de otros autores—, la idea de reunir las verdades cristianas en un extenso poema en el que cupiera su *Egloga*. Pudo también A. Geraldini llevar a Anyés al aprovechamiento de los poetas cristianos primitivos, al mismo tiempo que ponerlo en conocimiento de Patrizi y de su tocayo el Mantuano<sup>39</sup>.

#### LA OBRA DRAMÁTICA DE J. B. ANYÉS

Sin embargo, lo que particularmente nos interesa de Anyés en este momento es su actividad dramática. V. Ximeno (1747, 117b) halla, entre «*alia opuscula non injucunda lectu*» publicadas con sus *Apologías*, algunas supuestamente dramáticas. La primera mencionada, fue escrita por Anyés durante la segunda campaña de predicador realizada, a ruegos del conde de Oliva, con «éxito satisfactorio» —así M. Grajales<sup>40</sup>. Dice Ximeno que el noble discípulo de Anyés «le obligó a hacer una elegante *Representación poética*, que intituló *Pro Saracenis Neophytis*, dirigida a don Jorge de Austria, arzobispo de Valencia» (1747, 117b). Pero no se trata de una obra dramática. Ya el término «Representación», apoyado en el adjetivo «poética» carga de ambigüedad el carácter genérico. Difícilmente pudieron hacerse representaciones latinas ante los moriscos (o no era razonable que se hicieran), si lo que se buscaba era catequizar a conversos, ya que en éstos, al revés que entre cristianos viejos, no se puede presuponer el conocimiento de temas cristianos, de modo que les resulte suficiente el lenguaje no verbal para seguir un argumento

*regum adoratione* (103 hexámetros); 3<sup>a</sup>. *Quæstio de Filio amisso*; 4<sup>a</sup>. *De baptisate et temptatione Salvatoris*; 5. *De Christi miraculis*; 6. *De institutione Sacramenti Eucharistiæ*; 7. *De Passione Salvatoris*; 8. *De Resurrectione Salvatoris*; 10. *Symbolum Christianæ Religionis*; 11. *De ultimo Iudicio*; 12. *De vita beata*.

<sup>38</sup> Josep Rubió dice de Antonio: «... personalidad italiana que fue la primera que pudo ejercer en las tierras catalano-aragonesas una influencia semejante a la que después tuvo Nebrija en las castellanas»: «Cultura de la época fernandina», en *Humanisme i Renaixement*, pp. 180-202, donde ofrece referencias bibliográficas. «Nápoles y Sicilia, sigue diciendo Rubió, actuaron de puente entre España e Italia en la entrada del humanismo en la segunda mitad del siglo xv, con independencia de Nebrija y sus prestigiosas actividades. En este punto las de Antonio Geraldini, que tanta influencia tuvieron en la Corona de Aragón, abren nuevas perspectivas» (o. c., p. 185s).

<sup>39</sup> Juan Bautista Modover, llamado «Spagnolo» o «Spagnoli» por su ascendencia paterna, más conocido como *Baptista Mantuanus* (ca. 1448-1516), pudo ser un excelente maestro de Anyés en diversos campos: en el aprendizaje del latín, pues fue un reconocido maestro de latinidad (especialmente en Alemania y en España —Grant, 126) hasta el siglo xviii y en el del latín “cristiano”, ya que con los poetas cristianos (Lactancio, Prudencio, Sedulio...) estudiaban los alumnos “medianos” el latín; en el cultivo del verso (escribió «*versus pæne innumerabiles*») y concretamente el cultivo del hexámetro (21.000 escribió sobre Catalina de Alejandría en 40 días de descanso) y el de la égloga. Fue, en efecto, prolífico escritor de églogas (compuso 10) amorosas. La primera de ellas fue quizá la pastoral neolatina más conocida de las escritas en Europa (Grant, 125-135).

<sup>40</sup> Así lo confiesa el mismo Agnesio al Vicario Gais: «*vbi iussu Christianissimi Francisci a Scintillis Oliuæ comitis populos istos Christum docturus vallem hanc veni, quantum simplicibus, blandisque meis hortatibus plerique profæcerint, in diesque proficiunt, quum singulos vicos, oppidaque euangelizando percurrens, læto omnium animo libenter excipior, lætanter audior. Et quantam ubique putas Christo maturam paratamque messem, si quales res postulat messorum adessent?*» (f. 48v).



deplorable e insostenible situación de esta minoría nacional requería una rápida y enérgica intervención<sup>43</sup>.

Otra composición que con mayor base, debido al género y título que se le otorga, pudiera juzgarse dramática es, en palabras de Ximeno, un «*Coloquio* gracioso, en que de passo refiere muchas grandezas de su Patria, siendo interlocutores *Pasquino* de Roma, y el *En Gonari* de Valencia, que es una estatua bien conocida de la Lonja del azeyte» (Ximeno, 117b)<sup>44</sup>.

Se trata del *Colloquium Romani Paschini, et Valentini Gonnari*, escrito en dísticos (78: 156 vv.), que es representable, si prescindimos de la dedicatoria (14 vv. que no forman parte del *Coloquio*) y de los primeros 15 vv. de "Introducción/ Presentación", donde se mezclan el estilo directo y el indirecto con la intervención, como interlocutor y narrador, del autor bajo su nombre de *Baptista*. Dejada de lado esta parte preliminar, el *Coloquio* cabe en el género de los diálogos renacentistas llamados *representativos*, al estilo de los de Erasmo (que se representaron a menudo, e inspiraron al menos una representación en el *Estudi General* de

<sup>43</sup> Cf. entre otros, Joan Fuster, «La llengua dels moriscos», en *Poetes, moriscos i capellans*, pp. 83-122. Los trazos con que Anyés pinta esa situación de los moriscos, que bien conocía, a D. Juan de Gais, Vicario General de la Archidiócesis valentina, en un escrito titulado de *Pro Agarenis Neophytis* (fol. 48r-49r), son conmovedores. Es difícil que tras leer tal escrito el Vicario General se negara a transmitir la *ἐπεισόδια* de Anyés *Pro Saracenis Neophytis* al nuevo arzobispo, que es lo que Anyés le pedía con aquél. No es menos negro ni fuerte el dibujo que aparece en la apología *Pro Saracenis Neophytis*, enderezada al arzobispo. Si oratoria (retórica) y representación dramática son géneros muy próximos (en los primeros tiempos la última es a veces difícilmente distinguible de la segunda), bien podrían tomarse los 87 dísticos (174 vv.) de Anyés como un dolorido monólogo que incita a una rápida respuesta activa. Desde este punto de vista, no carece de razón llamar *Elegia[s]* a estos escritos, como hacen Eugenio Asensio («El erasmismo y corrientes espirituales afines», *RFE*, 36, 1952, 46) y Eulàlia Duran en el *Diccionari de literatura catalana* de J. Molas i J. Massot i Muntaner, eds. (Barcelona, Edicions 62, 1979, 50); lo que recoge García Martínez, 1986, 259, n. 204. En efecto, Anyés se lamenta y llora amargamente por la situación de abandono, sobre todo espiritual, que sufren los moriscos.

<sup>44</sup> Cf. Boix, I, 426, quien data su existencia antes de 1344 y su reconstrucción en 1444. Ver también Teixidor y Trilles, 1895, I, 180s, quien identifica esta *Lonja del aceite* con la *Lonja antigua de Mercaderes*, que estaba, como dice en su *Manual*, «en la que es aora plazuela de la Lonja del aceite [cursiva mía], que por mucho tiempo se llama *Plazuela de las Pasas...*» (p. 199. 212); de lo cual deduce Manuel Sanchis Guarnier que estaba «*vora l'actual Plaça de la Companyia*» (*La ciutat de Valencia, València, Ajuntament*, 1982, p. 192). En su renovada edificación «pusieron por adorno en las esquinas que miran al medio día i mercado dos figurones o estatuas de piedra, uno de muger e otro de hombre que llamamos Engonari» (Teixidor, 1895, 181). Sobre su etimología discurre Teixidor: «pudo venir de la voz griega *Gonia* que significa *Angulus*. Si no es que aquellos antiguos valencianos la derivasen del nombre Engonal, que en castellano es ingle, por la acción de tener sus manos cerca de las ingles haciendo fuerza para sostener la fábrica» (*ib.*). Sin embargo, parece más lógico que el término derive de *angulare*, pues el pueblo valenciano, que confunde las sílabas átonas cerradas iniciales de palabra «an-» con «en-», pudo identificar aquella forma con ésta, que también tiene el significado de 'título' («En» = 'Don'); por lo cual, lo que seguía se podía tomar como un nombre propio de persona: *Gulare*, *Gunari* y, finalmente (según acentuación de Vicente Boix en *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*) *Gonari: En Gonari*.

Valencia<sup>45</sup>), de los de Vives<sup>46</sup>, del *Eremitæ* de Maldonado<sup>47</sup>, o de otros representados en la Universidad de Valencia a cargo de Gonzál[v]ez, Decio u otros<sup>48</sup>. Anyés dedica este *Coloquio* satírico al duque de Calabria<sup>49</sup>.

Pero la obra no tiene un carácter totalmente definido. Pertenece al género diálogo, efectivamente, e incluso, con pequeños retoques, sería representable en su integridad. Pero no cae tampoco fuera del género de la *laus civitatis*<sup>50</sup>, de la que se encarga el personaje forastero. Y, especialmente, el Coloquio pertenece al género de la sátira, típico de la literatura valenciana del siglos xv y xvi, que a lo largo del siglo xvi siguió cultivándose en la lengua autóctona para condena explícita de vicios, conductas y comportamientos, pero que en sus rasgos formales se revela como un

<sup>45</sup> El *Manual de Consells* de la ciudad de Valencia atestigua pagos en 1537 por la representación de una comedia escogida de los *Coloquios* de Erasmo. Cf. Henri Mérimée, I, 246.

<sup>46</sup> Me refiero a su *Lingua Latinæ Exercitatio*, cuyos diálogos son, en efecto, representables.

<sup>47</sup> Cf. Asunción Rallo Gruss, *La prosa didáctica del siglo xvi*, Madrid, Taurus, 1987; Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988 y J. L. Peinador Marín, «Un diálogo del siglo xvi español: *Eremitæ* de Juan Maldonado», *Criticón*, 52, 1991, 41-90, entre otros.

<sup>48</sup> Efectivamente, conservamos un *Perlepidum Colloquium in agendam Publii Terentii latinissimam Eunuchum* (B.N.M., R-19833/3), que se representó ante el Duque de Calabria, D. Fernando de Aragón y, por segunda vez, «in Valentino Gymnasio», editándose algún tiempo después (Valencia, 1527), para que pudiera leerlo tranquilamente el Duque, pues le había gustado mucho («*perplacuisse*») y muchos amigos le habían pedido el texto al autor. Se trata de una representación, que fue *telonera* del espectáculo principal, el *Eunuco* de Terencio. Otros coloquios quizá todos de F. Decio, representables y quizá representados en el *Estudi General* de Valencia, se conservan otro volumen facticio, también conservado en la B.N.M. con la signatura R-27032.

<sup>49</sup> *Ad excel. D. F. Calab Colloquium Romani Paschini et Valentini Gonnari*, f. 55r-56v. Es curioso que esta pieza pudiera ser enviada dos veces. La primera, con el conde Oliva como intermediario, a quien Anyés (con falsa modestia, creo) pide que lo pula antes de hacerlo llegar al Duque. Un modo inteligente de matar dos «pájaros» de un tiro, pues le servirá al Conde de diversión. El *ocio* no debe faltar a un Príncipe: «*Ocia conicies Comes Inclyte quanta supersint. / Sacris post habitis ludere quando iuvat. / Seria non semper tetricosque grauesque Catones, / nec risus mimos, nec ioca ubique licent / [...] Mitto tibi expolias, Magno Calabroque polital Mittas, grata aderunt, nomine missa tuo*» (f. 55r). En la segunda ocasión se adjunta el Coloquio a la elegía por la muerte de Julia, hermana del Duque, como dice la nota de envío a D<sup>n</sup>. Mencía, que antecede a esa Elegía en f. 53r. Quizá el conde de Oliva retuvo para sí la composición y, llegado el momento, Anyés debió hacerla llegar al duque, tomando como más fácil o respetuosa la vía de la intermediación de la duquesa en 1542. Efectivamente, Anyés insiste, tanto en la nota de envío como en el texto de la elegía, en que el *Coloquio* se había preparado en otras circunstancias más alegres (cuando «... *urbs tota Salerno, / Læto adplauderat milite quando, tuo*») y para antes del comienzo de una cuaresma: «*Ante quadragesimale ieiunium, Serenissimo coniugi tuo, Excellentissima Princeps, [...] festiui tunc temporis festiuum pararam Colloquium romani Pasch. etc*» y *Carmina lætitia, Princeps, festiua pararat/ Musa tibi...*».

<sup>50</sup> Sobre este tipo de composiciones de los humanistas, cf. Gómez Moreno, 1994, c. xviii, p. 286ss. En ésta de Anyés, como no podía ser menos, percibimos algún eco de la *Oratio luculenta de laudibus Valentia* de Alonso de Proaza (Valencia, L. Hutz, 1505; cf. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Madrid, Castalia, 1961, 136-151), y, en años sucesivos de las de J. L. Vives en *De subventione pauperum* (cf. L. Esteban Mateo, trad. y ed., Valencia, Ayuntamiento, 1994, vol. 4B, p. 19, n. 24s) y en su epístola a D. Erardo de la Marca, obispo de Valencia (28. III. 1520), en Juan Luis Vives, *Antología de Textos*, Valencia, Universitat de València/Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1992, p. 24s; años más tarde seguirán con las «*laudibus Valentia*» Jerónimo Sempere al final de la I Parte de *La Carolea* (f. 137r-145v, Valencia, Juan de los Arcos, 1560), Palmireno, en el prólogo a la *Com. Lobenia*, Gaspar Gil Polo en el «Canto de Turia», lib. III, de la *Diana enamorada* y otros.

divertido juego literario<sup>51</sup>. Efectivamente, la nota predominante del *Coloquio* es la sátira, de modo particular si se atiende al interlocutor de En Gonarí, el célebre «Pasquino» romano, torso de estatua antigua así denominada popularmente, a la que se adherían las composiciones satíricas que se hacían pasar por monólogos o «pasquinate», pero a veces también como conversaciones entre esa estatua y otra cercana a la que la imaginación popular dio el nombre de Marforio<sup>52</sup>. En sustitución de Marforio está aquí el popular En Gonarí, haciendo la crítica de la disoluta *nova Roma* que es Valencia, cuya fama —también por sus gloriosos hijos— había llegado hasta los oídos del mordaz romano<sup>53</sup>. Así, pues, en el Coloquio se mezclan el panegírico y la sátira, las veras y las burlas, lo narrativo y lo dramático, bien centrado en las producciones de la corriente satírica valenciana de los siglos xv y xvi, que se había ido manifestando en dos lenguas: primero, abundantemente en valenciano en una pluralidad de obras; después, en castellano (o castellano y valenciano): *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, *La Visita...* (Sirera, 1995, 139-144, 189-196, 201-225). Con Anyés aparecerá el cultivo del género en la lengua de los más cultos: una manera de mostrarse *vir doctus et facetus*<sup>54</sup>.

Comienza el autor, «Bapti[sta]», asumiendo la figura de presentador del marco del Coloquio. En primera persona relata su encuentro en el camino real de Sagunto (entrada a Valencia desde el Norte, donde sabemos que vivía Anyés), con Pasquín, que viene a visitar a un compinche valenciano y pregunta al nativo por la casa de En Gonarí:

<sup>51</sup> Cf. Sirera, 1995, 189ss, 218-225. En este aspecto se fija también Josep Romeu i Figueres, *Teatre profà*, I (Barcelona, Barcino, 1962, p. 30s) y lo pone en relación con la *Farsa d'En Cornei* (*ib.*, 75-121): «mostres d'un teatre viu, realista i satíric». En la amenidad del Coloquio insiste Anyés al enviarlo el 7 de marzo de 1542 desde Cullera («*Collheræ*» —¡!) a D<sup>a</sup>. Mencia de Mendoza al mismo tiempo que la Elegía al duque de Calabria, su marido, por la muerte de Julia: Anyés debe excusarse por la inoportunidad del envío («*Mittoque pariter idem colloquium, licet non huic tempori tempestivum*» —f. 53r). Pero, pensándolo bien y con ánimo osado («*audentiùs mitto*»), piensa Anyés que podría resultar adecuado a las dolorosas circunstancias presentes, ya que «*Retendendus est enim aliquando mœroris arcus*» ('pues hay que aflojar en algún momento el arco del dolor, según los sabios') y, por tanto, puede resultar un alivio «*lætis seria mista iocis...*», 'mezclar los donaires y burlas con lo serio' (vv. 1-4). Anyés insiste, pues, en mezclar lo serio y lo jocoso y es consciente de que su obrilla («*opellum colloquii*» —f. 53r) es risueña: «*non lectu omnino iniucundum*» (*ib.*).

<sup>52</sup> Datos recogidos por Marcel Bataillon, *Erasmus y España*, p. 570: «Marforio, lo mismo que su compadre Pasquino, es considerado graciosamente como patrono de las informaciones mentirosas o "pasquinadas" que se pegaban en el pedestal de las dos estatuas, tan populares en Roma (cf. Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patroclo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*, Roma, 1789)». Es interesante en este contexto la comparación del texto de Anyés con el de otro humanista, también muy relacionado con Valencia, el del canónigo saguntino Bernardino Gómez Miedes, en sus *Commentar. de Sale*, donde arremete contra las «pasquinate», para él perniciosas e indignas, pues cuestionan el principio de autoridad. Cf. libr. III, c. lxxx, Valencia, Pedro de Huete, 1572, p. 247s.

<sup>53</sup> Un coloquio de éste con los interlocutores de Pasquino y Marforio (*Dialogus de donatione laureæ Barabelles. Interlocutores Pasquillus et Marphorius*) aparece a continuación de la *Egloga* de Anyés en el volumen facitico de la B.N.M., R-27032.

<sup>54</sup> Antonio Prieto, *La prosa española del siglo xvi*, I, Madrid, Cátedra, 1986, c. 1, pp. 17ss.

<p><i>Forte via nuper, vulgo est quod hac urbe</i>  <i>Sagunthi</i>  <i>Dicta, meas starem quum pedes ante fores</i>  <i>Præteriens quidam me adiit peregrinus, et hospes</i>  <i>Hac Gonnarus, ait, quam colit urbe domum? [...]</i></p>	<p>Quiso el azar que, poco ha, en la calle de  Sagunto  llamada, estando yo a la puerta de mi casa,  un forastero de paso me abordara diciendo:  «¿Dónde vive en esta ciudad el Gonar...?»</p>
---	--

Alterna a continuación el diálogo directo de Baptista y Pasquín con la narración, pues Baptista nos cuenta, en primera persona, su deseo de sacar de la ignorancia sobre Gonarí al forastero («*Non ille homo; saxum est*») y, en tercera persona, el modo cómo se produjo el famoso encuentro de los zoilos: «*Vt vidit [= Pasquín], visi procidit ante pedes / Atque ait*:». A partir de aquí, acabada la introducción narrativa, Baptista hace mutis por el foro, dejando que fluya el coloquio rápido y directo entre los dos interlocutores. Una auténtica *escena* satírica llena de gracejo: Valencia es una segunda Roma:

PASCHINUS	PASQUÍN
<i>Vestra meæ par est non Roma per omnia</i> <i>Romæ?</i>	¿Vuestra Roma no es en todo igual a mi Roma?

Puede que lo sea, pero en el vicio, dice el valenciano:

GONNARUS	GONARÍ
<i>Num vitiis, an deliciis? nam flagitiorum</i> <i>libertas laxas pandit vtrique manus.</i>	¿En los vicios y en la molicie? Pues para escándalos la libertad da amplia cancha a todo el mundo.

Pasquín debe contener la dureza de En Gonarí:

PASCHINUS	PASQUÍN
<i>Paucorum vitio reliquos ne obuolueris</i> <i>omneis.</i>	Por el vicio de unos pocos no enlodes a los restantes.

Además, ¿dónde hay tantos sabios como en Valencia?

PASCHINUS	PASQUÍN
[...] <i>Vbi regnat docta Minerua magis?</i> <i>Musarum studium nusquam florentius artes</i> <i>Parhisia vernant non magis urbe sacræ.</i> <i>Sunt Arpinates vbi mille? vbi mille Marones?</i> <i>Cæcropiam huc urbem iure migrasse putes.</i> <i>Mille Dioscorides hic sunt. hic mille Galeni.</i> [...] <sup>55</sup>	¿Dónde reina más la docta Minerva? En parte alguna las letras florecen más, ni las ciencias sagradas brotan más en la ciudad de París. ¿Dónde como aquí hay mil Cicerones? ¿Dónde mil Virgилios? Se diría que toda Atenas se ha trasladado acá. Mil Dioscórides aquí hay; aquí, mil Galenos...

<sup>55</sup> Lo mismo había dicho ya Anyés en una de sus Apologías: «*Quanta utriusque Phalanx et consultissima iuris? / Hippocrates quot sunt hac et in urbe viri? / Est nusquam toto Latium florentius orbe / Eloquium, nusquam vernat Athena magis*» (*Apol. pro Equit.*, «Dedicatoria», f. 2v).

Y ¿dónde tanto noble y tan preclaro como... y como el duque de Gandía; y [además] el conde de Oliva y el duque de Calabria y su esposa, D<sup>a</sup>. Mencía<sup>56</sup>:

PASCHINUS	<i>Nonne tibi Calaber Princeps diadema? Salernus accessit formæ flos tibi. summus honos</i> <sup>57</sup> .
GONNARUS	<i>Ecquæ Mnemosyne</i> ? <sup>58</sup>
PASCHINUS	<i>Mentia hæc inclÿta Princeps (Mentis nomen habet) Pieridumque iubar. His tribus est nostra non vestra Valentia Roma Omnibus et toto ditior orbe bonis! [...]</i>
PASQUÍN	¿No es para ti un laurel el príncipe Cálabro? Salerno, flor de hermosura, se te suma: ¡sumo honor!
GONARÍ	¿Y qué de Mente?
PASQUÍN	La insigne princesa Mencía (su nombre sabe a «mente»), esplendor de las musas. Con tres tales, ¿no sobrepaja vuestra Valencia a nuestra Roma en todo género de bienes y es más que todo el orbe rica?

<sup>56</sup> El duque de Calabria había contraído matrimonio con D<sup>a</sup>. Germana en agosto de 1526; a ambos ensalza Anyés en su *Egloga*. D. Fernando y D<sup>a</sup>. Germana compartieron el virreinato hasta 1536, año en que murió la virreina. El duque casó con D<sup>a</sup>. Mencía de Mendoza en 1540.

<sup>57</sup> Se trata del príncipe de Salerno, Ferrante Sanseverino, que participó en las guerras entre España y Francia en Nápoles y en Lombardía y acompañó a Carlos V en campañas africanas y después en España. Interviene como personaje en la *Questión de amor*. Su fama mereció una acogida clamorosa a su vuelta a Nápoles; a ello parece aludir Anyés en otro pasaje de este Coloquio: «*Temporis illa sui fuerant, vrbs tota Salerno, / Læto adplaudēbat milite quando, tuo*». De la halagadora mención del Príncipe y de los tiempos verbales utilizados por Anyés en el texto que comento se deduce que el *Coll. Pasch. et Gonn.* se compuso durante la estancia de F. Sanseverino en Valencia, o bien mientras éste formaba parte del séquito del Emperador, que estuvo en Valencia (menos de un mes) desde el 4 de mayo de 1528; o bien al retorno de la boda del mismo emperador en Sevilla, o a la vuelta de la boda de los duques de Calabria (Sevilla, agosto de 1526). No he podido recoger datos más concretos de la estancia en Valencia del Príncipe napolitano, pero, a partir de lo dicho, es probable que sucediera entre fines de 1526 y hasta mayo de 1528 (cortes de Monzón): 1527, año en que se representa la *Egloga* de Anyés, parece la fecha más apropiada. En todo caso, sabemos que «Salerno» acompañaba al Emperador en su coronación en Bolonia en 1530 (en *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere, Arti*, Roma, Treccani 1949, *ad v.* «Sanseverino»). En su partida le dedica Juan Fernández de Heredia algunas poesías (Rafael Ferreres ed., J. Fdez. de H., *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 44-46; 67-68). Las alabanzas del Príncipe, por otra parte, sólo se entienden antes de su choque, por envidias, con el virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, y con la Corte española, por lo que hubo de buscar acogida en Francia, donde murió.

<sup>58</sup> No es ésta la única vez que Anyés juega con el étimon del nombre de la Duquesa, Mencía, relacionándolo con «*mens, mentis*» y esta forma con la griega *Mnemosyne*, madre de las musas. También aparece, con la explicación correspondiente, mucho más amplia que aquí, en la dedicatoria del Libro I de las *Epistularum libelli duo*, obra agnesiana epistolar encuadrada con el *Apologeticon Panegyricon*, que va sin año de impresión, pero que fue publicada igualmente por J. Mey: «*Mentia Ducis [...] cui precedentem libellum dicauit Mnemosynem appellat, a "mente" "Mentiam" quasi dictam intelligit, matrem scilicet Musarum, studio atque officio*» (f. 14r). Y un poco más abajo hará Anyés en verso un extenso panegírico de D<sup>a</sup>. Mencía como humanista y mecenas de las letras: «*[...] Non mentis frustra denique nomen habes. / Frustra a Mnemosyne nec idem tibi nomen, alumna es, / Nataque Musarum, quin eademque parens. / Magnatum quis te Musas, si demis Oliuæ / Franciscum Comitē, plus colit, ornat, amat? / Quis magis et Musis cultos fouet, ambit, honestat, / Excipit, et pascit ditius, atque colit?*» (*ibidem*).

El coloquio tiene aciertos formales deliciosos: las alabanzas de Valencia (sus famosos hombres en la historia, la amenidad de su clima, su hospitalidad...) se ponen en boca de Pasquín, ¡el maldiciente! Las críticas a la corrupción de Valencia en labios de En Gonarí, que matiza o excusa Pasquín, para quien Valencia supera a Roma en sabiduría<sup>59</sup>:

PASCHINUS

*Nostræ hoc æquavit se vestra Valentia Romæ  
Induit effinxit nostra itaque cuncta sibi.  
Inter utramque nil morum discriminis insit  
Sed nostros præstat vestra Minerva. Vale.*  
(f. 56v)

PASQUÍN

A nuestra Roma en esto igualó vuestra  
Valencia;  
imita y recrea todo lo nuestro.  
Nada las distingue ya en su vivir,  
sino que nos sobrepasa vuestra Minerva.  
Adiós.

Un coloquio lucido, aunque no quede por completo desligado de su cáscara narrativa. Pero podía quedar libre de ella en cualquier momento<sup>60</sup>. Probablemente ya lo había logrado antes Anyés en esa joya dramática suya que es la *Egloga in Nativitate Christi*.

## LA «EGLOGA IN NATIVITATE CHRISTI»

La *Egloga in Nativitate Christi* es una composición dramática en 213 versos latinos. En ella debemos advertir por forma y contenido dos grandes articulaciones: Primera: el Introito o Preludio, un monólogo puesto en boca de la diosa Palas [Atenea]: «...cuius argumentum Pallas ad excellent[issimum] Principem orditur». Consta, tras una alusión al lugar de la representación, de una loa-panegírico de los duques presentes, de brevísimo argumento y dedicatoria, y de la formularia exhortación al silencio con una sola palabra («*Tacete*»): todo ello en 34 endecasílabos falecios de ágil andadura. Segunda articulación: el texto de la representación, dialogado o en parte cantado a coro, en hexámetros heroicos, por

<sup>59</sup> Quizá también en esto siga Anyés a Proaza, quien cierra su *Oratio luculenta* precisamente contraponiendo Valencia a Roma, para encumbrar a su patria de adopción.

<sup>60</sup> No parece que puedan atribuirse a Anyés los dos coloquios que siguen a su *Egloga in Nativitate Christi* en el volumen de la B.N.M., R-27032, que la contiene, y que son: 1. el mencionado *Dialogus de donatione laureæ Barabelles. Interlocutores Pasquillus et Marphorius*; 2. *Ex obscurorum virorum salibus Cribratus Dialogus non minus eruditionis quam macaronices amplectens, In quo introducuntur colonienses theologi tres; Ortuinus, Gindolphus, Lupoldus. Tres item celebres viri: Joannes Reuchlin, Des. Erasmus, Jacobus Faber, De rebus a se recenter factis disceptantes* [s. l., s. a., s. i.]. Ambos son coloquios representables. El primero puede ponerse en relación con las sales que hemos degustado en el de Pasquín y En Gonarí; el segundo se cierra con el formulario saludo teatral: «*Auditores, interim, valete*». Ambos pueden ser anteriores al *Coloquio satírico de Pasquín y En Gonarí*, que sólo en 1542 tuvo su redacción definitiva. Pero su estilo es muy diferente del de Anyés y bastante cercano al de otras obras de Decio, que son diálogos relacionados con el ejercicio retórico. Precisamente de Decio son el *Coloquium Pædapechthia* y la *Oratio de re litteraria asserenda* que preceden a la obra de Anyés. De él podrían ser también los que la siguen. Añádase que J. Mey publicó en Valencia, 1548, una obra de Decio, *Brevia in Erasmi «Copiam» epitome instituendis pueris utilissima et hac tertia editione... accessionibus locupletata*.

los que siente preferencia Anyés, «por prestarse a la exuberante afluencia, que es una de las características de su poesía, y al tono oratorio que resplandece en sus composiciones» (Hijarrubia, 37)<sup>61</sup>. La *Egloga* propiamente dicha está dividida en dos Partes, bien indicadas tanto por acotaciones (una de ellas situada al principio del texto dialogado y la otra tras el v. 113)<sup>62</sup>, como en los escolios («*Scholia partis primæ*» y «*Secundæ partis scholia*»). Se representó ante el duque de Calabria, probablemente en la noche de Navidad de 1527<sup>63</sup>, y se editó orlada su portada con el escudo del mismo Duque, con escolios al final del texto recitado o cantado. De la *Egloga* conservamos varios ejemplares o copias<sup>64</sup>.

Intervienen en el diálogo y canto cuatro pastores: Eracritus/el Amor divino, Theopistus/la Fe, y Philelpe/la Esperanza, a quienes enseña y dirige un pastor más viejo, Nomenus/la Ley [judáica] Antigua o Antiguo Testamento. Se trata, pues, de alegorías (se explican en el título, en el prólogo y, con mayor extensión, en los escolios).

La acción es sencillísima, sin apenas intriga y sin enredo (como corresponde a una representación típicamente cortesana) y de gran verbosidad, se organiza así:

1ª Parte: 1. Un pastor, Eracrito, despierta a otro, Teopisto, que duerme bajo un olmo. Despierta también el pastor Filelpe. Se cuentan las cosas maravillosas que ocurren: rayos refulgentes, gente por los aires...: ha llegado el pastor prometido y anunciado por el viejo pastor Nomenno.

2. Exultantes, los pastores se aprestan a ir a visitar a ese pastor-niño antes de la llegada del día, llevándole regalos: piensan en cantos, frutas del campo, leche y cuajadas, miel, un par de lechazos. Pero tienen un problema: no conocen el camino. ¿Quién se lo enseñará? Lo hará Nomenno, recién llegado, quien, aunque forastero, es experto.

<sup>61</sup> El hexámetro implica «marcha majestuosa para expresar asuntos grandes y sentimientos vehementes» y aparece muy logrado en Agnesio, «gran latino» y «alma finísima de poeta», cuyo estilo está dotado de copia y afluencia, sin daño de la claridad: «el verso agnesiano de factura siempre impecable se acomoda exactamente a las normas establecidas por los clásicos»; tiene espontaneidad y es agradable música para el oído por su cadencia y sonoridad (así Hijarrubia).

<sup>62</sup> [1ª.] *Amor sub legis umbra dormient[em] excitat fidem.* [2ª.] «*Nomenus, Theopistum Phylelpem atque Eracritum id est lex vetus theologicas virtutes christum deum docet et hominem ad illumque adorandum manuducit*».

<sup>63</sup> «Egloga personanda Valentix coram excellentissimo Inclytissimoque Principe domino Ferdinando Calabriae». Los datos del colofón, por supuesto, se refieren a la impresión: «*Excussit Valentix industrius Joannes Joffredus Decembris. 20. Anno christianæ salutis. 1527*». Pero la edición debió preceder a la representación, como parece desprenderse del término «*personanda*», frente a «*personata*», términos propios de la representación escénica. La representación tuvo lugar, pues, un año después de la boda de Dª. Germana con el duque de Calabria. Ambos esposos estaban presentes en la representación, que se hace en su honor; cf. vv. 14-24. Sobre la asimilación del Duque con Febo, ver «*Præcelsi coniunx Calabriae castissima Phæbi, / Qua virtus floret, Castalidesque virent*», ahora referido a Dª. Mencía de Mendoza, en la «Dedicatoria de la *Apologia in defensionem Virorum...*», f. 2v.

<sup>64</sup> Una de ellas manuscrita y autógrafa en el códice *Panthalia*. Otra, la que aquí se cita, conservada en el volumen de la B.N.M., R-27032, en la que aparece tras un poema en dísticos que dedica a la monja Dª. Jerónima E[i]xarch, discípula de Anyés. Existe, al parecer, finalmente otro ejemplar, que no he podido ver, en la B.N.M., con el título *Egloga in Nativitate Christi Excellentissimo Principi Domino Ferdinando Calabriae Serenissimæque Augustæ Aragonum Germanæ dicta.*, Sign. R-12226, 5 hojas (la impresión de Jofré de 1527 consta de 6, con una sola signatura: A iiiij).

IIª. Parte: 3. De camino hacia el lugar, Nomenno explica a los otros pastores quién es el niño nacido. Los pastores expresan su alegría cantando a coro. Y a éste sigue otra melodía, la angélica, que hace resonar los montes. Viene de lejos, de una aldea, como si allá se celebrase una boda. Pero entonces es inexplicable el resplandor sobre las cabañas. No, dice Nomenno, se trata del Palacio del Dios Tonante. Aquí está: entremos.

4. Nomenno presenta a los pastores los personajes de la cabaña. También los pastores expresan lo que observan. Y, sin poder contener su gozo, prorrumpen de nuevo en cantos con que celebran al niño y a la madre. Tras el canto, ofrecen sus regalos al niño, y a la madre, flores y frutos de la estación, prometiéndoselos más hermosos cuando llegue la primavera. Y, como el sol se ha levantado y los rebaños necesitan salir a pastar, se vuelven los pastores a sus cabañas.

Varios rasgos merecen comentario. En primer lugar, el uso de hexámetros heroicos en el contexto de una pieza llamada «égloga» o composición dialogada y dramática en que intervienen pastores. Remiten al género de composiciones bucólicas, virgilianas y neolatinas. Y Virgilio, en efecto, resuena constantemente a lo largo de toda la *Egloga*, por el metro, por el léxico, por las expresiones... En un análisis no exhaustivo y fijándome únicamente en los elementos de mayor entidad, he descubierto no menos de 26 citas virgilianas: 24 de las *Bucólicas*, una de la *Eneida* y otra de las *Geórgicas*<sup>65</sup>; el texto entero rezuma acento virgiliano. Y es que quien utiliza el término «égloga» se sitúa en una corriente que refleja la presencia del mundo clásico» (Sito Alba, 180), aunque, según dice Newels, también en algún momento con ese uso se quiera indicar el significado preciso de «breves piezas navideñas»<sup>66</sup>. Creo que Anyés funde ambas realidades, pues otros antes que él se habían adentrado con éxito por ese camino.

Aunque Anyés hubiese estudiado el *Bucolicum carmen* de A. Geraldini, son escasas en su *Egloga* las correspondencias con la *Egloga prima* de aquél. Ya advirtió Alcina que una de las fuentes principales de inspiración de Anyés es el poema *De natali Christi*, que F. Patrizi<sup>67</sup> escribió en Siena (1460) para Pío II en 150 hexámetros y que representa la utilización de la pastoral o bucólica virgiliana para usos religiosos y devocionales. (Aunque lo más lógico es que llegara a su conocimiento a través de A. Geraldini o de sus seguidores.) Con Patrizi coincide Anyés, por supuesto, en los aspectos formales que derivan de la pastoral prehumanística, que arranca de Giovanni Virgilio de Cesena, sigue por Dante y Boccaccio, y desemboca en Petrarca y, de nuevo, en Boccaccio. Esto dice Grant de la recuperación de la égloga clásica y, muy importante para nuestro propósito, afirma que el pistoletazo de salida para la égloga religiosa fueron los vv. 136-228 de la *Egloga XI (Pantheon)* de Boccaccio, cuyos vv. 136-176 narran el nacimiento de Cristo (Grant, 102s). Pero esto no hubiera resultado más que un fenómeno aislado de no haber sucedido la vinculación de los elementos básicos de la égloga con el relato neotestamentario de los pastores

<sup>65</sup> Para mayor utilidad esas referencias se ofrecen como notas al texto de la *Egloga* en el Anexo, *infra*.

<sup>66</sup> Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974, pp. 132-133.

<sup>67</sup> N. 1413-†1492. Cf. W. Leonard Grant, c. ix, p. 258-260.

que guardaban sus rebaños durante la noche. Y este paso se dio en Patrizi<sup>68</sup>. Al mismo tiempo, no se puede descartar que de modo particular influyera en esa conjunción la *Egloga IV* de Virgilio, que en línea con la visión medieval (ya desde Orosio, dirá fray Baltasar Sorio) se interpretó como una profecía del mago Virgilio sobre el nacimiento del Niño maravilloso —también profetizado por Isaías 7, 10-17; 11, 1-10— y la Edad de Oro resultante.

El poema de Patrizi consta, según Grant, de tres partes: 1ª. vv. 1-80; 2ª. vv. 81-129; 3ª. vv. 130-150. Pero creo que esta división no hace justicia a la organización del texto y contiene una *escena* (puesto que de un diálogo se trata) más:

1ª: dos pastores, Lycidas y Menalcas (nombres griegos tradicionales de pastores de églogas) se encuentran por casualidad en la noche. Menalcas ha estado observando el firmamento: nevará. Lycidas ha estado buscando toda la noche una novilla cerrera y está agotado. Menalcas lo invita a calentarse al fuego. Lycidas se lo agradece sinceramente a su amigo y le pregunta sobre el estado del cielo. Éste le explica que extraños fenómenos celestes indican que algo raro va a suceder (quizá incluso el fin del mundo, descrito *sibilinamente*)<sup>69</sup>. Lycidas de improviso advierte que su novilla se ha arrodillado y parece estar en posición de adoración; lo mismo hacen las ovejas. Restalla un trueno y los dos hombres ven una figura alada volando hacia ellos: se asustan y quieren huir (vv. 1-50).

2ª. escena: Saliendo de un tropel angélico, se acerca a los pastores un mensajero («*cœlestis nuntius aulæ*»): no tengan miedo, que el Tonante ha enviado a la tierra a su hijo, nacido de una Virgen, y que el extraño comportamiento de los cielos y de los animales sólo es profético, ya que el nacimiento de Cristo traerá la Edad de Oro. Que vayan a adorarlo; una estrella los guiará hasta el lugar. Los pastores quieren saber más, pero el ángel «*Heu fugit, ad superas volitansque evanuit auras*» (v. 81). No resta sino seguir lo que se les ha ordenado («*mandata sequi*»), siguiendo la estrella (vv. 51-89).

3ª. escena, formada por los vv. 90-129: preparativos del camino y la marcha. Regalos que han de llevar: una víctima para sacrificarla sobre el altar, guirnaldas, un novillo, miel, incienso..., pues este niño debe de ser el prometido por profetas y sibilas. Y se ponen en camino. A lo lejos divisan luminarias celestes y tropeles de ángeles que vuelan. Pero ¿quién les abrirá la puerta. Por fortuna ven a José que desde fuera observa los astros: él será el «*Janitor almæ / [...] domus*» (vv. 127-129).

4ª. escena: los ángeles presentan a los pastores al «*regem / Æthereum*» y a su madre y los animan a pedir favores. Los pastores ofrecen sus regalos y al unísono recitan una hermosa oración al niño y a la madre<sup>70</sup>. Despide a los pastores José, pidiéndoles «*Natum [...] edicite Christum*» (vv. 130-150).

<sup>68</sup> Y, puesto que los temas religiosos podían tratarse en lenguaje pastoril, como demostró Boccaccio, ¿por qué no seguir con otros temas o comenzar *ab ovo* con el misterio de la Trinidad para exponer toda la historia de la salvación? Tal es el paso que se dio luego a partir de A. Geraldini, Escribonio y otros.

<sup>69</sup> «*...ruit undique cœlum / [...] Venturum in cinerem mundum... / Heu redit ecce chaos, pluet ignis ac sulphure; magna / Intremittit en tellus, pavidoque sudore madescit*» (vv. 36-43).

<sup>70</sup> «*Alma Dei soboles, divorum maxime Jesu, / Terrarumque cœlique decus, hominumque redemptor / Respice ruricolos pastores Numine jussos [...] Tu tamen ante alias longe Sanctissima Virgo / Rectorem connixa poli, nunc annue votis*» (vv. 136-145).

El poema debió adquirir considerable difusión en manuscrito e influir en otros, pues son frecuentes los ecos verbales en las églogas navideñas que siguieron («it was Patrizi, in fact, rather than Boccaccio, who set the pattern for this type of poem» —Grant, 259) y en la epopeya religioso-teológica desde A. Geraldini en adelante (Grant, 77ss). Sabemos ya del influjo directo de Patrizi en la *Egloga* de Anyés y, por otra parte, no parece que éste pudiera desconocerla tras la tarea humanística de Antonio Geraldini en Aragón. La relación entre ambas obras merece, pues, algún comentario<sup>71</sup>:

1°. Por ambas obras campean las concepciones y figuras mitológicas y elementos de la cultura clásica<sup>72</sup>. Aunque en este campo, quizá más que ante una imitación, estemos ante el aprovechamiento de una cultura humanística común<sup>73</sup>.

2°. José, al final del poema, observa desde fuera de la cabaña los extraordinarios fuegos celestes y, como el ángel de la resurrección (Mt 28,7s), o el Jesús reaparecido en Galilea (Mt 24,16ss), o en Jerusalén (Mc 16,15s), o en el momento de la despedida definitiva (Hch 1, 6-8), convierte a los pastores en «apóstoles» de la Buena Nueva: «*Ite alacres igitur; communia gaudia cunctis / Pandite, pastores, Natumque edicite Christum*» (vv. 149-50). En Anyés no aparece José, pero sí actúa y habla en la *Oratio litteralis* de B. Sorió, pieza que probablemente conoció nuestro *Venerable*.

3°. El poema de Patrizi destila autenticidad: la profecía de la Edad de Oro lleva la marca de la fe («has the ring of faith» —Grant, 260). Lo mismo encontramos en Anyés, donde se aúnan las profecías de Nomenno con las de la Sibila cumana:

<sup>71</sup> El menos importante recoge la observación de Grant, que yo no soy capaz de comprobar, según la cual la égloga de Patrizi presenta curiosos fallos de metro. Si acaso, observo que en el texto que he manejado hay uno gramatical («*Sed dexter pedibus talaria gemmea quisquis / Sis, precor o felix caelestis Nuntius [sic, por Nunti] aulae*» —vv. 53-54) y otros de organización o transmisión del texto. Los versos 55-77, por el sentido, deben ponerse en boca del ángel; lo que impide el error gramatical y la falta de la acotación de presencia del «Nunt[ius]» angélico, que sí aparecerá más abajo (v. 130).

<sup>72</sup> En Patrizi: «*Astræa, «Olympum»; «dii tibi fortunent messem*»; los vaticinios de las sibilas eritrea y cumana, *Acherontia templa, Neptunia regna...* En Anyés: *Deucalion; Astræe domus; Mimos, Silvani, Satyri, fauni, nymphæ, dryades, Daphne, Lachnes, Abantiades, Atlantide natus, regna Gnosia, Phebo, Lychaon, Olympus, erebo...*

<sup>73</sup> Una prueba de ello sería el uso compartido de «Tonante» (traslado del Zeus o Júpiter pagano) para referirse al Dios cristiano, que vemos en Geraldini: «*Qui uenit e cæli regione salutifer orbi; / Non demum, ut reliqui, mortali semine cretum, / Sed genitum ex verbo moderantis cuncta Tonantis, / Flaminis æterni insertum diuinitus arte*» (Geraldini, I, 118-21); Patrizi: «*Ecce venit: referet summi mandata Tonantis*» (v. 55); «*... perpetuo vernant convexa Tonantis*» (v. 123); Anyés: «*Unica progenies magni precelsa tonantis*» (v. 120); «*Parcite, pastores. Theopiste hic aula tonantis / Numine qui supero terras moderantur et astra*» (v. 146s). W. P. Mustard aclara este uso cristiano del término *Tonantis*, remitiendo a Paulino de Nola, 22, 149; Juvenco, 2, 795; 4, 672, 786; Prudencio, *Apoth.* 171; *Cath.* 12, 83. Y el v. I, 120 de Geraldini, que vemos compartido por Anyés, desde Ovidio, *Met* 1, 83: «*moderantum cuncta deorum*» (p. 61).

## NOMENNUS

*Eximite o pueri dubium caligine pectus  
 Hic est venturum e celo quem sepe canebam.  
 Virgineo fudit quem virgo puerpera nixu.  
 Hunc cumga olim cecinit vatesque vetusti  
 Hic est Emanuel ante omnia secula natus.  
 Unica progenies magni precelsa tonantis  
 Languentis secli medicus medicina salusque  
 Vitaque viuientum celi lux gloria diuum.*  
 (vv. 114-121)

## NOMENNO

Librad, zagales, ese pecho de la nube de la duda:  
 éste es Aquél cuya venida os vaticinaba a menudo,  
 el que con parto virginal dio una madre virgen.  
 A éste otrora anunció la Cuma y los vates antiguos.  
 Éste es Manuel, nacido antes de todos los tiempos.  
 Es el unigénito del Dios Tonante,  
 médico del siglo enfermo, medicina y salud;  
 vida de los vivientes, luz del cielo y gloria divinal.

4°. La breve oración de Lycidas y Menalcas (vv. 136-45) no es mera composición métrica, aunque tampoco sea una canción<sup>74</sup>, y es muy posible que inspirara tanto el estribillo coral que se repite seis veces a intervalos en la *Egloga* de Anyés, como los solos y coros finales de la *Oratio litteralis* de Sorio.

5°. Pero, más importante aún, Anyés repite el esquema estructural de Patrizi, si prescindimos de dos elementos que se explican posiblemente por la diferencia del género: en la *Egloga* tenemos un prólogo-argumento. En el poema de Patrizi tenemos la aparición del ángel. Falta ésta en Anyés (aunque a ella se aluda), quizá por no complicar el montaje de la obra. Sin embargo, las coincidencias quizá se deban, más que a la imitación directa, a que ambas piezas tienen como fondo el patrón del *Officium pastorum*. Y es que, pese a lo dicho del tenor literal, de la fraseología y del diálogo, las diferencias entre ambas obras son notabilísimas. La lengua de Anyés es mucho más rica, selecta y artificiosa; la cercanía a Virgilio mucho mayor, sin que falten otros autores clásicos que no son los preferidos de Patrizi. El diálogo en Patrizi es lento. Los personajes salen a 9,3 versos por réplica (7,4 si se tiene en cuenta el extenso mensaje angélico que ocupa 23 versos, comparable con los 34 versos del Introito de Atenea). La proporción de réplicas en la *Egloga* de Anyés es mucho más reducida: 2,1 vv. por réplica. La variedad y movimiento se acentúa no sólo por la aportación de la música, sino por el número de versos compartidos: 7; con ello el diálogo gana en agilidad; también, las réplicas de un sólo verso son 41; en total, casi un tercio de los 179 versos. En conclusión, Anyés pudo conocer el poema de Patrizi e inspirarse en él. Pero también pudo situarse en la estela de quienes habían aprendido de la aportación del senense, al mismo tiempo que aprovechaba otros elementos de su contexto cultural.

En efecto, Anyés, se inspira para su *Panthalia* no sólo en el *Carmen bucolicum* de Geraldini, sino incluso concretamente en la *Egloga* I de éste *De Salvatoris nativitate* (128 hexámetros), donde Lycidas rememora los relatos de la zarza ardiendo, del vellón de Gedeón, la piedra en el Libro de Daniel, la misión de Juan Bautista, y los fenómenos naturales sucedidos en el nacimiento de Cristo. De ella pudo tomar también para su *Egloga* los elementos referidos a las profecías sobre la llegada del Mesías, que anunciaron no sólo los «*sacri patres*», sino también «*quas dixere Sibyllas, / Femeinei sexus uates, et numina gentis / Venturum uariis præmonstrauere*

<sup>74</sup> Según Grant, los pastores «sing a hymn of praise to both» (p. 260). Pero, aunque a mí me conviene esta interpretación, creo que el texto no dice eso.

*figuris*» (Mustard, vv. 104-106)<sup>75</sup>. Otro influjo pudo llegarle a Anyés de Andrea Fulvio de Palestrina (*floruit* 1485-1530), que tiene una égloga *De ortu Servatoris* en 131 hexámetros, muy semejante a la de Patrizi, compuesta para el papa León X. O del ya mencionado Escribonio o Grafeo, especialmente de su segundo poema, *Theander*, largo diálogo entre Amnonomeus y otros dos pastores de Belén (Polymelus y Agraulus). En la introducción Polymelus encuentra a los otros y les pregunta la razón del extraño pero agradable resplandor dorado difundido hasta el horizonte. Amnonomeus explica que la Edad de Oro ha llegado: los leones no dañan los rebaños, ni los lobos u osos; los grifos viven en paz con los caballos, los ciervos y conejos con los perros... Entonces, razona Polymelus, si ha llegado la Edad de Oro, habrá nacido el Niño de quien habla Títiro... Así es, responde Agraulus. Y Amnonomeus y yo lo hemos visto reclinado en un pesebre, rodeado de flores y de un resplandor como el de la luz de la luna. Panagnê sonriendo besaba a su Hijo, mientras los bueyes lo adoraban y las Ninfas napeas le ofrecían regalos junto a Pales, los Sátiros, Dríadas, Oréadas...<sup>76</sup> En la noche, sigue Agraulus, mientras nosotros vigilábamos nuestros rebaños, una voz de ángeles nos lo presentó como el hijo de Anagnê y de Panurgus (= 'Creador de Todo'), pero al mismo tiempo dios y hombre (*Theander*), salvador de todas las dolencias. En este punto Agraulus y Amnonomeus dejan a Polymelus, que coge un cordero del rebaño y endereza su camino, guiado por la estrella, a Belén. Ve al Niño, le entrega el cordero para que juegue con él, le promete un aro e ir a buscarle nidos, acabando con una oración. Luego vuelve a su casa. Muchos de estos elementos, donde confluyen los clásicos con el relato evangélico y otros apócrifos, se encuentran en efecto en la *Egloga* de Anyés. Por lo demás, Anyés, como admirador de Jerónimo de Aquilea y a la par que muchos humanistas, era partidario del «*expoliare Ægipcios*», amén de completarlos, como A. Geraldini.

Y, en verdad, un erudito como Agnesio, al ofrecer una representación del Nacimiento a una Corte cuyos Príncipes habían sido educados en las letras clásicas y en el amor de la Antigüedad y el arte y eran de buen grado mecenas de los humanistas de Valencia (a los que sin duda se había invitado para el espectáculo) e incluso patronos de su universidad —aunque esta última experiencia acabara en estrepitoso fracaso—, no podía limitarse a ofrecer una réplica de los espectáculos ordinarios que se montaban los templos cristianos en la noche de Navidad, incluso con gran aparato en los templos mayores, como la Seo de Valencia. Ni tampoco podía, ni seguramente quería romper toda vinculación con ellos. Lo lógico es que intentara agradar y sorprender a sus anfitriones y público culto invitado (los «*optimates*») y, al mismo tiempo que mostraba su erudición y ciencia, cumplir con su oficio de predicador. Del conjunto derivarán las características más notables de la *Egloga in Nativitate*.

Ya hemos visto el uso de la lengua latina; más aún, de un logrado verso latino del que sabe acomodar diversas variedades a las exigencias del espectáculo: endecasílabos falecios en el prólogo y hexámetros heroicos en el cuerpo de la

<sup>75</sup> Cf. *Egl. in Nat. Christi*, vv. 115-18.

<sup>76</sup> Ya vimos más arriba, en nota, que Anyés convoca a estos míticos seres en los vv. 19s.

égloga, género con el que desde Virgilio iban asociados. Pero, aun así, la propuesta podía resultar pobre. Por una parte, la historia de unos pastores rústicos (por muy virgilianos que se mostraran en su expresión), que aleccionados por ángeles se acercan con sus presentes al portal de Belén, era archiconocida y estaba muy vista, pues era tradicional en las representaciones en su materialidad “histórica”. Era indigno del genio de un humanista quedarse en este nivel de interpretación de la *fábula* cristiana<sup>77</sup>. Pero la cultura medieval había desarrollado un modo de captar mensajes más ricos de textos que en la superficie podían representar un discurso «*humilis*» en la rueda virgiliana: la alegoría. Sea que Virgilio la utilizara ya en sus églogas, aunque de modo muy limitado, según quería Servio<sup>78</sup>, el caso es que desde Petrarca y Boccaccio, la égloga, utilizada para el desarrollo de cualquier tema, se había convertido en un instrumento para el lucimiento del artista y, en el caso de las obras religiosas, para ofrecer un sentido superior al histórico en las fábulas. Por esta senda, que ya había transitado un trecho el mismo A. Geraldini<sup>79</sup>, debía, pues, introducirse Anyés, no sólo para mostrarse *à la page* en cuestiones literarias y ‘alegrar’ y ‘regocijar’ («*lætare*» y «*lætificare*» en el primero y más obvio sentido de estos términos) a su público desde la «complicidad de los entendidos», sino para, aún más allá y como responsable del progreso espiritual de los *optimates*, ‘enriquecer’ su comprensión de los hechos sagrados: «*lætificare*», pues, en el sentido de ‘fecundar, fertilizar’.

Anyés da por conocida y aceptada la teoría de Petrarca de que la égloga, más allá de que sea poesía *pastoril*, por el hecho mismo de ser *poesía* debe ser incomprensible. Petrarca, en efecto, había insistido en que la «alegoría críptica» no es un mero recurso de estilo. Al contrario, es el verdadero corazón y alma de la poesía; y de la alegoría depende la poesía; de ella «*poetica omnis intexta est*». Cuanto más alegoría, mejor es el poema. Cuanto más críptico sea el significado que ofrece el vate y más penetrante el simbolismo, mejor es el poeta<sup>80</sup>. Quizá por ello Agnesio insiste en ello de modo particular y ofrece desde el comienzo una lectura alegórica del nombre de los interlocutores —han desaparecido los Lycidas, los Menalcas, etc.—, que se explican en el mismo Prólogo (vv. 23-26). Quedaba, pues, explícito este sentido alegórico de la representación. Y, para que tal sentido resplandeciera igualmente en la lectura personal, la explicación se repite en el título de la edición (f. 2r) y, de modo especial, en los escolios.

<sup>77</sup> De haberse quedado ahí, se habría expuesto con estas nuevas «*lucubratiunculas*», «*pro ludo suscept[is]*» [= la Egloga], a los dientes de los «*mures opici*» (como «*nuper*», nos dice, le había ocurrido con su «*Gemmat[us] [D. Mariæ Virginis Assumptionis] triumph[us]*», impreso en Valencia, J. Jofré, 1527), ratas ignorantes que nada entendieron («... *qui faciunt quum nil. omnia dilaniant*», dirá en otra ocasión —Dedicatoria de la *Secunda Apolog.*, f. 2r, año 1543). Por eso, siguiendo el consejo de un amigo, ofrece unos breves escolios «*quæ sensum latentem exponat fructum, ut pio quoque qui legerit nucleum esse sit facile cui litteræ aperire nucem non erit difficile*» (f. 6r).

<sup>78</sup> Cf. Bayo, 1970, 23ss; Egido, 1985, espec. 49-56.

<sup>79</sup> En su *Egloga I: De salvatoris Nativitate*, los pastores son símbolos: Mopsus, del joven arzobispo de Zaragoza, y Lycidas, del autor, como se advierte ya en el mismo título. Ver nota 37.

<sup>80</sup> No era Petrarca el único que sostenía estas ideas; muchos críticos han buscado sentidos alegóricos y anagóricos en la *Comedia* de Dante (Grant, 87ss).

Para entender y vivir el *misterio* de la Encarnación, viene a decir Anyés, es necesario ante todo la sabiduría divina. Por eso hace intervenir ya en el prólogo a la «*Dea Pallas*», nacida de la cabeza de Júpiter, que en realidad no es otra que la Sabiduría divina «*quæ ex ore altissimi prodiit*» (Eclo 24, 3). Y no menos necesarias son las tres virtudes teologales que podrán obrar al dejarse guiar por la palabra de Dios encerrada en el Antiguo Testamento, preparación de aquel acontecimiento. En esa línea deben entenderse también los datos realistas que puedan aparecer en el relato evangélico del Nacimiento o los que Anyés recoja, para enriquecerlo, de la literatura clásica, especialmente de las *Bucólicas* de Virgilio. De este modo, los tres pastores encarnan las virtudes teologales en su nombre y en su actuación («*treis præ se ferentes virtutes rebus atque nominibus*»). Por eso el (pastor) Amor-Eracrito, «*noctis agens excubias super gregem. quippe qui nunquam dormit*» y alerta siempre al mensaje divino, despierta a su carillo Teopisto-la Fe, que duerme a la sombra de la Ley antigua, y le predica la buena nueva: «*Natus adest pastor superis delapsus ab oris*» (v. 39). Fe y Esperanza-Filelpe dormían y sólo tenían presentimientos de ello. La Fe temía (es decir, des-confiaba = 'des-creía'); la Esperanza, que duerme bajo un sauce trasplantado desde Babilonia, siguiendo la interpretación que daba Jerónimo al término «*salicta*» (Salmo 136, 1-2), era estéril. Ahora, con el nacimiento de Cristo «*surgit ad astra*», es decir, «se levanta» y cuajará en obras: reprimir los pensamientos («*claud[ere] septis pecus*», e. d., «*sæculi huius fraudulentis illecebris*», que apartan los buenos deseos («*bona in nobis nascentia desyderia*»). El amor-Eracrito piensa en los regalos<sup>81</sup> («*bonorum scilicet operum*») que ofrecer al niño. La Fe-Teopisto llevará sus melodías, es decir, la profesión de fe («*confessio fit ad salutem*», según el dicho paulino de Rom 10, 10), y la promesa —en el canto— de los testimonios de los futuros mártires y santos. La Esperanza-Filelpe, diez granadas importadas de Jerusalén y otros frutos de cáscara dura —representan el cumplimiento de los diez mandamientos de la Ley Antigua y otras partes de ésta difíciles de entender («*sub cortice clausa*»); la leche y la miel son el amor de Dios y del prójimo, y el «*caseus pinguis*», la obra abundante de las virtudes (pues la caridad es el cuajo de la fe). Con los corderillos gemelos Eracrito-Amor quiere ofrecer la abundancia de la Ley mosaica que pare historia y profecía; si la amada y cebada oveja se deja ordeñar dos veces, es que entrega los dos sentidos principales de la Escritura, el moral y el místico, «*ad quæ rediguntur reliqua*». El anciano Nomenno-la Ley Vieja (de *nomos*, 'ley' y de *ennos*, *ennou*, que «*'vetus' dicitur quanquam et 'annus'*») es forastero, pues la Ley se dio en Arabia (Sinaí), aunque es «*has [de Judea] olim incola siluis*» (v. 104). Van llegando los pastores al portal y es Nomenno quien les introduce-muestra a Cristo. La Fe cree a Nomenno, a aquélla sigue la Esperanza y a ésta el Amor, según un orden-doctrina que Anyés recoge de Tomás de Aquino. Y el Cristo visto, acogido y amado produce la alegría que se expresa en un hermoso canto que ensalza al Niño y a la Madre. Sigue el ofrecimiento de los regalos: «*pulchros flores*» (así dice Anyés en el texto; «*flosculos*», en los escolios) que fueron, dice Anyés siguiendo a Agustín de Hipona, los niños inocentes

<sup>81</sup> El amor es siempre liberal (en escolio: «*ut sit semper munificus*») y, por ello, piensa en los regalos: «*Munera nulla tibi puer o formose feremus?*» (v. 70).

martirizados por Herodes; y otras flores mecidas por el euro o favonio de la gracia evangélica: quienes recibieron al Espíritu en Pentecostés; y los «*candida lilia plenis calathis*», que son la multitud de mártires, santos y vírgenes. *E così via*<sup>82</sup>.

Otro de los elementos con que Anyés quiso, además de librarse de la crítica, «*lætificare*» a su cultísimo público fueron la música y el canto. Si eran un elemento incidental de la representación medieval romance (y por tanto también del misterio de Navidad)<sup>83</sup>, los misterios catalanes se acercan al drama litúrgico latino por la importancia que se otorga a estos factores (más aún en los dramas asuncionistas). También la difusión de la bucólica virgiliana se dio a través de la música<sup>84</sup>. Anyés, pues, no podía olvidar este aspecto. Y no sólo no lo hace así, sino que lo destaca. Por cinco veces («*cræbro*», para el autor —vv. 134, 164, 171, 177 y 194) se intercala el verso<sup>85</sup> «*Dicite læticiæ, pastores, dicite carmen*», que cantan todos los personajes: «*Omnnes concentu*» y cuya ejecución musical matiza más Anyés en los escolios: «*“Dicite læticiæ, pasto.”: hic versus cræbro ponitur intercalaris ab omnibus pariter concinendus concentu armonico*». En realidad, el canto es omnipresente. Aparte lo dicho, aparece al principio y al final de la *Egloga*: cantos angélicos son los que, al comienzo, alertan y ponen a los pastores en movimiento: «*Altisonis resonat passim nemus omne camenis*» (v. 37). Esos mismos cantos resuenan hacia la mitad de la acción, cuando los pastores se acercan a la cabaña, bañada de esplendor y envuelta en melodías, que resuenan en la paronomasia del verso: «*Siste, Eracritte, gradum. modulus non auribus hauris?*» (v. 138ss). Ritmos se reclaman, al final, de todas las criaturas, celestes y terrenales, coincidiendo con el despertar de la naturaleza a la aurora: «*Plaudite celigenæ mortales plaudite palmis*» (v. 195)<sup>86</sup>. La música encuadra prácticamente dos tercios de la segunda parte del espectáculo (59 vv. de los 94), constituyendo su parte central: antes se recitan 20 versos; después, 18. Yo entiendo la precisión que añade Anyés en el escolio con el término «*armonico*» como una referencia al tipo de ejecución musical: todos los pastores cantan ese verso polifónicamente a cuatro voces. Y no es de extrañar la importancia otorgada en la *Egloga* a la música, representándose ante un príncipe como el duque de Calabria, del que nos consta la melomanía y al que debemos un excelente

<sup>82</sup> Algunos “escolios filológicos” a la *Egloga* aparecen en el Anexo posterior, donde se publica el texto.

<sup>83</sup> Cf. José Sanchis Sivera, 1909, 461-66 y, más abajo, la *Oratio* con representación de Sorío. Cf. Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Oxford University Press, 1933 y William L. Smoldon, «The Origins of the *Quem Quæritis* Trope and the Easter Sepulchre Music-Dramas, as Demonstrated by their Musical Settings», en Sandro Sticca (ed.), *The Medieval Drama*, Albany, State University of New York Press, 1972, pp. 111-154, esp. p. 123. Téngase en cuenta también que el teatro medieval, en buena parte al menos, tiene su origen en el desarrollo de los *tropos* litúrgicos cantados.

<sup>84</sup> Cf. Egido, 44. También lo afirma Grant: «[...] semi-dramatic pastoral and pastoral masque, sometimes performed *al fresco* to the Accompaniment of music» (p. 258).

<sup>85</sup> El verso 172 («*Lætas hinc thiasos, hylaras celebrate choræas*»), que sigue al estribillo mencionado, es muy posible que haya de ponerse en boca de un interlocutor individual, pues es repetición del v. 135, que también sigue al estribillo, pero que se atribuye a Nomennus.

<sup>86</sup> Si se buscan los versos en que *suen*a la música y/o la danza (prescindiendo del estribillo cantado a coro y de las acotaciones), resultan los siguientes: vv. [27-28], 37, 47, 59, 72, 87-90; 135, 138-144, 172, 178-80. 195s. Son 22 versos (más del 10% del total).

cancionero musical que lleva su nombre<sup>87</sup>. Es a él, ante todo, a quien así debía tratar Anyés de «*lætificare*». Y, atendiendo a estos hechos y a la notable presencia de la música en cualquier celebración navideña, se explica esa insistencia en el canto y en la danza. Por ello, es razonable imaginar una obertura y una conclusión musical del espectáculo, así como que intervalos musicales («*intermezzi*») marcaran el final del prólogo y el comienzo de la primera parte, y el final de ésta y el comienzo de la segunda. (El autor otorga gran relieve a esta división, que posiblemente estaba también marcada por otros signos escénicos, como el movimiento de los pastores y la aparición del portal de Belén.)

Pocas son las acotaciones que se nos ofrecen en el texto. Probablemente no eran necesarias si pensamos en algunos hechos: que en una [ciudad y] corte tan amiga de espectáculos, como la de Valencia<sup>88</sup>, no faltaban especialistas de montaje u organizadores de fiestas; en segundo lugar, que la representación de églogas en las cortes a finales del siglo xv y en el xvi era un hecho frecuentísimo; en tercer lugar, que el autor estaba a mano para ser consultado sobre el particular, si oportuno hubiese sido.

En cuanto a las referencias explícitas al movimiento y al marco escenográfico, en la *Egloga* sólo tenemos las que encabezan cada una de las partes: (*Amor sub legis umbra dormientem excitat fidem.*» = ‘El Amor despierta a la Fe, que duerme a la sombra de la Ley’) y (*Nomennus, Theopistum Phylelpern atque Eracritum, id est lex vetus theologicas virtutes christum deum docet et hominem ad illumque adorandum manuducit*» = ‘Nomenno, es decir la Ley Vieja, enseña a Cristo, Dios y Hombre, a Teopisto, a Filelper y a Eracrito, y los lleva hasta él para que lo adoren’). Las otras posibles didascalias de movimiento son implícitas. En cualquier caso, tenemos dos cuadros:

Cuadro 1º, escena 1ª.: en una noche invernal, un pastor, Eracrito, vela el rebaño sin duda junto a un fuego (*cf. De natali Christi* de Patrizi), mientras sus dos compañeros duermen bajo sendos árboles: Teopisto bajo un olmo y Filelper bajo un sauce. Esc. 2ª. Llega Nomenno. La conversación entre todos se ha hecho de pie o, más probablemente —por contraste con la segunda parte—, arrimados (¿sentados?) al fuego.

Cuadro 2º, esc. 3ª: convencidos por Nomenno y cargados de regalos, el viejo pastor los guía («*manuducit*») hacia el portal. Esc. 4ª.: los pastores se plantan ante un portal, probablemente montado en otro extremo de un estrado o en la parte elevada de la sala donde se hizo la representación; digamos que del centro de la escena hacia el espacio de la misma que queda a mano derecha del espectador. En el

<sup>87</sup> Sobre la afición del duque de Calabria por la música, *cf.* Sirera, 1986, 254 y Ferrer, 1993, p. 19-23 y espec. p. 111, notas 1 y 2.

<sup>88</sup> Para Alonso de Proaza una de las razones por las que Valencia merece sus «*laudes*» es la abundancia de festejos en la ciudad, entre los cuales destaca «*ceterique theatrales ludi fiunt*». Véase J. Sanchis Sivera, 1909, 461-66; Mérimée, I, 94ss; Josep Lluís Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas [TPE]*, II: *La Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986; Sirera, 1995, 166ss; Oleza, 1986, y «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, València, Universitat de València, 1992, pp. 323-35; Teresa Ferrer, 1991; 1993, 18-23, 111-34, 203-23, entre otros.

portal o belén deben encontrarse por lo menos María y el Niño Jesús —y probablemente está también José— representados por *figuras* o estatuas de bulto redondo (pues no hablan), o bien por actores elegidos de entre la servidumbre del Duque o de entre las familias y/o jóvenes —y un niño— de la nobleza valenciana, que sin duda hubieran rivalizado por representar tales figuras.

Esta disposición escénica apenas sugerida por el texto se hace plausible si tenemos en cuenta las representaciones conocidas del *Misteri de Nadal* del mismo ámbito cultural<sup>89</sup>. La primera de ellas es la tradicional de la Catedral de Valencia, de la que conservamos precisas referencias de los *Libros de Fábrica*, que recoge, por ejemplo, J. Sanchis Sivera<sup>90</sup>. Sus elementos conocidos son la ubicación de un «establo de Betlem» sobre un tablado construido desde el coro, en el lado de la epístola, hasta el púlpito, situado en el presbiterio. En él estaban representados *en figura* la Virgen, San José y el Niño Jesús,

... elegantemente ataviados en trajes de ricas telas y rodeados de ángeles, serafines y querubines [...] Varios personajes de hombres y mujeres, representando *pastores* y *pastoras*, aquéllos en número de veinticinco, unos *en figura* y otros *de carne y hueso*, puesto que *cantaban cuando el drama lo exigía*, ocupaban el resto del tablado, hasta cerca del establo, el cual aparecía iluminado por los resplandores que esparcían veintiocho gruesos cirios colocados entre las nubes que rodeaban los rayos de madera dorada situadas detrás de la imagen de la Virgen... (Sanchis Sivera, 1909, 462; Donovan, 144s)

Tenemos, pues, mezcla de estatuas/figuras con actores humanos, el canto ante el establo y figuras en el belén. Con posterioridad cronológica, en los maitines de esa misma noche de Navidad, se añadió un desfile de profetas que anuncia(ron) la venida del Mesías: «...y en segundo término contemplábanse las figuras de todos los profetas que Anunciaron la venida del Mesías, también ricamente vestidos» (Sanchis Sivera, 462). Y, tras ellos (en otros lugares *con ellos*), aparecía «*la Sibila, aparellada en la trona com a dona*», quien, llegado su momento, decía «*tres o quatre cobles*» (Sanchis Sivera, 465). Concretamente se trataba de la Sibila Eritrea, que cantaba, como en otras representaciones, el horripilante alegato que empieza: *Judicii signum: Tellus sudore madescet...*», exponiendo los signos del juicio final<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958; G. Llabrés, «Consuetudine de la nit de Nadal», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 15, 1914-15, 42-44; J. Romeu, «La dramaturgia catalana medieval. Urgencia de una valoración», *Estudios escénicos*, 3, 1958, 51-78, Instituto del Teatro, Barcelona; J. Massot i Muntaner (ed.), «Consuetudine de Nadal, Mallorca, 1599», en *Teatre medieval i del Renaixement*, Barcelona, Edicions 62, 1963, pp. 17-30; Pere Bohigas, «Lo que hoy sabemos del antiguo teatro catalán», en A. David Kossoff y José Amor Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, pp. 81-95 y Francesc Massip, «Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán», en *RFE*, 74, 1994, pp. 23-40.

<sup>90</sup> Sanchis Sivera, o. c., 461-66; también Mérimée, I, c.1 y Donovan, 146-156.

<sup>91</sup> Una versión extensa —27 vv.— de este terrorífico pregón con variantes (por ej.: «*Juditii in signum...*») respecto a los cinco versos conocidos de la representación de Toledo (Donovan, 182) aparece en boca de la Sibila de la *Oratio litteralis...* de Sorio (*vid. infra*). El «Canto de la Sibila» se daba, además de en Francia, también en el ámbito del teatro portugués y castellano. Cf. F. A. Fernández Vallejo, *Memoria i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo...*, 1785; F. Weber de Kurlat, «Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz. A propósito del *Auto da Sebila*

Me detendré, sin embargo, algo más en una obra apenas conocida, la *Oratio litteralis fratris B. Sorio in christi natiuitate sanctissima in conuentu sancti mathei per quosdam suos discipulos recitata* en San Mateo, villa del Maestrazgo (actual provincia de Castellón), en 1512 o 1513<sup>92</sup>. Se trata de una «representació religiosa en vers i en prosa, del dominicà valencià fra Baltasar Sorio», dice Rubió<sup>93</sup>. Pero esto sólo es verdad en parte, pues Rubió se olvida de que el texto se rotula y se concibe más bien como una «*oratio*» o ‘sermón’, aunque, eso sí, incorpore una representación dramática, como también sucedía en la *Nit de Nadal* gerundense y valenciana (Donovan, 114s y 147-157), quizá principalmente para lograr una mayor eficacia de la predicación<sup>94</sup>. No era, por otra parte, Sorio un autor dramático, sino teólogo y predicador, si bien para realizar este oficio tuviera que dedicarse en los tiempos que corrían a la fundación, organización y dirección de colegios y a otras actividades<sup>95</sup>.

Así, pues, la *Oratio litteralis* es el texto de un ornado sermón renacentista en latín, predicado en la noche de Navidad en la iglesia del convento o, mejor, del *escolasticado* (e. d., el seminario donde se formaban los futuros sacerdotes en Artes-Filosofía y en Teología) de San Mateo. Rubió relaciona la *Oratio* con obras del Mantuano. Pero no olvidemos la coletilla del título: «*per quosdam suos* [del autor] *discipulos recitata*», que nos alerta de que la obra, pese a ser estructuralmente un sermón, contiene una representación dramática religiosa. Comienza y acaba el *acto* como sermón predicado desde el púlpito o ambón situado en el lado izquierdo (o del evangelio) del presbiterio. El predicador no sólo inicia y cierra la oración sino

*Casandra* y de la *Farsa del juego de cañas*», *Filología*, 9, 1963, pp. 119-162; M. Á. Pérez Priego (ed.), Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra, 1985, espec. pp. 238ss y A. M. Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, 25-32, con amplia discusión y muestras.

<sup>92</sup> Da noticia de ella F. J. Norton, o. c., núm. 1186: «[1513?] 4º». Pero no parece que hubiera una imprenta en esa época en San Mateo. Por ello, las últimas palabras del documento («*In conuentu predicatorum san-llcti Mathei. anno. M.D. xiiij.*») son ambiguas (no deberían tomarse como colofón —o, al menos, no exclusivamente como tal) y pueden referirse tanto a la representación como a la impresión. Para nuestro propósito este detalle carece de importancia, sobre todo porque cabe pensar que ambos hechos (representación e impresión) no estuvieron muy alejados entre sí, ni temporal, ni quizá tampoco espacialmente, si la *Oratio* se imprimió en la cercana Tortosa.

<sup>93</sup> J. Rubió i Balaguer, *Humanisme i Renaixement*, pp. 31-33, a quien debo la primera referencia a esta obra.

<sup>94</sup> Los breves parlamentos del *lector*, las pocas palabras de los oráculos proféticos o los versillos de las sibilas o palabras del mismo Emperador de otras representaciones de la Noche de Navidad hasta el momento conocidas no resisten la comparación ni en extensión, ni en valor artístico, ni en riqueza doctrinal con lo que nos brinda la lograda *Oratio* de Sorio.

<sup>95</sup> Baltasar Sorio, dominico natural de València, era Vicario general de su Orden en 1511 cuando actuó de Juez de la Justa poética celebrada en Valencia en honor de Catalina de Sena (Antoni Ferrando Francés, *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1983, p. 648). Gracias a sus desvelos, «se fundó junto a la universidad dominicana de Tortosa el Colegio de San Matías y Santiago, dedicado a la formación religiosa y cultural de los cristianos nuevos de linaje morisco». Así lo refiere Fr. José de Garganta y Fábrega, ed., con “Estudio preliminar” a la edición de Fray Baltasar Sorio, O. P., *De viris illustribus Provinciæ Aragoniæ Ordinis Prædicatorum*, Valencia, Instituto Valenciano de Estudios Históricos [de la] “Institución Alfonso el Magnánimo”, Diputación de Valencia // C.S.I.C., Escuela de Estudios Medievales, Sección de Valencia, 1950, p. 10s, que en este libro estudia la obra completa de Sorio. Pero se olvida de nuestra *Oratio litteralis*.

que, como un mistagogo, va presentando en su desfile a los personajes y comenta sus palabras<sup>96</sup>. Pero a nosotros lo que nos interesa es la acción, los personajes y su movimiento y otros elementos dramáticos, señalados brevemente por algunas acotaciones. En realidad, como espectáculo, asistimos a una síntesis, conglomerado o, mejor, sucesión de un *Ordo prophetarum* (personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como un Santo Padre: Escritura y Tradición), al que sucede<sup>97</sup> el Canto de las Sibilas. Así es, en efecto, pues éstas son dos... o tres, si atendemos al tenor de sus cantos: la Sibila Cumana anuncia el Juicio final o Segunda Venida (usurpando este rol a la habitual Sibila Eritrea); a su vez, la Eritrea recita la *Pasión* y, de nuevo la Cumana proclamará el comienzo de la prometida Edad de Oro: «*Ultima cumane venit promissa sibille / Etas: qua redijt virgo et saturnia regna*». Tras los comentarios del orador, la Sibila Cumana lleva de la mano a Octavio («*dirigens manu Octavianum*») hacia el belén, como a los Magos la estrella en el *Ordo Stellæ*: el pastor de pueblos, en este rito tradicionalmente tan orgulloso, se hace manso corderillo ante el Buen Pastor (*Officium Pastorum*).

El espectáculo está muy bien estructurado, es de una riqueza teológica y literaria extraordinaria y hubo de ser del agrado de un público ilustre al que el «*orator*» (también llamado «*actor*») se dirige como «*grauissimi patres integerrimique viri*», «*patres precellentes*», «*amplissimi patres celeberrimique viri*», «*spectatissimi patres et viri percelebres*», «*devotissimi et viri patres*» y similares<sup>98</sup>. Los personajes van formando grupos ordenados: por el Antiguo Testamento, Abrahán y David; por el Nuevo, Juan Evangelista y el «*abbas Effrem*» (sin duda el siro Efrén). En representación del mundo gentil, dos Sibilas: la Cumana y la Eritrea. Y, después, rompiendo el esquema binario (o, mejor, reduplicándolo), de nuevo la Sibila de Cumas, que acompaña al emperador Augusto. Tendremos así, por parejas, cuatro personajes en el grupo de creyentes y cuatro *intervenciones* también en el grupo de los paganos<sup>99</sup>. (Éstos y sólo ellos son los que se expresan en verso: probablemente recitan los hexámetros heroicos.)

<sup>96</sup> En la representación valenciana lo hacía el *lector* del tradicional sermón (o *lectio*) del Pseudo-Agustín, que comienza: «*Inter pressuras atque angustias presentis temporis...*»

<sup>97</sup> En la representación de Gerona la Sibila aparece integrada en el *Ordo prophetarum*. Lo mismo sucede en «*sacre rappresentazioni*» italianas, como la *Passione di Revello* (que sigue representándose desde 1490 sobre su texto originario) u otra boloñesa, que forma parte de un laudario de 1482. En ésta, a un largo desfile de 17 personajes llamados profetas (entre los cuales están David, Salomón, Moisés, Balaam y hasta Juan el Bautista —de éstos solo Salomón y Balaam son extraños a los *Ordines Prohetarum* españoles; Balaam aparece también en el de Laon; cf. Donovan, 176-180) sigue el cortejo de 14 (*sic*) sibilas, «*in nativitatís nocte, post primam missam*», como venía haciéndose desde antes del año 1000. Cf. Vincenzo de Bartholomeis, *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 vols., Florencia, Le Monnier, 1943, en el vol. III, pp. 303-387 y 191-278; y del mismo, *Origini della poesia drammatica*, 427ss. En otras representaciones del ámbito cultural catalán la profecía sibilina constituía una ceremonia independiente, como lo fue en su origen (cronológicamente había precedido al *Ordo prophetarum*; cf. Donovan, 166s).

<sup>98</sup> Eran los miembros de la comunidad de dominicos de San Mateo, Bachilleres y Maestros, ilustres eminencias del saber, acompañadas quizá, por algún ilustre visitante y por los eruditos del lugar.

<sup>99</sup> Quizá haya que entender la primera aparición de las Sibilas como una pareja de profetas de la gentilidad, tomando la segunda intervención de la Sibila cumana como personificación de la de Virgilio, cristiano anónimo que gana a su fe al neófito Octaviano Augusto (en el *Ordo* de Laon Virgilio aparece

Los personajes han podido salir desfilando sucesivamente por la izquierda de la «escena» y, hablan «*ubi reliqui dixerant*», es decir, como Abraham, «*ad præsepe Christi accedens*» o, como David, «*accedens ante presepe*»: desde cerca del pesebre o belén, montado en el tablado en el lado de la epístola (derecha del espectador). Allí, terminados sus discursos y formando grupos, o agrupados ordenadamente, se van sentando (como David, a quien se sitúa «*sedente quoque David circa præsepe*»), rodeando en semicírculo el belén. El tercer grupo de personajes (tras las sibilas y el emperador) está formado por la Virgen María («*oratio matris virginis ad Christum genibus flexis suo loco*», es decir, junto al pesebre/cuna y, finalmente, José: «*genu quoque flexo in proprio loco*»).

La caracterización de las sibilas es tradicional, aunque presenta variantes<sup>100</sup>: la Cumana —como la tradicional Eritrea— se presenta «*habens ense in manu*» y vaticina una espeluznante *empyrosis*<sup>101</sup>; la Eritrea («*erithea*», dice el texto siempre), cuyos «*sibillinos versus... heroico metro transtulimus*», aparece «*crucens gestans in manu*» y describe con todo lujo de detalles la pasión futura del Niño, al estilo de la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique<sup>102</sup>. La segunda aparición de la Cumana cambia el panorama: se anuncia la Edad de Oro en cercana paráfrasis de la *Egloga IV* virgiliana<sup>103</sup>, poniendo en labios de la Cumana el

entre los profetas; quizá en razón de su *Buc IV*). Si esto es así, tenemos el logro de un equilibrio estético que culminará en la aparición de la pareja definitiva y decisiva: la de María y José.

<sup>100</sup> Ya vimos que la Sibila era un personaje fijo de las representaciones navideñas de toda la Península Ibérica. Su asociación con el emperador Octaviano es tradicional y común en ciudades y pueblos del ámbito lingüístico catalán. La encontramos en la representación de la catedral de Barcelona, en la del pueblo de Sant Bartomeu del Grau, con algunas variantes curiosas; en Mallorca, como atestiguan «consuetes» (v. Donovan, 162-164; Josep Massot i Muntaner, «Notes sobre la supervivència del teatre català antic», en *Estudis Romànics*, 11, 1962, pp. 86-87; G. Llabrés, o. c., pp. 42-44; E. Moliné i Brasés, «Textes vulgars catalans del segle xv», en *RH*, 28, 1913, p. 432s, y el resumen de Ronald E. Surtz, *El teatro en la Edad Media*, en José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, I, pp. 73-76. También en Italia tenemos un testimonio muy cercano a nuestra representación: una sacra *Rappresentazione di Ottaviano e della Sibilla*, basada en los Apócrifos, que comenta Alessandro D'Ancona en *Le origini del teatro italiano*, 2 vols., Turín, Loescher, 1891, 2ª. ed., vol. I, c. iv, p. 435. La *Oratio litteralis* de Sorió, con su representación, añade un caso más, que va colmando nuestro vacío documental, y es particularmente interesante por las variantes y asociaciones que ofrece: es la Sibila de Cumas quien presenta al Emperador; con eso, quedan asociados con el mito de la Edad de Oro de la bucólica virgiliana (esta asociación podía estar, si acaso, implícita en las representaciones de Barcelona u otras), mito que, como es lógico, adquiere gran relieve en la *Egloga* de Anyés); el emperador va guiado por la Sibila como los Magos por la estrella; Octaviano, sin oponer resistencia, adora el nuevo Rey, de cuyo reinado quiere ser partícipe; se nos presenta una sucesión de las intervenciones de sibila (24 vv.) y Emperador (en Sorió, «*Octouianus*» (sic) lo hace «*immediate post sibillam*»); etc.

<sup>101</sup> «*Iudicij signum: tellus sudore madescet / [...] Tunc erit et luctus: stridebunt dentibus omnes. / Eripitur solis iubar: et chorus interit astris / [...] Soluetur celum: lunaris splendor obibit / [...] Et tuba tunc sonitum tristem dimittet ab alto / [...] Tartareumque chaos monstrabit terra de[h]iscens / [...] Decidet e celo ignisque et sulphureus amnis*».

<sup>102</sup> Cf. Alan D. Deyermond, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, València, Universitat de València, 1992, pp. 291-305, espec. p. 297.

<sup>103</sup> «*Ultima cumane venit promissa sibille / Etas: que redijt virgo [Astrea] et saturnia regna. / Diuaque progenies summo descendere throno...*». Cf. Virg, *Buc IV*: «*Ultima Cumæi uenit iam carminis ætas / Iam redit et virgo redeunt Saturnia regna / Iam noua progenies cælo demittitur alto...*».

papel que la tradición otorgaba a la Sibila Tiburtina, lo que daba lugar a la utilización de la espectacular maquinaria aérea del *ara coeli* en este menester. Esta Sibila habría vaticinado el nacimiento del Mesías al emperador<sup>104</sup>. Augusto, en 19 versos, reconoce al niño y lo adora, dejando ante sus pies, que postrado besa, el cetro del mundo<sup>105</sup>. Siguen las mentadas oraciones (himnos de adoración y de alabanza) de María y José. Y concluye la parte del espectáculo con un canto en el que participan Abraham, David y Juan<sup>106</sup>. Acabado el canto, que puede prolongarse «*quantum necesse fuerit*», cierra el orador su sermón al modo tradicional del género.

Si me he detenido en esta descripción de algunos elementos de la *Oratio* y representación de San Mateo es porque, especialmente si se la pone en relación con la representación del *Misteri de Nadal* de la Seo valentina, puede aclarar varios aspectos de la *Egloga* de Anyés. En todas esas piezas, se concede gran importancia a la música. De este modo, estas piezas nos remiten a un medio socio-cultural concreto en el que nacen: el teatro medieval catalán, tal como lo conocemos<sup>107</sup>. Sin embargo, resalta como característica propia de la *Oratio* de Sorió lo poco que queda del *Officium pastorum*<sup>108</sup>.

En esta representación de San Mateo, ¿estamos ante un teatro humanístico-escolar? —En buena parte. Por un lado, estudiantes jóvenes representan a los personajes. No lo hacen para aprender Latinidad ni para ejercitarse en la Retórica, pues son ya por lo menos estudiantes de Artes y Filosofía; pero sí para aprender el arte de predicar (la Oratoria sagrada) del discurso exornatísimo y plétórico de doctrina de su Maestro; también para que acopien una amplísima selección de textos bíblicos y de discursos —modos de argumentación— y términos teológicos (los podían comentar posteriormente, una vez impresos), así como para que aprendan la manera de aprovechar el arte y la cultura clásica —forma poética y contenidos de los discursos de los paganos— para enriquecer la predicación (y, por

<sup>104</sup> Esta leyenda, oriunda, al parecer, de Bizancio, se fue haciendo sitio en las representaciones navideñas medievales (Donovan, 162s). Y hasta tiene su «*monumentum*» en la basílica del Ara-Caeli, sita sobre una de las cumbres del Capitolio romano.

<sup>105</sup> «*En tibi subijctio me nunc tibi deuoueoque / Et pedibus deuota tuis reddo oscula sacris / Quem dominum mundi fateor per secula solum. / Ecce tibi sceptrum procidens quod reffero...*».

<sup>106</sup> El impreso, como era habitual en la época, presenta únicamente las correspondientes pautas horizontales («pentagramas»; aquí, «tetra-gramas» y, debajo, el texto cantable), que un copista habría de haber llenado después con las indicaciones de tono y duración (cf. Barry Iñe, «La imprenta y la música instrumental del Renacimiento español», en María Luisa López-Vidriero y Pedro María Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid y Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 225-236, espec. p. 227s). Este trabajo no se llevó a cabo en el ejemplar que conservamos, por lo que no sabemos cómo se cantó el texto de una estrofa de tres versos que aparece tres veces repetida y pautada. Lo mismo vale, inmediatamente después, para las cuatro estrofas —estas sin pauta musical—, cada una de nueve versos rimados según un mismo esquema (ababb.cddc), que probablemente cantaron los tres cantores a coro.

<sup>107</sup> Véanse las mentadas obras de Mérimée, Donovan, Massot i Muntaner, Llabrés, Bohigas y Massip, así como otras que aportan tanto Surtz, o. c., pp. 150-152, como Sirera, 1984, 87-107. No conozco aún el trabajo de F. Huerta y G. Cenoz i de l'Àguila, *Teatre de Nadal*.

<sup>108</sup> Sobre la flexibilidad del *Officium pastorum*, ver el resumen de Pérez Priego, 1982, p. 97ss.

supuesto, para ejercitarse en ésta). Y todo esto desde la vivencia religiosa y desde los tradicionales ritos litúrgicos. En el fondo, se trata de que el «*orator*» o «*actor*» brille por su inteligencia, deslumbrase por su elocuencia e ingenio, y que los jóvenes se capaciten del modo más eficaz como teólogos y *predicadores*.

Y, pues hablamos de teatro escolar, parece oportuno conectar aquí con lo que dice mi colega J. L. Sirera, en su exhaustiva, clara y por muchas razones espléndida *Història de la literatura valenciana*, donde repasa, en una “coda erudita”, la producción literaria valenciana latina del siglo xvi:

Una producció que majoritàriament és de tipus universitari (o científic, si ho preferiu), però que en algunes ocasions ateny plena categoria literària; així, i deixades de banda algunes aportacions poètiques (de caire religiós o simple imitació de models clàssics), Joan Baptista Anyes és l'autor —entre d'altres obres piadoses en aquesta llengua [*latina*]— d'una «Egloga in Nativitate Christi» (1527), representada en la cort dels Ducs de Calàbria, i que és, de fet, una de les primeres provatures que en la nostra terra van fer-se d'escriure teatre en llatí. Anyes s'avançava així a la tasca de l'aragonés Juan Lorenzo Palmireno... (1995, 235)

Con lo que aquí expresa Sirera tengo que estar de acuerdo en muchos planteamientos; aunque no en todos<sup>109</sup>. Así, la *Egloga* de Anyés no es uno de los primeros ensayos («*provatures*») de teatro *escolar* valenciano en latín, como se desprende de su explícita conexión con Palmireno; pues, aunque desconocemos muchas cosas sobre el teatro de la época, disponemos de suficientes testimonios que avalan lo contrario: piénsese —dejado aparte el caso de Sorio— en las representaciones que pudieron haber organizado los primeros maestros de Oratoria y Poética de la Universidad de Valencia Alonso de Proaza y Alfonso Ordóñez<sup>110</sup>, a quienes vemos comprometidos con traducciones y ediciones de *La Celestina*; y en las efectivamente montadas por Juan Ángel Gonzál[v]ez, maestro de Poética («lector de Virgilio», dice Ximeno), por los años de 1527-32<sup>111</sup>. De él conservamos

<sup>109</sup> Me parece que afinaba más y que incluso atinó mi ilustre colega al definir la *Egloga* de Anyés como un «intento [...] de lograr un teatro cortesano del tipo de la égloga, pero en latín» (1986, 255). *Vid. infra*.

<sup>110</sup> Sabemos que Alonso de Proaza apreciaba las representaciones teatrales («*theatrales ludi*»); lo cual no implica necesariamente que las organizara. Sin embargo, Proaza y Ordóñez se sucedieron probablemente en la cátedra «de Poesía y Oratoria», que desde 1499 funcionaba en Valencia (Mérimee, I, 249; cf. Teixidor, 1976). A Proaza no lo nombra Teixidor, aunque la cátedra de [Poesía y] Oratoria aparece no cubierta entre 1504 y 1514 incl. (1504-1517, según D. W. McPheeters). Ordóñez fue catedrático de 1515 a 1520 en la desde entonces exenta cátedra de Oratoria. Este Ordóñez fue familiar de Julio II en 1506 y el primer traductor al italiano de la *Celestina* (tragicomedia) en 1505, editada en Roma, en enero de 1506, conforme a la ed. española de ¿1502?, ya en 21 actos (cf. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. III, p. CXXIX, y José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 74s). Proaza, por su parte, relacionado con el impresor Hutz (José Luis Canet, *De la comedia humanística al teatro representable*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, p. 72s), fue corrector de impresión en la ed. de la *Celestina* (comedia) de Toledo (1500, 16 actos), en la que añadió unas octavas dirigidas al lector, que, a petición del impresor afincado en Valencia, J. Jofré, puso al día en la ed. de 1514. Tanto A. Ordóñez como A. de Proaza figuran como candidatos a la autoría de las Comedias *Serafina* y *Tebaida*, editadas en Valencia en 1521 en Canet, 1993, pp. 68-78.

el *Perlepidum Colloquium in agendam Publii Terentii latinissimam "Eunuchum"*<sup>112</sup>. Estas representaciones, que se prolongaron en la tercera década del siglo (Mérimee, I, 243-48), de las que son muestra los diálogos o coloquios (quizá *todos* de F. Decio) del volumen facticio R-27032 de la B.N.M., sí van en la línea de lo que después será el teatro de Palmireno. Y tampoco se desvían mucho de la función y estilo de esas actividades teatrales las manifestaciones del género oratorio de que nos habla J. M. Cordero en su *Autobiografía*<sup>113</sup>.

Por otra parte, según vamos viendo, tampoco creo que se deba situar a Anyés, basados exclusivamente en el instrumento lingüístico utilizado, el latín<sup>114</sup>, en la trayectoria de lo que será luego el teatro escolar de Palmireno, por ser tan diferentes tanto el público como la finalidad y, desde luego, la técnica teatral utilizada por Anyés y por el alcañiceño<sup>115</sup>. Además, como queda sugerido por la comparación con la obra de Sorió, tenemos en Anyés un acercamiento a las representaciones de Navidad que tenían lugar en la catedral de Valencia y en otros lugares del ámbito cultural catalán<sup>116</sup>. Téngase también en cuenta que Anyés depende en la concepción y confección de su teatro de otras corrientes, éstas sí humanísticas, que ya se sugirieron al ver incluida su *Egloga* en el marco más amplio de la *Panthalia*.

Con todo y a pesar de lo dicho, en la plasmación dramatúrgica de Anyés, no faltan coincidencias, aunque sean accidentales, con algunas representaciones del teatro clásico-humanístico representado en el *Estudi General* de Valencia. Pienso ahora en el citado *Perlepidum Colloquium* de J. A. Gonzál[v]ez, que, pensado para su representación en el Palacio Real de Valencia, sede de los virreyes, ante el duque

<sup>111</sup> Y antes y después, pues ya sabemos que Gonzál[v]ez fue catedrático de Poesía desde 1516-20 y de 1523 hasta su muerte en 1548. Sobre las representaciones de Plauto (1532) y Terencio, ver Mérimee, I, 245; Alcina, 1978, *supra*, nota 48 e *infra*.

<sup>112</sup> S. I. [Valencia], s. i. [J. Jofré], 1527. Se conserva en el volumen facticio de la B.N.M., R-19833, con otras obras del mismo autor.

<sup>113</sup> Cf. Martí Grajales, 128a-177a. Juan Martín Cordero dice que F. Decio dejó Valencia por la Valldigna en 1545 (*ib.*, 130). Sabemos por Palmireno que en la Universidad de Valencia había representaciones escolares contemporáneas de las suyas (Gallego Barnés, 1982, 152; cf. *El estudioso cortesano*, Valencia, P. de Huete, 1573, 28); después de Palmireno siguieron estas representaciones escolares. La referencia más concreta es la referida a la comedia «en llatí y en vers espanyol», que compuso Francisco Gil (nacido en Canals en 1569), maestro de Gramática, que se representó en el patio de la Universidad el 1 de mayo de 1586, aunque no debió imprimirse (Martí Grajales, 256b-25a).

<sup>114</sup> No cabe duda que Palmireno pertenece al teatro humanístico escolar, pese a que, espoleado por la situación concreta, dé cada vez mayor cabida en sus obras al *español*. (Puede llevar a engaño la igualdad de uso que Sirera (1995, 235) parece suponer en las obras dramáticas de Palmireno entre la «*nostra* [subrayado mío] llengua» (= catalán) y la (también) *mía* (= español), cuando la diferencia entre ellas, a favor de la segunda, es neta.) Véase su *Com. Lobenia* y, especialmente, la *Fab. Ænaria*.

<sup>115</sup> Cf. André Gallego Barnés, *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el «Studi General» de Valencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982; del mismo, «La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno», en *Actes du 3<sup>e</sup> Colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse, 31 janvier-2 février, 1980)*, París, CNRS, 1981, pp. 187-196; Julio Alonso Asenjo, «Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno», en J. Blasco et alii, *La Comedia de Magia y de Santos*, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 32-50 y José María Maestre Maestre, *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios del latín renacentista*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Instituto de Estudios Turolenses/Ayuntamiento de Alcañiz, 1990, cap. III, pp. 125-227.

<sup>116</sup> Sanchis Sivera, o.c.; H. Mérimee, t. I, pp. 248-270; Sirera, 1984, etc.

de Calabria y las altas magistraturas del Reino, se volvió a representar «*in Valentino Gymnasio id ipsum publice ac secundo*». Y lo que conservamos de esa representación, introductoria, además de la autopresentación de los personajes y responsables del montaje del *Eunuchus*, es interesante por varios aspectos. En primer lugar, porque nos demuestra la normalidad de las representaciones latinas de diverso género en el ámbito cortesano de Valencia. También, porque presenta en su conclusión/Prólogo de la representación de la *Com. Eunuchus* una loa-panegírico del duque de Calabria entretejida de referencias clásicas, como ocurre en la *Egloga* de Anyés. Es importante, además, lo que se nos dice sobre la escenografía y decorados preparados para esa representación. Y, sobre todo, porque aporta datos muy concretos sobre la disposición de la sala y sobre el público, que también se dieron en la representación de la *Egloga* de Anyés.

El público que asiste a la representación del *Eunuco* terenciano está formado por todos los altos cargos y responsables institucionales del Reino, con el duque de Calabria a la cabeza: «*Nam omnes huc ordines: magistratusque omnes conuenere. Sed insuper serenissimus Calabriae dux huius prouinciæ eminentissimus præses*».

La sala está dispuesta como un auténtico teatro o lugar de representación, a la manera como se hacía en otras cortes renacentistas<sup>117</sup>. La misma terminología técnica latina remite a ello. El personaje Ascanius, apenas salido a escena y desde ella, afirma: «*theatralem aspicio caueam: cuneos: amphitheatrum*» ('veo la sala del espectáculo, con sus graderíos, que se extienden en mi alrededor'). Eso, ante él. Mirando después junto a sí, nos describe el escenario y algún elemento escenográfico: «*Summe Jupiter: quos apparatus! Quos hic ornatus! Quid sibi hoc in loco aulae volunt? Hedera: lauroque ornata a fronte pergula cerno. Quantum conijtio: pro rostris hodie habenda erit oratio...*»<sup>118</sup>. Habla desde arriba, como desde una tribuna. Obsérvese la expresión «*pro rostris*», asociada, como lo explicita el personaje, con la prolocución de un discurso público: «*Quantum conijtio: pro rostris hodie habenda erit oratio...*». Así que el personaje se dirigirá al público desde un tablado o elevación por donde se moverán y hablarán después los actores. Hacia el final del *Coloquio*, Camillus, interlocutor de Ascanio, dirá: «*... abeundum hinc est: nam prodeuntibus iam histrionibus impedimento sumus*» ('debemos irnos de aquí, para no estorbar a los actores que ya salen').

El personaje Ascanio se admira del aparato y ornato, es decir, la escenografía y decorados: para la representación de la *Com. Eunuchus* se ha montado una pérgola, cuya parte frontal (y quizá también las partes laterales de la construcción) está adornada con guirnaldas. La utilización del plural de «tapiz» o «cortina» («*Quid sibi hoc in loco aulae volunt?*») implica quizá la posibilidad de entrar y salir de la escena

<sup>117</sup> Remito simplemente a lo que nos muestra Juan Cristóbal Calvete de Estrella sobre lo que vio en Italia durante *El felicísimo Viaje del [...] Príncipe don Phelippe* (Amberes, 1552, f. 27ss); véase Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, Gredos, 1969, especialmente en p. 187s) y T. Ferrer, 1991, 49ss, con exhaustiva bibliografía en p. 50, n. 2 y una interesante cita del Pinciano en p. 78.

<sup>118</sup> Trad.: '¡Oh, Dios! ¡Qué aparato! ¡Qué decorados! ¿Y estos tapices, qué? ¡Y ahí, al frente, una pérgola con guirnaldas de hiedra y de laurel! Esto quiere decir que hoy se va a pronunciar un discurso desde esta tribuna...' (¡Curiosa, aunque lógica, esta asociación entre oratoria y teatro!)

por más de una abertura cubierta. Además, se nos habla en concreto de la casa de Tais, personaje del *Eunuco*: «*Thaidis enim cerno ædes*».

Es verdad que la acción del *Eunuchus* (como la del *Coloquio* que la precedió) y la de la *Egloga* de Anyés son muy distintas. Pero no faltan elementos comunes y, a partir de la identidad del espacio de ambas representaciones y de su proximidad en el tiempo (mismo año de 1527), podemos aprovechar sin riesgo de error algunos datos para la comprensión de la representación de la *Egloga* que nos ocupa.

Es llamativa la presencia del vehículo lingüístico latino en este ámbito cortesano. No porque aparezca en el caso de la *Egloga* de Anyés (“una golondrina no hace verano”), sino porque se suma a la representación latina del *Eunuchus*, precedida de un Coloquio también latino, que acaba en loa panegírica, con la presentación de los participantes activos en la representación, que se presentan en elegantes versos latinos. Esto nos alerta sobre el hecho, por lo demás conocido, de que los ámbitos cortesano (me refiero al *drama* o representaciones cortesanas, y no al fasto<sup>119</sup>) y humanístico a lo largo del siglo xv y por lo menos hasta mediados del xvi, o bien aparecen fundidos, o bien las diferencias entre ambos, a efectos de producción y consumo teatral son escasas<sup>120</sup>: la mayor parte del público, que asiste como invitada a los espectáculos cortesanos, se encontrará de nuevo en las representaciones académicas (de la universidad o de una academia<sup>121</sup>), y viceversa; y lo mismo sucede con ciertos textos o géneros dramáticos, como la égloga (que es lo que aquí

<sup>119</sup> Sin ánimo de exhaustividad, deben incluirse en él los juegos del vestido, el ingenio exhibido en motes, en la esgrima verbal de salón y en composiciones poéticas o glosas de repente y en debates sobre los males del amor; los desfiles, torneos y justas, danzas, momos y mascaradas, cacerías...

<sup>120</sup> Las primeras representaciones de obras de Plauto («*Menæchmi*») o Terencio («*Andria*») en latín en las cortes italianas o entre los dirigentes civiles de las ciudades de que tengo noticia se dieron en Florencia (1476 y 1478) por los escolares de Pietro Domizi o «chierici di Santa Maria del Fiore» en el Palacio de la *Signoria*, en el de los Medicis y en la iglesia de *Ognissanti*; también se representó un Πλοῦτος de Aristófanes en griego. En Ferrara hubo representaciones de los *Menæchmi*, *Amphitruo*, *Andria*, *Trinummus*, *Pœnulus*, *Eunuchus*... en latín en el palacio ducal desde 1486. Las mismas u otras obras de tales autores se hacían también en Roma entre humanistas y/o eclesiásticos (Antonio Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Florencia, Ed. Istituto Nazionale Studi del Rinascimento, 1968, pp. 200-201). Hubo representaciones en latín (prosa y verso) sobre hechos históricos, como las obras de los Verardi, en recintos cívico-humanistas como el palacio del cardenal Riario en Roma en 1492 y 1493... Pero también se hacían en toscano, como las «recite» de las églogas de Poliziano, N. da Correggio, Tebaldeo..., todas anteriores al siglo xvi. Lo prueba el mismo hecho de que el *Perlepidum colloquium* y, por supuesto, la comedia *Eunuchus* se representaran primero en el Palacio Real de Valencia y posteriormente «in Valentino Gymnasio». Pienso en el impacto que las *Bucólicas* virgilianas tuvieron en la Corte napolitana gracias a *La Arcadia* de Sannazaro y, a través de la *Questión de amor-Égloga de Torino*, «vívida y re-vívida» primero en Nápoles (ed. Valencia, 1513), en la Corte valenciana del duque de Calabria (Oleza, 1986, espec. 161, 170ss)...

<sup>121</sup> O incluso en un espectáculo que, de académico, pasó a ser humanístico-señorial y, de ahí, a público. Así debió suceder con la representación de la *Tragicomedia Gastrimargus appellata*, representada quizá primero en la academia del autor, J. Romanyá, después «in penates domini Honorati Joannis» (el valenciano Honorato Juan, gentilhomme de Carlos V y maestro del malogrado D. Carlos) y, finalmente, «recitataque fuit in foro publico balearico [de Palma]. 2. mai 1562». A la representación asistieron, desde el Virrey y más de un obispo, caballeros y doctores..., e incluso labradores y mujeres del pueblo, hasta completar una audiencia de unos 8.000 espectadores, según nos cuenta el cronista Binimelis, copista del manuscrito de la obra conservado en la Biblioteca de Catalunya (f. 1r), que fue actor en aquella representación.

principalmente nos interesa)<sup>122</sup>, sin que en tales casos la posibilidad de usar dos lenguas distintas y con distinta y desigual función social todavía (en España latín o español, por supuesto) revista mayor importancia<sup>123</sup>. Una égloga, siempre que tenga

<sup>122</sup> Tanto la pastoral como la bucólica aceptarán diversos moldes genéricos; cf. A. Egido, 1985; J. Gómez, 1991-92.

<sup>123</sup> En el caso de las lenguas, en España, debido a la *styli tarditas* de los hispanos (fenómeno sobre el que insiste Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español, 1500-1800*, Madrid, Alhambra, 1981, pero que matiza Ángel Gómez Moreno, 1994) y al rechazo de buena parte de la nobleza española a las *litteras*, de lo que son testigos desde Lucio Marineo Sículo y Antonio Beccadelli hasta Francisco Decio (*Colloq. Pædapechthia*), Juan de Mal Lara (*Filosofía vulgar*) y Palmireno (*Com. Octavia*), la afirmación puede parecer excesivamente optimista y, por tanto, inexacta. Pero repárese, por una parte, en los espectáculos en latín a los que asisten cortesanos (el citado *Eunuchus* de Terencio representado ante el duque de Calabria y, posteriormente en el *Estudi General* de Valencia; la representación de la *C. Hispaniola* de Juan Maldonado por sus escolares burgaleses, que, aunque él quiera negarlo, se debió a su propia promoción, que se representó posteriormente ante la reina Leonor de Portugal; el *Necromanticus* y *Ate religata et Minerva restituta* de Petreyo, representadas ambas ante el príncipe Felipe y la segunda ante el Regente, cardenal Tavera; la *Égloga del Henares* en Alcalá en 1556; las representaciones académicas de comedias, tragedias o tragicomedias a que obligaban los estatutos de universidades como Salamanca y Alcalá y a las que asistía el mundo de la cultura —así nos consta de Salamanca, Valencia...— y que en ocasiones salían —cambiando o sin cambiar de lengua— a la plaza pública, como sabemos de algunas del Brocense y la aludida de Romanyà; también los espectáculos que a partir de la segunda mitad del xvi ofrecían los jesuitas a un público cada vez más amplio, en latín, o en latín y en castellano, por todas las ciudades y villas importantes de España, con gran aplauso incluso popular. No olvido, sin embargo, el cúmulo de églogas escritas únicamente en romance: desde las de Encina a las Francisco de Madrid y Martín de Herrera; la *Égloga Real [...]* sobre la venida a España del rey don Carlos, Valladolid, 1517 del Bachiller de la Pradilla; Diego de Ávila, *Égloga interlocutoria, Égloga de Breno...* y las que Oleza, 1984, I, 189ss recoge para Valencia. Algunas de ellas se producen en un marco litúrgico religioso, pero cada vez se desligarán más de él para darse con exclusividad en el cortesano. También en Italia, donde los cortesanos presumían de «latinos» (en todos los sentidos de la palabra) se dan Églogas de la más pura estirpe virgiliana en las cortes... en toscano. Por eso Rincón González, al estudiar las circunstancias de la representación de la *Historia Bética* en Roma distingue la corte pontificia de otras cortes («... en tales contextos, el uso del latín no producía grandes dificultades. Esto no era el caso de otras cortes» —1992, 106). Conocemos la preferencia de Isabella d'Este por los *intermezzi*, en lugar de las reposiciones latinas de Plauto, en las que —¡incluso ella!— se aburría lo suyo, y cómo poco a poco en las diversas cortes de Italia, de representar las obras de los clásicos en su lengua original, se pasa a emularlas en toscano con «nuevas» comedias...; véase, entre innumerables estudios que podrían citarse, la *Introduzione* de Guido Davico Bonino (ed.), a *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, I y II, Turín, Einaudi, 1977 (Gli Struzzi, 113 y 114). M<sup>a</sup>. Dolores Rincón González se refiere con más concreción a la corte de Nápoles. Aquí el mismo Sannazaro compone para la representación en italiano sus obras dramáticas y no sabemos que en aquella Corte se representara otra comedia humanística en latín que la alegórica «*Comœdia sine titulo*», que algunos quieren llamar *Leucasia* (*ib.*, 112s). Nápoles era probablemente la avanzadilla, también en esto, de la Corona de Aragón; por eso se puede pensar en una situación parecida para Valencia en la primera mitad del siglo xvi. Para España, en general, y para Valencia, que era en esto su mascarón de proa, ya lo sugería la misma proporción de obras dramáticas compuestas y representadas en latín y en castellano en los ámbitos aristocrático-cortesanas y de la burguesía urbana. No altera mucho nuestra perspectiva conocer la nutrida asistencia a los ejercicios de oratoria latina que realizaban públicamente los alumnos de F. Decio (de uno de ellos se nos dice, por ejemplo: «Asistió [...] toda la nobleza y cauallería de Valencia, y todos los theólogos, juristas, médicos y notarios de esta ciudad; y después se imprimieron esas oraciones y fueron por mano de todos» —Martí Grajales, 129s); ni, obviamente, la frecuencia de las representaciones latinas ante el napolitano duque de Calabria en Valencia. Tampoco el amplio público que asistía con los Jurados de Valencia a las representaciones teatrales de los años 60 por los alumnos de Palmireno [y sin duda de otros],

esa referencia a lo clásico y, por tanto, ante un público culto o erudito, podrá representarse en latín o en romance<sup>124</sup>. Por eso, ni las representaciones cortesanas utilizaban en exclusiva el español (aunque no fuera muy utilizado el latín en este marco), ni el romance estaba ausente de las universidades y colegios<sup>125</sup>. Volvemos, pues, a constatar que el vehículo lingüístico de la *Egloga* de Anyés no la sitúa en la línea del teatro humanístico y escolar.

Pero ya sabemos que la *Egloga* de Agnesio fue compuesta para su representación en el ámbito cortesano de Valencia. Me atrevo a decir que casi no podía ser de otra manera, cuando nos consta que «este carácter cortesano [es] el más representativo de la cultura valenciana del Quinientos» (Oleza, 1986, 154)<sup>126</sup>. Y quien dice «cortesano» y «quinientista» quiere expresar lo que, con término necesariamente ambiguo, llamamos «renacentista». A su vez, lo *bucólico*, que no *pastoril* —como diría J. Gómez, 1991-1992— surge de entre el grupo selecto de los humanistas (normalmente al servicio de los grandes: mecenas nobles y burgueses) como un eco de una tradición culta y clasicista generada desde el siglo II a. de C. por Teócrito de Siracusa y proyectada sobre la cultura occidental por Virgilio y las *Bucólicas*, que adquirirá, como vimos, carta de aristocratismo cultural a través de Petrarca. En ese sentido (que no en la mera presencia de pastores, ni necesariamente en el cultivo de la alegoría como dice J. Gómez), lo bucólico-*virgiliano* es plenamente renacentista, pues, aunque siempre conocido, el culto *renacentista* a Virgilio empieza en España a fines del siglo xv<sup>127</sup>. Ésta es la línea laica de la que brotarán Sannazaro y Garcilaso; la de las églogas dramáticas y representadas (también lo fueron las de Garcilaso)<sup>128</sup> y, después, la novela pastoril, etc. Pues bien, en este árbol virgiliano desarrollado

íntegramente o en buena parte latinas. Así, pues, lo humanístico y lo cortesano estaba fundido, aunque con una tendencia de lo último a desligarse cada vez más del latín, especialmente en España. Por eso, una representación exclusivamente latina tendería a ser cada vez más para minorías e incluso para minorías ínfimas.

<sup>124</sup> Abundan las obras en romance para representar hechos vividos en la misma corte que se presentan en clave, o que celebran acontecimientos sociales e histórico-políticos, como se ha visto en la nota anterior. Pero lo mismo podía suceder en el ámbito eclesiástico, como puede suponerse para la *Égloga del Molino de Vascalón* (Pérez Priego, 1991, 404).

<sup>125</sup> Aunque no es el único (ni mucho menos), señalo como ejemplo más característico el *Coloquio de Moisés* del jesuita H. de Ávila, representado en Sevilla en 1587 ante el Cardenal R. de Castro, escrito totalmente en verso castellano. Cf. J. Alonso Asenjo, *La «Tragedia de San Hermenegildo» y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995, tomo I, donde se expone más ampliamente la situación.

<sup>126</sup> Ver ya J. Oleza, 1984, «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial», en *TPE*, I, pp. 61-74 y T. Ferrer, 1991, pp. 51-58. Oso situar la *Egloga* de Anyés, aunque cante *extra chorum* en razón del vehículo lingüístico, entre las tres obras [dramáticas] que, según Oleza, *ibid.*, marcan los hitos de la tradición cortesana en Valencia: *Questión de Amor* (1513), [J. B. Anyés, *Egloga in Nativitate Christi*, 1527], *El Cortesano* de L. Milán (1535; ed. 1561), Gaspar Mercader, *El Prado de Valencia* (1600).

<sup>127</sup> Sus primeras manifestaciones serían las *Coplas de Mingo Revulgo* (Pérez Priego, 1991, 404s). La nueva admiración por Virgilio se plasma en las ediciones de sus obras (1498; 1499...); Vives comenta las *Bucólicas* en su *In Bucolica Vergilii interpretatio potissimum Allegorica; «scripta»* en Breda, 1537 (eds. Basilea y Milán, 1539; Basilea, 1541). Abundan las imitaciones, como la de A. Geraldini, que pudo influir en la traducción e interpretación alegórica de Encina, etc.

<sup>128</sup> Cf. Cervantes, *Quijote* II, c. 58.

por Petrarca, sobre el que se injertó la ocurrencia de Boccaccio que produjo los retoños de Patrizi y Geraldini (línea que querrá coronar la naturaleza con la gracia), quiso anidar Anyés, enlazando elementos de todos ellos con la unción de su devoción, la liga de su especulación y la elegancia de su arte. Aleccionado, por una parte, por Geraldini y Patrizi y, por otra, moviéndose en el clima de reviviscencia dramática de la égloga<sup>129</sup>, fundirá ambos elementos para amenizar la Nochebuena o una tarde navideña de los duques de Calabria y de su Corte.

La *contaminación* de lo profano y lo religioso era habitual en sociedades teocráticas o en períodos históricos en que la religión era un factor decisivo en la vida social, y lo fue en los comienzos del teatro profano en el Renacimiento. Es más, era normal que se contaminaran «*officium pastorum*» (cuyo ámbito natural es la iglesia) y égloga (de marco profano), al tener como rasgo común el ambiente pastoril y/o bucólico, como ya se vio. Y mucho más comprensible era que tales injertos de lo religioso en una fiesta cortesana se dieran en unos festejos de *aspecto* religioso como los navideños (Sirera, 1995, 111). En el contexto de esa alegría festiva se imponía un tema religioso concreto: *el Nacimiento*. De Nores confirma que así se hacía en navidades: «*nelle feste*» (en Oleza, 1984, 305). A lo mismo se recurre en idénticas circunstancias en Valencia: en el Palacio de los Virreyes, en la Nochebuena o en las navidades de 1527 se representa la *Egloga in Nativitate Christi* de Anyés.

Este marco cortesano de la obra, que podemos suponer de encargo (sin olvidar lo que sabemos de las relaciones de Anyés con la nobleza valenciana), explicará, junto con su carácter de *égloga* (¡y égloga latina!) y no de fasto, su fuerte carga y primor literarios<sup>130</sup>. De donde su carácter minoritario. Lo mismo probará el lugar de representación, que la convierte en un acontecimiento plenamente teatral en cuanto liberado ya de la dependencia litúrgica, si bien Anyés queda aún muy cercano a aquellos orígenes litúrgicos. Ya podemos deducirlo de nuestro estudio de la escenografía y movimiento de personajes (estructuras significativas y marco intencionado de referencia) del *Misteri de Nadal* de la Seo valenciana y de la *Oratio* de Sorrió. Sin embargo, la mayoría de los rasgos (renacentistas ya) remiten al ámbito cortesano: lengua virgiliana y ovidiana, música polifónica, pastores virgilianos

<sup>129</sup> La denotación teatral del término *égloga* aparece en España con Encina y Lucas Fernández, aunque las *Bucólicas* tuvieran connotaciones dramáticas ya desde Diomedes. Ya en la *Vita Virgili* de Elio Donato se lee: «*Bucolica eo successu edidit ut in scæna quoque per cantores crebro pronuntiarentur*» (citado en G. Highet, *La tradición clásica*, México, F.C.E., 1954, 222, n. 42; sobre todos estos aspectos Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theater. Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Nueva Jersey-Madrid, Princeton University Press-Castalia, 1979, 19ss [Francisco Rico (ed.), *HCLE*, 1/1, 372]). Alfredo Hermenegildo, *El teatro el siglo xvi*, Barcelona, Júcar, 1994, c. 1, pone el nacimiento del teatro moderno precisamente en la desvinculación de la acción de la celebración litúrgica. Esto se da en las obras alegóricas de carácter dramático de finales del xv y comienzos del xvi, como señala también M. A. Pérez Priego, «La *Égloga del Molino de Vascalón*: texto y sentido literario», 406s.

<sup>130</sup> Coincide aquí Anyés con Petrarca y otros humanistas y con el *poeta* (con este calificativo exclusivamente me refiero a él para no indisponerme con los humanistas "a la italiana" o *tout court*) Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana en la idea de que «las obras de rango superior o sublime son aquéllas que se sirven del latín o del griego» (Gómez Moreno, 1994, 150).

alegóricos, diosa Palas Atenea..., como vamos y seguiremos viendo (Oleza, 1984, 18-21).

En este espectáculo de Anyés, todavía estamos ante una indistinción entre autor, actores y público espectador. Pero, si esto es característico del teatro religioso medieval, tampoco es ajeno al teatro cortesano, en especial al primitivo<sup>131</sup>. Por eso aparecen numerosos mecanismos de interrelación de sala y escenario. Anyés, autor, escribe la obra por encargo de los Duques, siendo paniaguado suyo (así se confiesa en el prólogo —*clientem / Totum se dicat ultimum perennem*— v. 32s). Posiblemente los virreyes financiaron, al menos en parte, la impresión. (Por lo demás Anyés dedicaría más tarde a D<sup>a</sup>. Mencía, nueva duquesa, enviándoselas incluso para su corrección, partes de su *Panthalia*...). Además, ahí está el panegírico de los señores (vv. 14-22), que presiden la representación. Ante ellos la misma fuerte presencia de la música y de los coros (otra característica del teatro cortesano) tenía particularmente la función de satisfacer el conocido y refinado gusto en ese campo del señor, admirador y promotor de músicos y música exquisita<sup>132</sup>. En el público, junto a las familias linajudas y autoridades tendremos que incluir al círculo de servidores continuos de los duques, como los expertos en letras Juan Justiniano y Juan de Molina, y a la pléyade de humanistas e intelectuales de cualquier pelaje ideológico, entre los que no debían faltar los asiduos usuarios de la rica librería de los ahora Duques<sup>133</sup> y todos los caballeros y damas que participaron en representaciones contemporáneas semejantes a *La visita* o a las que describe L. Milán en *El Cortesano*.

Es muy posible que los actores fueran algunos cantores de la *capilla* del Duque, pues «*omnes pariter concertu ... armonico*» deben cantar en la representación. Así sucedió en otra representación no mucho más tardía y quizás en el mismo lugar (el

<sup>131</sup> Dice Oleza sobre la égloga cortesana: «Lo cierto es que a esa naturaleza de obras de encargo para una ocasión concreta hay que añadir un público perfectamente definido y una relación autor, actor y espectador que reproduce, sobre el escenario y en la ficción, la misma relación [que] se produce en la realidad cotidiana...» (1984, «Hipótesis...», p. 20).

<sup>132</sup> Es conocida la presencia casi continua de L. Milán en la corte del Duque, así como de los músicos de renombre que dirigieron su *capilla*, que llegó a contar hasta con 40. De esta afición a la música nos han quedado importantes muestras, como la obra *El maestro de vihuela* de Luis Milán y el cancionero justamente llamado *del duque de Calabria*, conservado en Úpsala. Desgraciadamente no se les ocurrió grabar los cantos y músicas que acompañaron a la representación de la *Egloga* de Anyés (!).

<sup>133</sup> J. A. Gonzál[v]ez se confiesa, agradecido, uno de éstos en su *Sylva de laudibus poeseos* (1525), aunque, por la fecha, se entiende que se refiere a la librería del marqués de Zenete. Como él aprovecharían tan ricas bibliotecas la alta clerecía y los profesores del *Estudi General*. Y, atendido el precio de los libros entonces, pocos serían capaces de desperdiciar la ocasión de gozar de esas grandes bibliotecas de la época, especialmente la del Duque de Calabria. Y, aun cuando faltara allí más tarde la del Marqués de Zenete, por haberla vendido D<sup>a</sup>. Mencía, su hija y heredera, con todo, ella misma pudo enmendar su falta de previsión y enriquecerla con nuevas y ricas adquisiciones una vez convertida, de ex condesa de Nassau, en la nueva duquesa de Calabria. Y, así, la mantuvo abierta a personas que, como Palmireno, no podían permitirse adquirir tantos ni tan raros y caros libros, como él mismo, agradecido a la Duquesa, nos confiesa: «Porque a tan gran librería como ésta que se sigue [el catálogo de libros que expone en *El estudioso cortesano*] no bastava mi bolsa, me pareció que tenía obligación a declarar con qué favor llegaron estos libros a mi mano. Al tiempo que vivía la Duquesa de Calabria, tuve favor con Mossén Vayo, maestro de sus Pajes, para que de aquella gran librería me prestase cada semana algunos de historia» (*El estudioso cortesano*, 240).

Palacio Real), en una "Fiesta de Mayo", de la que se nos conserva memoria en *El Cortesano* de Milán: «los cantores de Su Excelencia ... venían en torno [del confaloner], vestidos en figura de ninfas cantando...»<sup>134</sup>. Y, de nuevo, en la *Mascarada de los Troyanos* nos encontramos con que «Representaron a Syringa y Apolo muy al natural dos grandes músicos actores que cantaron los romances que oyréis...»<sup>135</sup>. Nada sabemos del organizador del espectáculo de la *Egloga* de Anyés. Pero sería el que habitualmente dirigiera a los actores de Palacio en los espectáculos (Oleza, 1984, «Hipótesis...», 20-21), que se nos presenta bajo el nombre de «choragus» en el *Perlepidum Colloquium / Eunuchus*. Y, puesto que en esta ocasión los actores parecen haberlo sido los cantores, podemos pensar que el organizador o «choragus», por lo menos en lo que se refiere a la actuación de los actores<sup>136</sup>, fuera el director de la *capilla* del Duque.

Tenemos en esta *Egloga*, además, sofisticación literaria y conciencia artística (se trata de una égloga y, además, en latín) y voluntad de perennidad, como demuestra la impresión del texto, así como la posterior incorporación de la *Egloga* en *Panthalia*. Y esto último no tiene por qué oponerse al carácter cortesano del texto, que «no está concebido para vivir más allá de la conmemoración que lo generó» (Sirera, 1984, 264-65). Probablemente porque esta circunstancia era recurrente (celebración navideña), por el mismo carácter artístico poético de la obra, por el valor religioso y adoctrinador que representaba (una prueba: la adición de escolios o aclaraciones; otra, la dedicatoria del impreso a la monja D<sup>a</sup>. Jerónima Eixarch). Estamos, pues, ante un espectáculo —mejor, el guión de un espectáculo— que, siendo cortesano, sobrepasa los géneros puramente cortesanos<sup>137</sup>.

Para conocer la organización externa de la representación tenemos algunas bases. En primer lugar, la comparación con los que ofrece la representación del *Eunuchus* de Terencio, que tuvo lugar en el mismo lugar y en fecha no lejana, según vimos. También las relaciones o reflexiones contemporáneas sobre representaciones pastoriles contemporáneas. Y, además, los datos que ofrece el mismo texto de la *Egloga*. No era necesario que la escenografía fuese compleja; no lo era la de las primitiva églogas (Oleza, 1984, citando a Shergold); ni siquiera tenía que ser innovadora. Y no lo fue realmente. El marco de la acción, sala y escenario

<sup>134</sup> Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano* ..., Madrid, Aribau y Cía., 1874, p. 366.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>136</sup> Según él mismo nos dice en el *Perlepidum Colloquium*: «*Ne quisquam ignoret: sacri mihi cura theatri est: / qui personarum duco: reduco gregem*». Pero a su lado, como responsables del espectáculo aparecen otras dos personas o personajes: Calliopus, que es quien debe presentar de inmediato el *Eunuchus* («*ego oraturus ascendo*»; «*cum perorauero*») y Alexis, de quien nada más sabemos.

<sup>137</sup> Puede ser que la ocasión concreta para la impresión fuera satisfacer la sed devocional de la monja Jerónima Eixarch. Sin embargo, debió financiar la edición el duque de Calabria, pues en la portada de la edición de Jofré, 1527, destaca su escudo. El éxito (condición necesaria para la impresión de una obra dramática en la primera parte del siglo XVI, según Miguel Ángel Pérez Priego, «La transmisión de la obra dramática en el siglo XVI», en *XI Jornadas del Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 19 de marzo de 1994 —en prensa) estaba garantizado en nuestro caso por la fama del autor, el lustre de los patrocinadores, etc. La obra misma, además, está concebida como texto religioso: un *contrafactum* virgiliano, heredero de los terencianos de la monja Hroswitha y precursor de los de Sebastián de Córdoba, para Garcilaso, y los de Jerónimo Sempere para de libros de caballerías...

(montado sobre un tablado) y público serían similares a lo que nos describe el *Perlepidum Colloquium*. Sin embargo, sobre variaciones en la escenografía nos alerta, en primer lugar, el comienzo del parlamento de Palas, que se refiere a elementos escenográficos que representan un lugar campestre y pastoril: un bosque con cabañas pastoriles, todo ello situado probablemente en la parte posterior del escenario:

DEA PALLAS

*Sylvis his quis adest? colit quis isthęc*  
*Heus magalia vernulosque lucos?*  
*Estne hoc emonig solum feracis*  
*Plenis perpetuo virens fluentis?*  
*An vernę est nemorosa vallis idę?* (vv. 1-5)

DIOSA PALLAS

¿Quién anda por esta floresta? ¿Quién la cultiva?  
 ¡Oh, cabañas hay y árboles jóvenes!  
 ¿Es éste el suelo de la feraz Tesalia,  
 de contino verde por la abundancia de aguas?  
 ¿O el frondoso valle del primaveral Ida?

La misma escenografía viene sugerida también por la primera acotación de la *Egloga*, explicitada luego por la primera frase del pastor Eracrito: «*Quid iuuat umbrosa, theopiste, cubare sub orno?*» (v. 35). Teopisto, pues, duerme bajo un olmo. Filelpe nos dice después que él también dormía bajo unos sauces: «*Lenta salicta inter recubanti lumina dudum / Occiderant alte dulci mihi mersa sopore*» (vv. 43-44). Esto nos remite, por una parte, a la *Égloga de Torino*, en la que el protagonista aparece también «acostado debaxo de un pino que allí hazen traer». Por otra parte, el marco de la representación y la semejanza del contexto nos hacen pensar en la sugerencia que unos años más tarde hizo Serlio sobre la escenografía o decorados para representaciones pastoriles<sup>138</sup>. Mediante un tapiz, decía, «si potran bene imitare gli arbori e l'erbe co' fiori» (citado en Oleza, 1986, 177). Y, pues estamos en una noche invernal, cabe imaginar la introducción en el escenario de un fuego (un farol cubierto de ramajes...), que actuaría asimismo como instrumento de iluminación artificial. Es posible que a esto se reduzcan los elementos escenográficos de la primera parte.

Para la segunda parte, siguiendo el paralelo de las representaciones religiosas de San Mateo y de la Seo de Valencia, podemos imaginar un «establo de belén» a uno de los lados del tablado o escenario, hacia el que se dirigen los pastores. El escenario podía cerrarse mediante un tapiz o cortina (recordemos los «*aulæa*» para la mencionada representación del *Eunuchus*). Un decorado semejante se había utilizado, por ejemplo, para la *Historia Bætica* en Roma (Rincón González, 107s). También Pomponio Leto llama «*picturæ scenæ*» a lo que se interpreta también como telón de fondo, que podía representar un bosque o motivos silvestres. Tal sería una escenografía renacentista de naturaleza idealizada en perspectiva, muy apropiada para representaciones cortesanas hechas en el escenario elemental de un área o sala de palacio (Rincón González, *ibid.*). En la representación de la *Egloga* de Anyés pudieron sucederse ambos decorados: los elementos del bosque (árboles,

<sup>138</sup> Una muestra puede ser la ilustración sobre la técnica decorativa de la *ars topiaria* que aparecía en una explicación de 1569 de la obra de este tratadista, *De architectura libri quinque...*, reproducida por T. Ferrer, 1991, entre las pp. 46 y 47, nos puede dar una idea aproximada de lo que pudo ser la escenografía y decorados de la parte posterior del escenario para la primera parte de la *Egloga* de Anyés.

cabañas) y tras ellos el telón de fondo de la naturaleza, para la primera parte. Para la segunda, el del recinto amurallado, tradicional de las representaciones del *Misteri de Nadal*: «En sitio no muy apartado [del tablado] veíanse unas torres, simulando la Ciudad sagrada...» (Sanchis Sivera, 462).

El movimiento es prácticamente inexistente, pues se reduce a pocos y nada espectaculares gestos: los pastores se levantan y quizá se arrimen a un fuego; tras tomar de aquí y de allá lo que luego mostrarán como regalos, hacen además de encaminarse hacia el portal, permaneciendo un rato en la *platea* o parte anterior del escenario durante el parlamento que hace referencia a los dones; en un instante se trasladan al lado, ante el establo de Belén, para arrodillarse y ofrecer sus dones (el atrezzo): algún animal, tarros, instrumentos musicales, jarros de flores...; como salidas y entradas de personajes tenemos las de Palas Atenea y la salida de Nomenno. Hasta se ahorran los mensajeros angélicos y sus golpes de efecto.

Reducido es el número de escenas: cuatro, más el Prólogo. Los personajes, pocos: cuatro, más la diosa prologuista<sup>139</sup>, y su aspecto y roles apenas diferenciados, si no es el de Nomenno («*senex*», viejo): el *rabadán*. Los tres pastores, en cuanto pastores, que sepamos, prácticamente en nada se distinguen; si acaso por la distribución de los presentes que llevarán al Pastor nacido, según se indicó más arriba. Su diferenciación (en palabra y acción) sólo les viene de su significado místico: Eracrito, el Amor (¡que ni duerme ni deja dormir!) despierta a los demás, Fe y Esperanza; el Amor es munífico, es decir, liberal. La Esperanza, que a menudo defrauda («*Spes ita promissis multos persepe fefellit*» —v. 85). En el mismo plano se sitúa la notable diferencia de Nomenno respecto a sus compañeros. Pero creo que su diferencia le viene, además de por su función alegórica (Ley Vieja), del hecho de ser heredero de la tradición didáctica derivada del *Officium pastorum*. Anyés desecha el canto de los motivos costumbristas y situaciones cómicas que desde el principio de la producción que conservamos cultivó con ingenio D. Sánchez (Cazal, 1993) y concentra su esfuerzo en lo doctrinal puesto en labios del teólogo o el fraile como objetivo principal también del teatro del pacense. Nomenno es el entendido en teología, la Ley Vieja que se sabe acabada, “bárbara”: es «*advena*», «*senex*», pero también —precisamente por eso— «*doctus*» (y hasta «*e-doctus*»; antes subrayé la primera parte de la palabra «*rabadán*», precisamente para sugerir su asociación con la hebrea «*rabb*»: ‘maestro’). Por ende, sirve para llevar a la Fe, a la Esperanza y al Amor a acercarse y quedar con el Pastor-niño anunciado por profetas y sibilas: «*Ortus Apollo micat...*» (v. 198); «*Altior ex[s]iccat pruinosas delius herbas*» (v. 211); «*Læto hic decumbens vitam instaurabit et orbem*» (v. 173); «*Seruos ut dominos reddat redimatque cruore*» (v. 149). Ha llegado la Edad de Oro anunciada por la Cumana y por los profetas (vv. 114-121; 129-133). Es el teólogo que habla y el orador que predica: el «*alter ego*» del erudito autor de la *Egloga*. En realidad, esta función de «doctor» tampoco estaba ausente del teatro cortesano (véase al pastor Quiral de la *Égloga de Torino* explicando al pastor rústico la teoría renacentista del

<sup>139</sup> No sabemos si María, José y el Niño estaban representados por actores, como en el caso de la *Oratio* de Sorio, aunque no hablasen o, como en el *Misteri de Nadal* de la Seo de Valencia por *figuras*.

amor (Oleza, 1986, 180; 1984, «El universo...», 189-219), ni de algunas derivaciones de éste<sup>140</sup>.

El esquema dialogal ya nos llamó la atención por su agilidad. También podemos pensar que se lograron notables resultados artísticos y efectos espectaculares a partir de otros sistemas signícos. Ciertos son los de la lírica. Muy probables fueron los de la música y el canto. La variedad del vestuario, que no debía ser sino escasa, dada la condición y número de los personajes (Palas, diosa; pastores, y quizá María, José y el Niño), tal vez quedara compensada con la riqueza. Recordemos lo que se nos dice de representaciones teatrales contemporáneas en otras Cortes, cuyo esplendor no dejaría de envidiar ni olvidarían copiar en lo posible D<sup>a</sup>. Germana de Foix y D. Fernando de Aragón. Serlio recuerda representaciones cortesanas, como una de Urbino, donde el lujo del vestuario de los pastores era deslumbrante: «gli abiti superbi di alcuni pastori, fatti di ricchi drappi d'oro e di seta, foderati di finissime pelli d'animali selvatici»<sup>141</sup>. Y si esto sucedía con los pastores, ¿qué no podía hacerse con la más encopetada y vanidosa de las diosas, Palas Atenea? Así, pues, aunque la escenografía de la *Egloga* de Anyés no ofreciera elementos espectaculares, no tuvo por qué dejar de serlo la representación, pues la espectacularidad, como me hacía notar, con delicadeza y razón, mi colega Nel Diago, «no radica exclusivamente en el empleo de tramoyas y demás maquinaria escénica; cuentan también la mímica del actor, sus movimientos, su caracterización (vestuario, maquillaje, peinado, utensilios) y, por supuesto, el tipo de situaciones dramáticas desarrolladas»<sup>142</sup>, entre las que no es la menor, añadido, el público, que, como aquí, constituye un espectáculo de autoexhibición<sup>143</sup>. Por eso acierta J. Fuster cuando imagina la función de la representación de la *Egloga* de Anyés «lluïda i satisfactòria» (1968, 34). Pero es posible que el ensayista de Sueca se quedara corto.

#### CONCLUSIÓN

Así, pues, el contexto humanístico, cortesano, religioso y renacentista en que se movía Anyés nos explica en buena parte su obra. Y la distingue de las habituales<sup>144</sup> representaciones o *Farsas* de D. Sánchez por su lengua: en lugar del romance del extremeño que entienda todo el pueblo, o con el que incluso se regocije ese mismo *pueblo*—gente de los gremios— que se siente superior al pastor, Agnesio nos ofrece el latín más selecto, propiedad de las clases que han pasado por los *studia humanitatis* o bajo los más cotizados preceptores individuales (nacionales o

<sup>140</sup> Aparece, así, en la *Comedia* de Sepúlveda, III, 10, donde el estudiante Alarcón alecciona a su supuesto paje Salazar sobre la naturaleza del amor, con referencias a Ovidio, *Heroid.* 1, 12 (*hic!*), a doctores sagrados en general y a Tomás de Aquino en particular. Véase mi edición de esta obra, *La «Comedia» erudita de Sepúlveda*, Londres, Tamesis Books, 1990, p. 168s.

<sup>141</sup> Tomo la referencia de Oleza, 1986, p. 177.

<sup>142</sup> Manuel Vicent Diago, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en Francisco Javier Blasco *et alii* (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos*, Barcelona, Júcar, 1992, pp. 51-70; la cita en p. 70.

<sup>143</sup> Remito, a este respecto, a lo que dice mi compañera Teresa Ferrer, en 1991, 42, sobre el vestuario de las damas, precisamente en relación con los espectáculos de la Corte.

<sup>144</sup> Dejo ahora de lado las representadas en palacios o casas nobiliarias, de que se habló al principio.

italianos). Se distingue también la *Egloga* por su estructura: frente al introito de estirpe naharresca de las *farsas* de D. Sánchez en que campean las procacidades del pastor bobo y sus cuchufletas al público, en Anyés ni caben burlas ni el menor atisbo cómico: se halaga con un refinado panegírico y se intenta embelesar con la belleza de la poesía a un público educado y atento. ¿Qué falta hace el pastor procaz del Introito cuando se dispone de la diosa Palas o, mejor, del mismísimo Logos divino? No encontraremos a Mingo, ni a Bras, ni a Gil, ni estará «el Melenudo»<sup>145</sup> para mostrar sus necesidades naturales primarias, sino que, para que brille el saber del poeta y la inteligencia del auditorio, tendremos personajes alegóricos, puras hipóstasis de las divinas virtudes teologales o de entecas entidades abstractas como la Ley Vieja. Con este procedimiento se transmutarán las deleznable realidades materiales de lo pastoril —por muy virgiliano que fuera— en el germen del perdurable arrobamiento de la bienaventuranza celestial. Y aunque Nomenno asuma en cierto modo el papel del Teólogo de las *Farsas* de D. Sánchez, interpretando la escritura y catequizando a los otros pastores, o haga suya la función de la Ciencia en la *Farsa de la Natividad*, el modo y la altura de la enseñanza revisten considerables diferencias. El trabajo de aquéllos era el *rudes erudire*, el dotar de unos conocimientos elementales a unos rústicos rudos y duros de mollera, burdos y burros (D. Sánchez es, mucho más que Anyés, heredero del teatro litúrgico medieval). Anyés presupone o tiene ante sí un público de latinados y «letrados», de gente fina y refinada; en una palabra, de *eruditos*. A éstos, si algo cabe brindarles, es una interpretación más elevada (la más elevada) de las realidades cristianas: la teológico-mística. Así se ‘enriquece’ y ‘fecunda’ («*lætificare*») el conocimiento del noble y del culto, de los «*optimates*» o selectos. Sin que eso impida que, a través de diversos y logrados recursos artísticos, intente también Anyés «*lætare*» y «*lætificare*», es decir, ‘proporcionarles satisfacción y alegría’ —como era humano y oportuno<sup>146</sup>— en la circunstancia y momento más propicio para el gozo jubiloso: la Nochebuena.

<sup>145</sup> Según Alcina, 145, una de las novedades que aporta Anyés son los nombres alegóricos de los personajes. Pero no es seguro, pues el hecho se estaba dando en otros escritores, como Scribonius, según se ha visto.

<sup>146</sup> Así lo reconoce el Ldo. Márquez Torres al escribir su «Aprobación» de la segunda entrega del *Quijote* en 1615: «Ha habido muchos que, por no haber sabido templar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra». —No se puede contar entre éstos al sabio y sabihondo J. B. Anyés o Agnesio.

## ANEXO

TEXTO LATINO Y TRADUCCIÓN  
DE LA *EGLOGA IN NATIVITATE CHRISTI*<sup>1</sup>

¶ Egloga personanda Valentiaē / coram excellentissimo Inclytissimoque Principe domino / Ferdinando Calabrie ubi pastores tres ERACRITUS, / idest amor supernus, THEOPISTUS, idest, dei fides, et PHY= / LELPES, idest spem custodiens, edocti deductique a sene / pastore NOMENNUS, idest a veteri lege, pastorum prin= / cipem christum carne indutum pruni<sup>2</sup> adorant et my= / sticis donant muneribus. Cuius argumentum Pal / las ad eundem excellentiss[imum] Principem orditur.

¶ Égloga representada en Valencia ante el Excelentísimo y Muy Insigne Príncipe, don Fernando de Calabria, en la que tres pastores, Eracrito, esto es, el Amor sobrenatural, Teopisto, es decir, la Fe divina y Filelpe, la Esperanza vigilante, adoctrinados y guiados por el anciano pastor Nomenno, es decir, por la Ley Vieja, adoran de hinojos al Príncipe de los pastores, Cristo encarnado, y le ofrecen regalos simbólicos.

Al mismo Excelentísimo Príncipe expone el argumento Palas:

<sup>1</sup> Al no haber podido consultar el texto revisado por el autor que nos queda en el códice *Panthalia*, reproduzco aquí el texto publicado por Juan Jofré en Valencia, a 20 de diciembre de 1527, al que se ha venido aludiendo y remitiendo en el estudio. En las notas, además de algunas referencias a textos paralelos, clásicos unos y otros bíblicos (a la mayoría de éstos remite sin numeración el autor), se presenta una selección de los escolios que ofreció Anyés en la edición de su obra y que, por lo general, no han sido aprovechados en el cuerpo del artículo.

<sup>2</sup> *Sic* O: ¿por *pruni*?

DEA PALLAS<sup>3</sup>

Sylvis his quis adest? colit quis isthec  
 Heus magalia vernulosque lucos?  
 Estne hoc *emonig* solum feracis<sup>4</sup>  
 Plenis perpetuo virens fluentis?  
 An verne est nemorosa vallis ide?  
 An non mens mea me hactenus fefellit.  
 Lymphis collis hic est biceps amgnis  
 Virtutum simul et domus sororum.  
 Certum quo effugium patet misellis.  
 Aduersis vbi naufragus procellis  
 Uictor Deucalion pia suique  
 Cum consorte tori adpulit beato  
 Et sceptro populos regit Valenteis<sup>5</sup>.  
 Hec si vera quidem licet fateri  
 Astræ domus est. vbi ipse Minos<sup>6</sup>  
 Coniunxque Aerig pius pudice  
 Germang Calaber simul rigorem  
 Sancta cum pietate miscet equi.  
 Sylvani o Satyri huc adeste fauni.  
 O Nymphæ, o Dryades, tibi que Daphne  
 O germana potens tuoque Phebo  
 Uerbum dicitur<sup>7</sup>. excitare castas

## DIOSA PALLAS

¿Quién anda por esta floresta? ¿Quién la cultiva?  
 ¡Oh, cabañas hay y árboles jóvenes!  
 ¿Es éste el suelo de la feraz Tesalia,  
 de continuo verde por la abundancia de aguas?  
 ¿O es el frondoso valle del primaveral Ida?  
 Si no me engañan los sentidos,  
 éste es el monte de las dos cumbres con frescas aguas,  
 sede de las virtudes y residencia de las hermanas,  
 refugio seguro de los pobres desgraciados,  
 donde el náufrago de tempestad adversa,  
 Deucalión victorioso con su piadosa  
 consorte arribó y con dichoso  
 cetro rige el pueblo valentino.  
 Ésta, a fuer de sinceros,  
 es la casa de Astrea, donde el mismo Minos  
 y consorte de Aeria, el piadoso calabrés de la  
 virtuosa Germana, unirá el rigor  
 justo con la piedad sagrada.  
 ¡Silvanos, sátiros, faunos, venid!  
 ¡Ninfas, Dríadas y a ti, Dafnis!  
 ¡Oh, Germana poderosa! A ti y a tu Febo  
 me dirijo: «Despertad los benignos

<sup>3</sup> *DEA PALLAS*: nacida de la cabeza de Zeus, fue tenida en la Antigüedad como diosa de la sabiduría y de la integridad. Con razón abre las alabanzas del Nacimiento, pues procede de la boca del Altísimo (Eclo 24,3).

<sup>4</sup> *Æmonia solum*: La feraz Tesalia se llama, con un grecismo, Hemonia.

<sup>5</sup> *Victor Deucalion pia suique cum consorte*: Anyés aprovecha el mito de Deucalión y su esposa, Pirra, antepasados de los griegos, únicas personas que, con una nave, se libraron del diluvio y arribaron al Parnaso, y dieron vida allí a una nueva humanidad. Para la lisonja cortesana, son alegoría de los mecenas de Anyés, el duque de Calabria y su augusta esposa, protectores de las artes y las letras. Cf. «*collis hic est biceps amgnis / virtutum simul et domus sororum*» (v. 7s): el monte de dos cumbres, morada de las [nueve] hermanas, las musas, es decir, el Parnaso, que se menciona también a través del mito de Deucalión. Como éste y su esposa, los virreyes acaban de inaugurar una nueva Edad de Oro, pues se les había concedido el gobierno del Reino de Valencia «*simul et in solidum*» el 31 de agosto de 1526. Y más cerca aún de la fecha de la representación de la *Egloga*, habían comenzado a gobernar a partir de su triunfal entrada en la ciudad el 28 de noviembre de ese año.

<sup>6</sup> *Astræ domus... Minos Coniunxque Aeria*: Sigue el halago cortesano, que procederá, en primer lugar, a la identificación de la situación social que presiden los virreyes con la Edad de Oro; como entonces, Astrea, diosa-símbolo de la justicia y de la solidaridad, está entre los humanos de Valencia,

Nunc aureis. modo quattuor sodales  
 Pastores uenient fidesque spesque  
 Atque ardens amor. et senex Nomenus  
 Hęc est lex vetus. instrue[n]tque<sup>8</sup> natum  
 Donis Panaque<sup>9</sup> mysticis et ipsum  
 Donatum. modulis canent colentque.  
 Incultum at tibi munus hoc ineptum,  
 O Dux inlyte, Castulus dicare  
 Non ausus meritis tuis quam altis  
 Sit longe minus. hinc tibi clientum  
 Totum se dicat vitimum perennem.  
 Sed compellat amor fidem. tacete.

25

30

oídos: ya vienen cuatro hermanos  
 pastores; llegan la Fe y la Esperanza  
 y el Amor ardiente y el viejo Nomenno;  
 éste es la Ley Vieja. Colmarán al Niño  
 de dones y cantos místicos y al mismo  
 Donado cantarán y adorarán».  
 Y a ti este rudo e inapropiado regalo,  
 ¡oh Duque insigne!, te dedica Cástulo,  
 conociendo, si comparada a tus elevados  
 méritos, su inadecuación. Pero desde aquí todo  
 entero se entrega como el último y perenne criado.  
 Pueda el amor asegurar la fidelidad. Silencio.

(*Amor sub legis umbra dormient[em] excitat fidem.*)<sup>10</sup>  
 (El Amor despierta a la Fe, que duerme a la sombra de la Ley.)

que es la morada de Astrea («*Astrææ domus est*»), pues el duque es otro Minos. Éste era el mítico soberano de Cnosós, capital y ciudad emblemática de Creta, que, según Plinio, *Nat* 4. 58 y, especialmente, según Aulo Gelio, *Noct.* 14.6.4, llevaba el nombre de *Aeria*. La isla mediterránea fue convertida por aquel monarca (= los monarcas cretenses, que llevaban tal título) en una talasocracia y la identificación de D. Fernando de Aragón con Minos implica, por tanto, la idea de vivir en un tiempo de prosperidad. De Minos dice el mito que fue prudente legislador que en el más allá se convirtió en uno de los incorruptibles jueces de los muertos. Como él, el duque gobernará templando la máxima justicia con la benignidad entrañable. Atiéndase al contexto histórico concreto de Valencia, ya que por entonces todavía no se habían acabado las secuelas judiciales del movimiento («rebelión», para Anyés) de la Germania. Mujer de Minos fue Pasifae, nombre *vitando* en este lugar (fruto de su zoofilia fue el famoso Mino-tauro). Por eso Anyés, dejando a los clásicos, presenta como mujer de Minos a Aeria: unido en sagrado vínculo con su tierra. Es probable que esté también implícita la comparación del duque con Eneas. Véase el atributo «*pius*» y el «*adpult*» del v. 12: si Eneas llevó a Italia el vigor troyano, D. Fernando trae —pues también se le asocia con la figura de Deucalión— la renaciente cultura de Italia a España. Cf. v. 21: el Duque es Febo.

Algo semejante le canta al duque J. A. Gonzál[v]ez en su *Perlepidum Colloquium*: «*Cæsare qui a nostro scepra secundus habes: / Justitiam in sceptro [...] / Legibus ut ciues emendes: moribus ornes. / [...] At terras per te nostras Astræa reuisat*».

<sup>7</sup> O *germana potens tuoque Phebo Uerbum dicitur*: Probablemente hay un juego con el término «germana», nombre propio de la virreina, pero también, relacionada con Febo o Apolo (así se califica al duque de Calabria), será la «hermana de Febo», la *casta* diosa Diana. Cf. «*excitate castas / nunc aureis*» (v. 22s).

<sup>8</sup> O: *instruet*, pero parece exigirlo el texto (cf. *canent colentque*) y el sentido.

<sup>9</sup> *Buc* II, 31: «*mecum una in silvis imitabere Pana canendo*»; «*ille audit amores! Panaque*» (*Buc* VIII, 23s).

<sup>10</sup> Son las tres virtudes teologales «*rebus atque nominibus*». Amor «*nunquam dormiens*».

## ERACRITTUS

Quid iuuat vmbrosa, theopiste, cubare sub orno?<sup>11</sup> 35  
 Palpebras pudor est nunquam diuellere somno<sup>12</sup>.  
 Altisonis resonat passim nemus omne camenis.  
 Candida lux radijs alto demissa coruscat.  
 Natus adest pastor superis delapsus ab oris.

## THEOPISTUS, i. e. FIDES

Septa lupus rupisse ratus quom surgere tento. 40  
 Nescio quid visu pavidus mirabile vidi  
 Uidi equidem, gelidusque pauor mea pectora cepit.

## PHYLELPES, i. e. SPES

Lenta salicta<sup>13</sup> inter recubanti<sup>14</sup> lumina dudum  
 Occiderant alte dulci mihi mersa sopore.  
 Lachnes<sup>15</sup> horrisono pauefactus et ecce latratu 45  
 Fulgentem piceas iuuenem volitare per auras  
 Prospicio superis recinentem et gaudia terris<sup>16</sup>.

## THEOPISTUS

Aereas mirum est homo sit potis ire per horas.<sup>17</sup>

## ERACRITTUS

Non hominem, Theopiste, aliquem sed crede deorum.

## ERACRITO

¿Por qué sigues tendido, Teopisto, a la sombra de un olmo?  
 ¿No te avergüenza no quitar el sueño de los párpados?  
 Todo el bosque resuena con cantos sublimes.  
 Destellan rayos de cándida luz bajada de lo Alto.  
 Ha nacido un pastor caído de las regiones celestes.

## TEOPISTO, es decir, la FE

Sonaba al despertar que el lobo había entrado en la majada.  
 No sé qué portento espantoso vi;  
 realmente lo vi y un pavor gélido atenazó mi pecho.

## FILELPES, es decir, la ESPERANZA

Mientras tendido entre los flexibles sauces ya a mis ojos  
 había rendido un dulce sopor,  
 como despavorido por el horrisono ladrido del Lanudo,  
 veo por los tenebrosos aires un refulgente joven  
 que pregonaba la alegría a cielos y tierras.

## TEOPISTO

Maravilla es que un hombre pueda ir por regiones aéreas.

## ERACRITO

No era un hombre, Teopisto, sino uno de los dioses.

<sup>11</sup> Buc I, 2s: «Tytire, tu patule recubans sub tegmine fagi».

<sup>12</sup> Panth: Non pudet ab somno tam longo stertere.

<sup>13</sup> Buc III, 83; V, 16: «lenta salix». «... dum sic recubamus in herba» (Geraldini, I,1).

<sup>14</sup> Buc I, 1 passim.

<sup>15</sup> No se encuentra en diccionarios latinos. En griego λαχνήεις, como adj., es 'lanudo, lanoso, velludo, peludo' y como sustantivo λάχνη, 'lana, cabello, vello'.

<sup>16</sup> «... ecce / Aliger e supera descendit nuntius arce, / Gaudia læta ferens pastoribus...» (Geraldini, I, 122-24).

<sup>17</sup> Aereas mirum: dice Anyés que presenta a la esperanza y a la fe como dudosas, mientras que el amor siempre está firme, ya que en la Ley antigua fallaron aquéllas a menudo.

PHYLELPES  
Fors hic Abantiades. pulchra aut Atlantide natus? <sup>18</sup> 50  
Regna uel externis fugit qui gnosis pennis? <sup>19</sup>

ERACRITTUS  
Quin aliquis diuum.

PHYLELPES  
patribus plerumque vetustis  
Sunt visi syluis pecudes pascentibus istis.

THEOPISTUS  
Sic ego crediderim.

PHYLELPES  
mihi spem, Theopiste, salutis  
Haud dubiam faxo hinc. quoniam promissus ab alto 55  
Diuus adest pastor longo spectatus ab quo  
Ille senex cecinit nobis quem sepe Nomenus.

ERACRITTUS  
Exulta hinc, Eracritte, satis letare diuque  
Letitici dulcis pangat tua fistula rhythmos.  
Natus io puer est toto quem pectore quondam. 60  
Ardebas multa optatus per secula et annos.

PHYLELPES  
Quid terimus, theopiste, moras? elabitur hora.

THEOPISTUS  
Candidus ecce fugat nocturnas phosphoros vmbras.

PHYLELPES  
Purpureas aurora fores et rosida lucis  
Iam reserat Phebo.

FILELPES  
¿Acaso ha nacido el Abantiada o un hermoso Atlántida?  
¿Acaso escapó del reino de Cnosós con plumas ajenas?

ERACRITO  
¿Quizá alguno de los dioses?

FILELPES  
También sucedía a los patriarcas,  
de pastoreo por estos bosques, tener visiones.

TEOPISTO  
Siempre lo creí.

FILELPES  
De ahí, Teopisto, me viene una segura esperanza  
de salvación, porque ya ha llegado  
el pastor prometido de lo Alto, tanto tiempo esperado,  
que el viejo Nomenno tan a menudo nos anunciaba.

ERACRITO  
Exulta, pues, Eracrito, alégrate.  
Que tu flauta exhale suaves ritmos de alegría.  
¡Hurra! Ha nacido el Niño que enardeció  
de deseo tu pecho por años y siglos.

FILELPES  
¿Porqué nos demoramos, Teopiste? Corre el tiempo.

TEOPISTO  
Ya el alba temblorosa ahuyenta las sombras nocturnas.

FILELPES  
La purpúrea aurora de rosa abre ya las puertas  
de la luz a Febo.

<sup>18</sup> *Abantiades* [...] *Atlantide natus*: Anyés explicita que se refiere a Perseo, hijo de Zeus y de Danae, y ésta, por Acrisio, su padre, descendiente de Abas o Abantes, por lo que Perseo era efectivamente «*pronepos*» o biznieto de Abantes; y dice también Anyés que el Atlántida es Mercurio, pues era hijo de Maya (ésta a su vez de Atlas) y de Zeus.

<sup>19</sup> *Regna gnosis*: Creta, donde se sitúa la famosísima hazaña de Dédalo y su hijo Ícaro, que escaparon del Laberinto de Minos. Perseo, Mercurio, Ícaro y Dédalo son héroes míticos.

ERACRITTUS  
flagrans, theopiste, cupido  
Uisendi puerum dudum me incendit et urget. 65

PHYLELPES  
Claudite iam pueri<sup>20</sup> septis pecus omne sub altis.  
Ne fera seruatat nullo pastore capellas  
Dente premat rapido teneros occidat et agnos.

ERACRITTUS  
Munera nulla tibi puer o formose<sup>21</sup> feremus? 70

PHYLELPES  
Munera delectant insulsos et sapientes<sup>22</sup>.

THEOPISTUS  
Cantabit blandos mea tibia munere versus<sup>23</sup>.

PHYLELPES  
Hoc, theopiste, tuo nemo iam munere viuít  
Ut varium quadrupes vento quod viuít inani<sup>24</sup>.

ERACRITTUS  
Omnibus est musis nummus preciosior gris. 75

PHYLELPES  
Aurea mala decem<sup>25</sup> riguis decerpta viretis  
E solymis puero ipse feram. nec munera tantum  
Ista ego. sed coryli<sup>26</sup> rigida quoque ab ilice glandes.  
Castaneasque nuces<sup>27</sup>. lapidosaque corna<sup>28</sup>. feramque

<sup>20</sup> Buc III, 98: «Cogite ovis, pueri».

<sup>21</sup> Buc II, 17. 45: «O formose puer».

<sup>22</sup> *Panth.*: *Munera delectant magnos pariterque pusillos*.

<sup>23</sup> *blandos... versus*: Son la profesión de fe, gracia otorgada por Dios, de acuerdo con Rom 10, 10: «dicente Paulo: “corde creditur ad iusticiam; ore autem confessio fit ad salutem”» = ‘Según dice Pablo, “la fe interior obtiene la rehabilitación, y la profesión pública obtiene la salvación”’ (trad. de la Nueva Biblia Española).

<sup>24</sup> *varium quadrupes...*: es el camaleón. Anyés remite a Plinio. *Nat. hist.*, lib. 8 y también a Solino.

<sup>25</sup> Buc III, 71: «Aurea mala decem misi». «E Solymis lecta», es decir, de la Ley, huerto plantado por Dios y cultivado por los profetas.

<sup>26</sup> Buc V, 3. 21. *Coryli*, etc.: son, según Anyés, los misterios y sacramentos, contenidos bajo la áspera corteza de la letra de la Ley.

<sup>27</sup> Buc I, 81: «castaneæ molles».

<sup>28</sup> Virg., *Æn* III, 649: «lapidosaque corna»: ‘pedregosos cornejos o sangüiñuelos, sangüeños o cerezas silvestres’.

ERACRITO  
Teopisto, un ardiente deseo  
de ver al Niño me quema y me impele.

FILELPES  
Zagales, encerrad ya en las altas majadas todo el ganado,  
no sea que, a falta de pastor, una alimaña desgarre  
con cortante colmillo a las cabrillas y tiernos corderillos.

ERACRITO  
¿No te llevaremos ningún regalo, Niño hermoso?

FILELPES  
Los regalos gustan tanto a bobos como a sabios.

TEOPISTO  
Mi flauta te cantará de regalo suaves versos.

FILELPES  
Teopisto, nadie vive ya con regalos como el tuyo,  
cual camaleón que vive de inane viento.

ERACRITO  
Una moneda de cobre es más preciada que todas las musas.

FILELPES  
Diez doradas manzanas cogidas de los húmedos huertos  
de Jerusalén yo llevaré al Niño; y no sólo estos regalos  
sino duras avellanas, así como bellotas de encina;  
llevaré castañas y nueces, los pedregosos cornejos,

<p>Arbuteos<sup>29</sup> foetus et punica<sup>30</sup> fraga. nec ista Tantum ego dona. Immo pressi quia copia lactis<sup>31</sup> Est non parua mihi. dabitur quoque copia lactis Flauaque de plenis stillantia mella<sup>32</sup> cauernis.</p> <p style="text-align: center;">ERACRITTUS</p> <p>Pollicitis poterit quis largior esse phylelpe? THEOPISTUS</p> <p>Spes ita promissis multos persepe fefellit. ERACRITTUS</p> <p>Sunt meliora procul presentia dona futuris. THEOPISTUS</p> <p>Ast ego si structis contendam pangere auenis Atque lyre digitis querulos infringere neruos. Excipitur quoniam vacuo nihil hospite peius. Munera et ipse feram non aurea digna sed auro.</p> <p style="text-align: center;">ERACRITTUS</p> <p>Ecce ego iam teneros niuea cum matre gemellos<sup>33</sup> Delegi agniculos inter pecus omne puello. Pulchrior his agnus. non his lasciuior<sup>34</sup> hgdus Montibus his errat materna nec vbera suggit. Ulla nec vberior lacte est aut vellere matre.</p>	<p>80</p> <p>85</p> <p>90</p> <p>95</p>	<p>frutos del madroño y rojas fresas; y no sólo esos dones haré. También tengo queso en abundancia, leche la más que pueda y la rubia miel, que destilan las henchidas bodegas.</p> <p style="text-align: center;">ERACRITO</p> <p>¿Hay quién sea más generoso al prometer que Filelpe?</p> <p style="text-align: center;">TEOPISTO</p> <p>Muy a menudo la esperanza defrauda con lo prometido.</p> <p style="text-align: center;">ERACRITO</p> <p>Más vale un regalo presente que los futuros.</p> <p style="text-align: center;">TEOPISTO</p> <p>Y yo, si me pongo a tocar mi buen caramillo y a rasgar las lastimeras cuerdas de la lira, daré la mejor acogida a cualquier huésped. Llevaré regalos no dorados, pero que valen oro.</p> <p style="text-align: center;">ERACRITO</p> <p>Mirad, yo ya he elegido para el Niño de entre todos los del rebaño un par de tiernos gemelos de madre blanquísima: no hay cordero más hermoso ni cabrito más retozón que trisque por estos montes o mame las maternas ubres. Ninguna leche más sabrosa ni oveja de mejor lana;</p>
--	---	---

<sup>29</sup> Buc VII, 46: «*Arbutus*».

<sup>30</sup> Buc V, 17; III, 92: «*puniceis [...] rosetis*».

<sup>31</sup> Buc I, 81: «*et pressi copia lactis*». Lac: «*interna puritas*».

<sup>32</sup> Mel: la dulce miel es el afecto piadoso y ardiente hacia Dios y el prójimo.

<sup>33</sup> Buc I, 14. Anyés comenta los vv. 87-94: La fe ofrece excelentes regalos para el porvenir, que será la confesión de los mártires futuros. Eracrito, esto es, el amor siempre solícito, tiene ya apartada una escogida oveja; no se trata de una delgada, sino cebada y preñada, cuyos gemelos serán los dos sentidos de la Ley mosaica: historia y profecía. Al ordeñarla, i. e., 'interpretarla', ofrece dos sentidos: el místico y el moral, a los que se reducen los otros.

<sup>34</sup> Buc II, 64; III, 64.

Bis venit ad mulctram<sup>35</sup>. foetus nutrit vuida binos<sup>36</sup>  
 Nec totis capitur distentum cruribus vber<sup>37</sup>.  
 Hanc amat et niueos dulcis mea Gemma gemellos<sup>38</sup>.

THEOPISTUS  
 Aureus en roseo phœbus iam surgit heoo<sup>39</sup>.

ERACRITTUS  
 Acceleremus iter. tacito pede labitur ecce<sup>40</sup> 100  
 Ocyus et ventis fugit irremcabile tempus<sup>41</sup>.

PHYLELPES  
 Nullus iter nouit.

THEOPISTUS  
 quis dux erit?

ERACRITTUS  
 Ecce Nomenus.

THEOPISTUS  
 Hic senior ducet. multis est doctus ab annis.  
 Aduena sit licet. has olim colit incola syluas.

NOMENNUS  
 Carpite iter, iuuenes. quid vos mora tanta retardat? 105  
 Æthereus thesaurus adest. vos currite primi  
 Et dulcis vitę de fonte haurite liquores.

ERACRITTUS  
 Iam dudum sitis alta vrget. sed quis puer iste  
 Quis pater et genitrix. colat aut magalia quęnam  
 Si doceas tibi nos vinces in secla, Nomenne. 110

dos veces viene al ordeñe y aun le sobra leche para dos crías,  
 y su ubre hinchada no cabe entre las patas:  
 ésta y sus blancos gemelos son los preferidos de mi gentil Perla.

TEOPISTO  
 Ya se alza el dorado Febo con la rosada aurora.

ERACRITO  
 Démonos prisa, que con pie sigiloso se desliza  
 y más rápido que el viento huye el tiempo irrecuperable.

FILELPES  
 Pero ninguno de nosotros conoce el camino.

TEOPISTO  
 ¿Quién nos guiará?

ERACRITO  
 Aquí está Nomenno.

TEOPISTO  
 Éste como más viejo es más experto;  
 y, aunque forastero, ya de antiguo recorre estos bosques.

NOMENNO  
 Poneos en camino, zagales. ¿Por qué os demoráis tanto?  
 Ha aparecido un tesoro. Acudid los primeros corriendo  
 y sacad de la fuente de la vida el suave licor.

ERACRITO  
 Ah sí, que empuja una gran sed. Pero ¿quién es el Niño?  
 ¿Quiénes sus padres? ¿En qué cabaña vive?  
 Si nos lo enseñas, te deberemos eterno agradecimiento.

<sup>35</sup> Buc III, 3: «Bis venit ad mulctram».

<sup>36</sup> Buc III, 30b: «Binos alit ubere fetus».

<sup>37</sup> Buc VII, 3: «distentas lacte capellas».

<sup>38</sup> mea Gemma gemellos: Aquí tenemos aliteración y paronomasia. En el v. 138 sólo la segunda figura: auribus, hauris.

<sup>39</sup> heoo; de eous y éste del griego ἠῶος, ἔῶος Cf. Prop. 3. 24.7: «color [...] roseo collatus eoo» y Estacio, Silv, 4.1.4: «clarius nitens et primo maior eoo».

<sup>40</sup> Ov, Ars am 3, 65: «Cito pede labitur ætas».

<sup>41</sup> Georg III, 284: «sed fugit interea, fugit inreparabile tempus»; Ov, Fast 6, 771s: «Tempora labuntur [...] et fugiunt freno non remorante dies».

## PHYLELPES

Caseus hic pinguis<sup>42</sup> grato tibi munere cedit.

## THEOPISTUS

Hæret nanque animus diuerso agitatur et æstu.  
Sit tuus vpilio hic nobis promissus ab alto.

## FILELPES

Este pingüe queso que te doy en puro agradecimiento.

## TEOPISTO

Ya que el ánimo está sobrecogido y con contrarios sentimientos,  
ojalá sea tu pastor el prometido de lo Alto.

¶ Nomennus, Theopistum Phylelpem atque Eracritum id est lex vetus theologicas virtutes christum deum docet et hominem ad illumque adorandum manuducit.

¶ Nomenno, es decir la Ley Vieja, enseña a Cristo, Dios y Hombre, a Teopisto, a Filelpe y a Eracrito y los lleva hasta él para que lo adoren.

## NOMENNUS

Eximite o pueri dubium caligine pectus  
Hic est venturum e cælo quem sepe canebam. 115  
Uirgineo fudit quem virgo puerpera nixu.  
Hunc cumq̄ olim cecinit vatesque vetusti  
Hic est Emanuel ante omnia secula natus.  
Unica progenies magni præcelsa tonantis<sup>43</sup>  
Languentis sæcli medicus medicina salusque 120  
Uitaque viuientum cæli lux gloria diuum.

## ERACRITTUS

O me fœlicem nimium bis terque beatum  
Si redit ad caulas ouis illa misella cruento  
Quam rapuit morsu infandus rapidusque lychaon<sup>44</sup>.

## PHYLELPES

Immo sidereis vtinam sit pastor ab oris 125  
Iste lupum valido sternat qui robore dirum  
Densa heu qui latitans inter dumeta cruentus  
Quotidie nostras rapit abducitque capellas<sup>45</sup>.

## NOMENNO

Librad, zagales, ese pecho de la nube de la duda:  
éste es Aquél cuya venida os vaticinaba a menudo,  
el que con parto virginal dio una madre virgen.  
A éste otrora anunció la Cumea y los vates antiguos.  
Éste es Manuel, nacido antes de todos los tiempos.  
Es el unigénito del Dios Tonante,  
médico del siglo enfermo, medicina y salud;  
vida de los vivientes, luz del cielo y gloria divinal.

## ERACRITO

¡Oh, felicísimo de mí y bienaventurado mil veces  
si vuelve al aprisco aquella ovejuela que con sanguinario  
mordisco arrebató el abominable y artero licántropo!

## FILELPES

¡Ay! Ojalá sea éste el pastor venido de las regiones celestes  
a derribar al cruel lobo con fuerza,  
a ese sanguinario que escondido entre tupidos matorrales  
arrebata cada día y se lleva las cabrillas.

<sup>42</sup> Buc I, 34: «Pinguis... caseus».

<sup>43</sup> Buc IV, 7: «iam nova progenies cælo demittitur alto».

<sup>44</sup> Grecismo para designar al Demonio.

<sup>45</sup> Densa qui latitans [...] inter dumeta: es el lobo de los placeres y delicias del mundo. Anyés comenta la propiedad de la palabra «dumeta», pues en primavera se ofrecen externamente floridos, pero por dentro van llenos de espinas, que inoculan a los desaprensivos el veneno que los llevará al infierno.

## NOMENNUS

Ecquid tam varia delirat mente phylleps?  
 Hic est ille lupi rapidis qui e faucibus olim 130  
 Pastor ouem eripiens humeris ad septa reducet<sup>46</sup>  
 Montibus et pascet foelicem letus amœnus  
 Hoste prius strato per vulnera mille nefando.

*Omnes concentu.*<sup>47</sup>

Dicite leticig, pastores, dicite carmen.

## NOMENNUS

Letas hinc thyasos. hylaras celebrate choreas. 135

## ERACRITTUS

Tempora iam veniunt longos optata per annos  
 Pascetur sylvas tutum pecus omne per altas.

## THEOPISTUS

Siste, Eracritte, gradum. modulus non auribus hauris?

## PHYLELPES

Audio sambuccam.

## ERACRITTUS

resonis tinnitibus auras

Systra replent. strepitusque polos quoque timpana pulsant. 140

## PHYLELPES

Nablia. et en cytharg. resonant clangore tubarum Montes.

## THEOPISTUS

En resonans plausu, procul adsonat echo.

## ERACRITTUS

Ecquis pagus adest? quæ ve hæc magalia tanto  
 Incluya culta melo?

## PHYLELPES

celebrant fors hic hymenæa<sup>48</sup>.

## NOMENNO

¿Qué disparates revuelves en tu mente, Filelpe?  
 Éste es aquel pastor que otrora de las fauces del lobo artero  
 rescató la oveja y la volvió a la majada sobre sus hombros,  
 y que alegre y dichoso la apacentará por los montes  
 después de derribar con mil heridas al enemigo nefando.

*Todos al unísono:*

Cantad con alegría, pastores, cantad himnos.

## NOMENNO

Celebradlo con alegres danzas, con bailes de júbilo.

## ERACRITO

Ya llegan los tiempos durante largos años deseados  
 en que todo el rebaño pacera seguro por la umbrosa floresta.

## TEOPISTO

Deténte, Eracrito, ¿no oyes una melodía?

## FILELPES

Oigo un arpa.

## ERACRITO

Con sus tintineos los aires

llenan los sistros y retumban en el cielo los tamboriles que tocan.

## FILELPES

Con nablas y cítaras resuenan los montes como con el sonido de trompetas.

## TEOPISTO

Mira cómo retumba aprobando y responde a lo lejos el eco.

## ERACRITO

¿Qué aldea es? ¿Cuáles estas cabañas ilustradas  
 con tales músicas?

## FILELPES

¿Estarán celebrando una boda?

<sup>46</sup> Jn 10, 11-15.

<sup>47</sup> «*Omniibus pariter concentu concinendus armonico*» (Ecolio de Anyés).

<sup>48</sup> Se alude aquí a un motivo que en el teatro español aparecerá asociado ininterrumpidamente con los villanos: la boda aldeana, en la que no falta ni el cantar, ni el tañer, ni el baile.

## THEOPISTUS

Sed quis tam rutilus fulgor dic quæso, Nomenne? 145

## NOMENNUS

Parcite, pastores. Theopiste hic aula tonantis<sup>49</sup>  
 Numine qui supero terras moderantur et astra  
 Ingredere. hic deus est humili sub imagine serui.  
 Seruos vt dominos reddat redimatque cruore. 150  
 Utque inopes altis opibus præditet olympo.  
 Quem nec terra capit vastus nec claudit olympus  
 Paruulus en stabulo fœno iacet ipse volutus.  
 Paruulus ecce iacet totum sed continet orbem.  
 Suggit virgineas matris puer ecce papillas  
 Et matrem pariter mortaleis pascit et omneis 155  
 Nudam qui viridi tellurem cespite vestit.  
 Æthere qui terras densis tegit æthera nimbis.  
 Induat vt nudos nudus iacet ecce tenellus.  
 Hic iacet ac terris erebo dominatur et astris.  
 Frigore flamma tremit. cælorum gloria vagit. 160

## THEOPISTUS

O quam paruus ades tam magnus. fortis et impos  
 Diues inopsque simul mortalis et immortalis.  
 O rerum specimen. lux orbis gloria olympi.

## Omnes concentu

Dicite læticię, pastores, dicite carmen.

## PHYLELPES

Hic, Eracritte tuus demissus ab æthere pastor. 165  
 Hic patris hic verbum. virtus. quo conditus orbis.  
 Orbi infantili est factus mortalis amictu.

## TEOPISTO

¿Pero qué es este fulgor tan brillante, Nomenno?

## NOMENNO

¡Oíd, pastores! Teopisto, aquí está el palacio del Dios Máximo,  
 que con su providencia modera las tierras y cielos.  
 Entrad. Éste es Dios bajo la forma humilde de un siervo,  
 para hacer de los siervos señores y redimirlos con sangre,  
 para dar a los pobres riquezas inestimables en el Olimpo.  
 A quien ni abarca la tierra ni encierra el Olimpo vasto  
 mira recostado como niño, envuelto en la paja de un establo,  
 míralo recostado como niño, aunque contiene el orbe entero.  
 Mirad cómo mama los pechos virginales de la madre  
 y a la vez alimenta a su madre y a todo mortal  
 quien viste la desnuda tierra con verde césped,  
 quien cubre las tierras con el aire y los cielos con densos nubarrones.  
 Para vestir a los desnudos desnudo está el tierno niño,  
 ahí acostado, quien señorea tierras, abismos y astros:  
 la llama tiritada de frío, la gloria el cielo llora.

## TEOPISTO

¡Oh, qué pequeño siendo tan grande, tan fuerte y tan débil!  
 ¡Rico y pobre, a la vez mortal e inmortal!  
 ¡Oh, dechado de las cosas, luz del orbe, gloria del Olimpo!

## Todos al unísono

Cantad con alegría, pastores, cantad himnos.

## FILELPES

Éste es, Eracrito, tu pastor enviado de lo alto.  
 Éste es del Padre la Palabra: la fuerza con que se creó el orbe.  
 Se ha hecho infantil vistiéndose de niño.

<sup>49</sup> « Qui uenit e cæli regione salutifer orbi; / Non demum, ut reliqui, mortali semine cretum, / Sed genitum ex verbo moderantis cuncta Tonantis, / Flamini æterni insertum diuinitus arte » (Geraldini, I, 118-21).

## ERACRITTUS

Salve o sancte puer. formosa puerpera, salve!  
Inclita progenies lugentis gloria secli.  
Accipe quæ puro tibi pectore munera dono. 170

*Omnes concentu*

Dicite læticię, pastores, dicite carmen.  
Lætus hinc thyasos. hylaras celebrate choręas.

## NOMENNUS

Læto hic decumbens vitam instaurabit et orbem.  
Claustra suo ac roseo confringet auerna cruore.  
Quo reserata ouibus iam septa beata patebunt. 175  
Quas aget vt pastor stellata per arua beatus.

*Omnes concentu*

Dicite læticię, pastores, dicite carmen.

## THEOPISTUS

Te, formose puer mea panget fistula primum.  
Cantabitque tuas, o diua puerpera laudes.  
Iubila dic laudum dulcis sic fistula versus. 180  
Candidior niveis puer es formose ligustris<sup>50</sup>.  
Floridior vernis es virgo candida pratis<sup>51</sup>.

## NOMENNUS

Spargite iam flores, dryades, iam fundite odores.

## ERACRITTUS

En-crocon hic specie pulchrum premit irida florem<sup>52</sup>.

## ERACRITO

¡Salve, niño santo! ¡Linda Madre, salve!  
¡Inclita progenie, gloria del siglo luctuoso!  
Recibe los regalos que con sincero corazón te dono.

*Todos al unísono*

Cantad con alegría, pastores, cantad himnos.  
Celebradlo con alegres danzas, con bailes de júbilo.

## NOMENNO

Echado en ese lecho de muerte restauró la vida y el mundo.  
Con su roja sangre abrirá las cárceles infernales.  
Con esa sangre las majadas dichosas quedarán abiertas a las ovejas:  
las guiará como pastor dichoso por campos de estrellas.

*Todos al unísono*

Cantad con alegría, pastores, cantad himnos.

## TEOPISTO

Para ti, lindo Niño, tocará enseguida mi flauta  
y cantará tus alabanzas, oh divina Madre.  
Jubila; emite flauta ya dulces versos en alabanzas:  
Hermoso Niño, más blanco eres que los niveos ligustros.  
Más galana, Virgen pura, que los prados en primavera.

## NOMENNO

Esparcid ya flores, Driadas, exhalad perfumes.

## ERACRITO

Mirad el gualdo pistilo de la hermosa flor del iris.

<sup>50</sup> Buc II, 18: «Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur»; cf. *infra*, v. 203.

<sup>51</sup> *Floridior vernis*: Anyés, al incluir en su *Egloga* el v. 182, remite a Ovidio, *Met*, donde, efectivamente, en 13, 789-90, leemos: «*Candidior folio nivei Galatea ligustri, / floridior pratis, longa procesior albo*».

<sup>52</sup> Buc IV, 4: «*Iam croceo mutabit vellera*».

THEOPISTUS  
 Diua decore rosas tu lactea lilia vincis. 185

PHYLELPES  
 Floribus hic vernis riguis flagrantior hortis.

ERACRITTUS  
 Pulchrior hęc platano conspectior atque amaranto.

THEOPISTUS  
 Tersior hic glacie. claro hęc prelucida vitro.

PHYLELPES  
 Hęc gemmis. hic est niriidis fulgentior astris.

ERACRITTUS  
 Clarior es plena virgo clarissima phębe<sup>53</sup>. 190

THEOPISTUS  
 Splendidior procul es rutilo puer inclyte phębo.

PHYLELPES  
 Grator es toto celo formosa sereno.

ERACRITTUS  
 Pulchrior es pulchra sed tu puer unice matre.

*Omnes conce ntu*  
 Dicite leticig, pastores, dicite carmen.

THEOPISTUS  
 Plaudite cęligenę mortales plaudite palmis. 195

ERACRITTUS  
 Festiui hunc celebrate diem per secula festum.

PHYLELPES  
 Æternam peperit vobis lux ista salutem.

TEOPISTO  
 Virgen divinal, eres más bella que las rosas y vences a las  
 blancas azucenas.

FILELPES  
 Más fragante que las flores primaverales de regados jardines.

ERACRITO  
 Más hermosa que un plátano, más admirable que el amaranto.

TEOPISTO  
 Más tersa que el hielo, más luciente que el cristal.

FILELPES  
 Ésta supera a las gemas; y él, más resplandeciente que las estrellas.

ERACRITO  
 Más ilustre eres Virgen pura que la refulgente Febe.

TEOPISTO  
 Con mucho eres más radiante, niño insigne, que el rojo Febo.

FILELPES  
 Más graciosa eres, hermosa, que un cielo todo sereno.

ERACRITO  
 Más hermoso eres que la hermosa y tú, Niño, para la Madre, sin igual.

*Todos al unisono*  
 Cantad con alegría, pastores, cantad himnos.

TEOPISTO  
 Aplaudid, ángeles; y, mortales, tocad palmas.

ERACRITO  
 Celebrad este día por siempre como festivo.

FILELPES  
 Esta luz os otorgó la salud eterna.

<sup>53</sup> *Phebe*, por *Phœbe*, es Diana o la luna, hermana de Apolo, Febo o el sol.

NOMENNUS

Ortus apollo micat manibus date munera plenis.

ERACRITTUS

Spargite iam flores dryades iam fundite odores.

PHYLELPES

Accipe nostra puer grato munuscula vultu. 200

THEOPISTUS

Carpimus et pulchros tibi nympha puerpera flores.  
 En violas auri fulgentis diua nitore.  
 Nigraque de umbrosis vacinia lecta<sup>54</sup> fluentis.  
 Nar[c]ysi<sup>55</sup> niveum pulchra cumque iride florem.  
 Humida quos profert humus, et quos horrida flatu 205  
 Bruma fouet gelido. at primum quom flauerit eurus.  
 Cornibus auratis et Phœbum excœperit hammon.  
 Et placidi terris arriserit aura fauonij.

ERACRITTUS

Ergo tunc calathis tibi candida lilia plenis<sup>56</sup>:  
 Florigeris dabimus tum millia multa corollis. 210

NOMENNUS

Altior exciccat<sup>57</sup> pruinosas delius herbas

THEOPISTUS

Exposcunt auidas et pastus et hora capellas.

PHYLELPES

Sunt repeda nda igitur magalia nostra.

ERACRITTUS

valete.

NOMENNO

El nacido Apolo brilla; dadle dones a manos llenas.

ERACRITO

Esparcid ya flores, Driadas, exhalad perfumes.

FILELPES

Recibe, Niño, con grato rostro nuestros regalillos.

TEOPISTO

Para ti, recogimos, hermosa Madre, hermosas flores:  
 las brillantes violetas con brillos de oro, Virgen divina;  
 los negros arándanos de las umbrosas corrientes;  
 la nivea flor del narciso con la hermosa iris,  
 que ofrece la húmeda tierra y que sopla con gélido aliento  
 el áspero invierno, pero antes que sople el euro  
 de dorados cuernos y Amón reciba a Febo  
 o el aura del plácido favonio sonría.

ERACRITO

Y te daremos blancos lirios en canastillas repletas,  
 y miles y miles de guirnaldas de flores.

NOMENNO

El sol elevado reseca la escarcha de las hierbas.

TEOPISTO

El pasto y la hora llaman ya a las ávidas cabrillas.

FILELPES

Volvamos, pues, a nuestras cabañas.

ERACRITO

Adiós.

<sup>54</sup> Buc II, 18: «Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur». Buc II, 50 «Pingit vaccinia calta».  
<sup>55</sup> O: Narysi, por Narcissi. Alguien escribió a mano la c omitida. Buc V, 38: «Purpureo narcisso».  
<sup>56</sup> Buc II, 46s: «ecce ferunt Nymphæ calathis; tibi candidæ Nais / pallentis violas...».  
<sup>57</sup> Sic O, por exciccat.

## Bibliografía

- ALCINA ROVIRA, Juan Francisco. *Juan Ángel González y la «Sylva de laudibus poeseos» (1525)*. Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1978.
- ALCINA ROVIRA, Juan Francisco. «Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en A. REDONDO (ed.). *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*. París, Vrin, 1979, pp. 133-149.
- ASENSIO, Eugenio. *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*. RFE, 36, cuad. 1º y 2º, 1952, pp. 31-99.
- BAYO, Marcial José. [1959]. *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*. Madrid, Gredos, 1970.
- BOIX, Vicente. *Historia de la ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1845.
- BOIX, Vicente. *Manual del viagero y guía de los forasteros*, Valencia, 1849. En ed. facsímil por la Librería París-Valencia, Valencia, 1980.
- CAHNER, Max (ed.). Joan Baptista Anyés, *Obra catalana completa*. Barcelona, Curial, 1987.
- DURAN, Eulàlia (ed.). Joan Baptista Anyés, *La vida de Sant Julià, abat y màrtir, y de Santa Basilyssa, Verge, d'aquella sposa abadessa de mil santes donzelles...* Barcelona, Edicions 62, 1971. Ed. facsímil.
- EGIDO, Aurora. «Sin poética, hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro». *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.
- FERRER, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época el Emperador a la de Felipe III*. Londres, Tamesis Books, 1991.
- FERRER, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.
- FUSTER, Joan. *Heretgies, revoltes i sermons*. Barcelona, 1968.
- FUSTER, Joan. *Poetes, moriscos i capellans*. València, Tres i Quatre, 1986.
- FUSTER, Justo Pastor, *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia, 1827-1830, 2 vols.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Sebastián. «El erasmismo en la Corona de Aragón en el siglo XVI». En J. IJSEWIJN -A. LOSADA (eds.). *Erasmus in Hispania. Vives in Belgio, Acta Colloquii Brugensis 23-26 IX 1985*. Lovaina, Peeters, 1986, pp. 214-290, espec. 246ss y sobre Anyés, 259.
- GARCÍA SORIANO, Justo. *Teatro universitario y humanístico en España*. Toledo, Rafael Gómez Menor, 1945.
- GERALDINI, Antonio. *Bucolicum carmen*. Roma, 1485.
- GÓMEZ MORENO, Ángel. *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- GÓMEZ MORENO, Ángel. *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid, Gredos, 1994.
- GÓMEZ, Jesús. «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº. 10, 1991-1992, pp. 111-125.
- GRANT, W. L., *Neo-Latine Literature and the Pastoral*. Chapel Hill, 1965.
- HIJARRUBIA LODARES, G. *El códice «Panthalía» del venerable Agnesio*. Valencia, Centro de Cultura Valenciana, 1960.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid, 1927.

- MÉRIMÉE, Henri [1913]. *El arte dramático en Valencia*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim-IVEI, 1985.
- MUSTARD, Wilfred F. *The Eclogues of Antonio Giraldini*. Edición con intr. y notas. Baltimore, The John's Hopkins Press, 1924.
- NORTON, F. J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*. Cambridge University Press, 1978.
- OLEZA, Joan (dir.). *Teatro y prácticas escénicas [TPE], I: El Quinientos valenciano*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1984.
- OLEZA, Joan. «La Valencia virreinal del Quinientos: una cultura señorial». En *TPE*, I, pp. 61-74.
- OLEZA, Joan. «La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia I: el Universo de la Égloga y II: Coloquios y señores». En *TPE*, I, pp. 189-219 y pp. 243-259.
- OLEZA, Joan. «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI». En *TPE*, I, pp. 9-43.
- OLEZA, Joan. «La Corte, el amor, el teatro y la guerra». *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 149-182.
- PATRIZI, Francesco. De Christi Natali ad Pium Secundum P[ont.]. M[ax]. En *Carmina Illustrium Poetarum Italarum [CIPi]*. Florencia, 1719-1726, vol. VII, pp. 141-144.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. «La Égloga sobre el Molino de Vascalón. Texto y sentido literario». En I. ARELLANO - J. CAÑEDO (eds.). *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, 1991, pp. 403-416.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.
- RINCÓN GONZÁLEZ, M<sup>a</sup>. Dolores. «Historia Bética» de Carlo Verardi. *Drama humanístico sobre la toma de Granada*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1992.
- SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909.
- SIRERA, Josep Lluís. «El teatro en la corte de los Duques de Calabria». En *TPE*, I, 1984, pp. 259-279.
- SIRERA, Josep Lluís. «El teatro medieval valenciano». En *TPE*, I, 1984, pp. 87-107.
- SIRERA, Josep Lluís. «Espectáculo y teatralidad en la Valencia del Renacimiento». *Edad de Oro*, 5, 1986, pp. 247-270.
- SIRERA, Josep Lluís. *Història de la literatura valenciana*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim - IVEI, 1995.
- SITO ALBA, Manuel. «El teatro en el siglo XVI». En J. M<sup>a</sup>. Díez BORQUE. *Historia del teatro en España II. Edad Media, Siglo XVI. Siglo XVII*. Madrid, Taurus, 1983/1984.
- SORIÓ, Fray Baltasar de, *Oratio litteralis [...] in Christi Natiuitate sanctissima...*, San Mateo (Castellón) (?), 1513.
- TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Antigüedades de Valencia*. Valencia, 1895, 2 tomos.
- TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Estudios de Valencia. (Historia de la Universidad hasta 1616)*. Edición, introd., notas e índices por L. ROBLES. Valencia, Universidad de Valencia, 1976.
- XIMENO, Vicente. *Anticipados Anuncios del culto del divino Corazón de Jesús, que [...] eternizó [...] Juan Bautista Agnesio [...] de cuya vida exemplarísima da breve noticia*. Valencia, Joseph García, 1741.
- XIMENO, Vicente. *Escritores del Reino de Valencia*. Valencia, 1747-49, 3 vols. J. B. Anyés en I, pp. 132a-133b.

ALONSO ASENJO, Julio. «*Optimates lætificare: la Egloga in Nativitate Christi* de Joan Baptista Anyés o Agnesio». En *Criticón* (Toulouse), 66-67, 1996, pp. 307-368.

**Resumen.** Estudio y edición de la *Egloga in Nativitate Christi* del humanista Anyés o Agnesio, representada en la corte virreinal de Valencia, 1527. Anyés se apoya en Patrizi (también en el Mantuano y en A. Geraldini) y en la interpretación alegórica de Virgilio propuesta por Petrarca; coincide Anyés, además, con el cultivo dramático de églogas alegóricas desde fines del s. xv, y está estrechamente vinculado al teatro religioso catalán. Anyés no sólo pretende alegrar la noche de Navidad; quiere también, como humanista, lucir su cultura clásica y, como teólogo y presbítero, predicar con un arte refinado al público más selecto. Por eso los pastores de la *Egloga*, más allá de la lengua virgiliana y de la anécdota del relato evangélico, son alegorías de las virtudes teologales y de la *Ley Antigua*. Así, frente al *rudes erudire*, lema habitual de un teatro catequético como el de D. Sánchez de Badajoz, Anyés se propone *lætificare optimates*: contentar y subir un punto los conocimientos religiosos de la crema de la sociedad señorial renacentista.

**Résumé.** Étude et édition de la *Egloga in Nativitate Christi* de l'humaniste Anyés ou Agnesius, jouée à la cour de la vice-royauté de Valence en 1527. Anyés se fonde sur Patrizi et sur l'interprétation allégorique de Virgile proposée par Pétrarque; il s'inscrit également dans la pratique dramatique des églogues allégoriques qui a cours depuis la fin du xv<sup>e</sup> siècle, et entretient des liens étroits avec le théâtre religieux catalan. L'auteur ne veut pas seulement célébrer joyeusement la nuit de Noël; il veut également, en tant qu'humaniste, faire montre de sa culture classique et, en tant que théologien et prêtre, assurer, avec un art consommé, une prédication en direction du public le plus raffiné. C'est pourquoi les bergers de son *Egloga*, par-delà leur langue virgilienne et l'anecdote du récit évangélique, sont des allégories des vertus théologales et de la Loi Ancienne. À la différence du *rudes erudire* qui informe le théâtre catéchistique d'un Diego Sánchez de Badajoz, Anyés cherche pour sa part à *lætificare optimates*, c'est-à-dire à donner du contentement à la fleur de la société seigneuriale de la Renaissance et à en affiner les connaissances religieuses.

**Summary.** Study and edition of the humanist Anyés or Agnesius' *Egloga in Nativitate Christi*, played at the Valencia Court, 1527. Anyés' work is based on F. Patrizi's bucolic poem and follows Petrarca's allegorical interpretation of eclogues. Anyés, a contemporary of allegorical dramatic use of eclogues, is also deeply rooted in the tradition of Catalan religious theater. He wants to offer an occasion for rejoicing with the finest art on Christmas night to a very selected public; as a humanist, he wishes to show the brilliance of his classical culture, as theologian and priest, to preach in an elegant way. So, his eclogue's sheperds, surpassing their use of virgilian language and the features of the gospel tale are allegories of the theological virtues. Thus, leaving aside the *rudes erudire*'s goal of catechetical theater, like that of D. Sánchez de Badajoz, Anyés intends *lætificare optimates*, i. e., rejoice and enrich with more sound religious knowledge the most selected groups of a noble Renaissance society.

**Palabras clave.** Joan Baptista Anyés. Égloga latina. Teatro cortesano. Valencia.