

NOTA

TEATRO RENACENTISTA EN LA UNIVERSIDAD.
EN TORNO A LAS COMEDIAS HUMANÍSTICAS DE JUAN PÉREZ
(PETREIUS), AL CUIDADO DE M.^a DEL VAL GAGO SALDAÑA

JULIO ALONSO ASENJO (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: «Teatro renacentista en la universidad. En torno a *Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius)*, al cuidado de M.^a del Val Gago Saldaña», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XX (2014), pp. 187-202.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.92>>

La mayor parte de la obra dramática del toledano Juan Pérez (1511-1544), de nombre humanístico *Petreius*, castellanizado como Petreyo, lleva tiempo a disposición de los estudiosos. Nos referimos a la obra dramática conocida hoy, pues la producida fue mucho más amplia, al decir de su hermano Antonio. Para su publicación a los treinta años de la muerte de Juan, Antonio Pérez escogió cuatro comedias (*Ioannis Petrei Toletani Rhetoris dissertissimi et Oratoris eloquentissimi in Academia Complutensi Rhetoricæ professoris, Comoediae quatuor*, Juan de Ayala, Toledo, 1574 —sigla T—), «de las muchas» que Petreyo había dejado, ya que, como catedrático de Retórica, tuvo la obligación de representar con sus alumnos obras de Plauto o Terencio, o de su minerva, desde al menos 1535 hasta su temprana muerte. Petreyo así lo hizo en su Universidad de Alcalá.

Dice Antonio que escogió estas comedias *selectissimas*: *Necromanticus (Nec)*, *Lena*, *Decepti (Dec)*, *Suppositi (Sup)*, por su valor cómico, literario y educativo. Las une, además, otro rasgo: su reflejo de la Antigüedad, pues *antiquitatem redolent et foeliciora illa saecula*; y así lo delata un título, *Lena* (Plauto), aunque no los otros, que remiten al Renacimiento italiano (Ariosto en Ferrara e «Intronati» en Sena / Siena); pero realmente lo hacen las cuatro por lengua y traza. Es posible que la editora haya tenido en cuenta otro rasgo unificador, que las distingue del «*dialogus*» *Ate relegata et Minerva restituta*, no incluido en el volumen, al añadir lo que nos queda de la *C. Chrysonia*, con no menor imitación de la Antigüedad, ni menor comicidad, si atendemos al Prólogo (lo único que de ella tenemos) y al tema de la obra de

que deriva, *El asno de oro* de Apuleyo. Así, la lengua latina utilizada y su forma de comedia *erudita* o *regolare*, que había triunfado en Italia a partir de la *Cassaria* de Ariosto (1508), justificaría el término «humanísticas» del título. Pero, sin duda, Antonio Pérez, en 1574, era también sensible al hecho de que obras del tipo de las seleccionadas, aunque en otra lengua y para públicos varios, triunfaban con Torres Naharro y Sá de Miranda; y poco más tarde campeaban con el Mutio (visto en Sevilla, 1538) y con Arsiccio Intronato, es decir, Antonio Vignali con [I] *Suppositi* en Valladolid (1548); las siguieron, además, impresas, *Las tres comedias* de Timoneda (1559), *Las Cuatro comedias* de Lope de Rueda publicadas también por Timoneda (1567), y *La maraña* (o enmarañada) *comedia* de Sepúlveda (1565-1566), que quedó manuscrita hasta el siglo xx. A ellas añadía ahora Antonio Pérez esas *Comoediae quatuor*, surgidas de la realidad de la circunstancia educadora de su hermano, en un volumen de 8 + 168 ff., en 8º.

M.^a del Val Gago Saldaña (en adelante, Gago) las presenta ahora en un volumen, duplicado con su traducción castellana: *Teatro y universidad: Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius). Introducción, edición, traducción y notas*. Madrid, Liceus, 2012. Precede una introducción que trata del teatro humanístico en general y en Alcalá de Henares (pp. 11-20), la biografía del autor con presentación sucinta de su obra dramática (pp. 21-48), más diez páginas de bibliografía (pp. 49-58), nota sobre la edición (p. 59) y siglas (p. 63), con un total de 538 páginas, que, al parecer, tampoco permitía mayor crecimiento que esa añadidura *in extremis* (pp. 528-538) de lo que nos ha quedado de la *C. Chrysonia*. Así quedan reunidas «las comedias humanísticas» de Petreyo.

Pero el objetivo perseguido plantea algunos problemas, como la consideración de *Ate relegata* con no menor espacio que el dedicado a *Suppositi* y, a la vez, la ausencia de su texto, precisamente el único de los textos dramáticos de Petreyo que aún puede considerarse inédito, pese a su publicación parcial por Morel-Fatio [1903], que extracta García Soriano [1945:344-356]. Era ahora el momento de publicar, con no menor rigor que el aplicado a los otros, este texto neolatino, también *redolentem antiquitatem*, pese a su forma de diálogo; aparece, además, con el mismo ingenio y gracejo que los de esas comedias italianas y más cercano a nosotros por la controversia real que toca y por su originalidad, que ahora tanto se valora. Lo recomendaban, también, la reducida extensión de la obra, de un solo acto en ocho breves escenas, e incluso su disparatado acabamiento cuasi entremesil. Y esto bien podría haber sucedido con solo cambiar, tras la tesis, el término «comedias

humanísticas» por el de «obra dramática» de Juan Pérez en esta edición definitiva un vez publicada como libro impreso dirigido a un público más amplio.

A la vista de este volumen y la bibliografía mencionada, de la que solo se citan explícitamente doce elementos, asalta el pensamiento de si la publicación responde a una síntesis o reducción del más extenso tratamiento otorgado a la materia en su forma de tesis. Pero, consultada esta en TESEO, se advierte que el único cambio realizado de tesis a edición impresa es el desplazamiento de la bibliografía al cierre del volumen. En la sucinta y propedéutica introducción se ofrecen los escasos datos biográficos conocidos de Petreyo que ha ido proporcionando la crítica, con referencia a las fuentes que los transmiten y, en apretado resumen, las características de los textos de las comedias. No se avanza en el escrutinio del lugar o lugares de la formación académica de Petreyo, cuyo conocimiento quizá pudiera explicar, si no su fertilidad, ingenio y gracia, los círculos que alimentaron su preparación técnica y constituyeron la base de su actividad. Es posible que hubiera bastado con acudir a un único centro de formación: el Colegio de Santa Catalina en Toledo, con no menos de 22 cátedras ya en 1520, cuando se constituye en Real Universidad. El mismo podría haber dado razón de la sobresaliente formación retórica de Petreyo, que muestra no menor un coterráneo suyo, en pocos años más joven y después jesuita, P. P. de Acevedo, que en este centro estudió Gramática y Artes.

Por otra parte, por los años de la formación de Petreyo, Plauto y Terencio estaban ya asimilados y recreados en los centros de estudios españoles, a raíz de lo mandado por los estatutos de la Universidad de Salamanca, que sepamos, desde 1508 y, a su zaga, la de Alcalá. Prueba de ello son, en Burgos, Juan Maldonado con su *C. Hispaniola* (1519); Juan Ángel González en Valencia en 1527 y 1532, y allí, quizá por esos años, el mallorquín Romanyà / Romañá, autor de la *Tragicomoedia Gastrimargus*; del mismo modo, los estudiantes que acompañaban a Solanell en Puigcerdá, 1542, y, en los comienzos, por el cambio de siglo, la actividad dramática de Hércules Floro en centros de Perpiñán y Zaragoza.

Pero ya antes se había producido la declamación del *Stylpho* de Wimpfeling en Heidelberg (1480) y había habido representaciones teatrales latinas en centros de Alemania (Reuchlin, en Estrasburgo, 1491) y el *Ludus Dianae* de Celtis en Linz (1501). Después, desde 1510, actúan Eucharius / Houckaert y Dorpius, con Macropedius y Gnapheus, en Flandes; tenemos la representación en el Vaticano de la *Comoedia in coronatione Baraballis* de Beroaldo el Joven, y la producción

contemporánea del *Dialogus Paschini et Marphorii*, ambas de 1514 (Molina Sánchez y Alonso Asenjo 2011). Al mismo tiempo, se produce la imitación y representación de las comedias del clasicismo romano por las cortes italianas (Roma, desde 1484; Ferrara, 1486), a las que sigue la floración de la comedia nueva, con la *Calandria* de Bibbiena, «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina» (en el Prólogo) y, especialmente, el triunfo de la *Cassaria* de Ariosto (1508), con tipos, caracteres y situaciones que, tomadas de *novelle*, se integran en el marco formal de la comedia clásica. El joven Petreyo, concluidos sus estudios y profesor en Alcalá, dispone así de mimbres para tejer historias agradables sin necesidad de inventarlas, como Floro y Maldonado, ni de recogerlas de la Biblia, ni de seguir representando a Plauto y Terencio.

Puede ser excesivo calificar a Petreyo de «prodigio dramaturgico» (Alonso Asenjo 2010:52). Bastaba con que se le ocurriera o recogiera la idea, ya llevada a la práctica por Alexandre Conibert, de traducir del romance (francés) al latín la exitosa *Farsa del Maître Pathelin*, con su natural configuración de la situación, cuidadoso dibujo de los personajes, desenfado del diálogo y fuerza y vivacidad del estilo. Reuchlin la aprovechó en sus *Scaenica progymnasmata* (1497), y exenta se vendía, en Barcelona, en 1513. Conocido ese precedente y posiblemente otros, ¿por qué no atreverse a hacer algo semejante con Ariosto y otras agradables comedias nuevas toscanas triunfantes? Hacer esto quizá tampoco convierte a Petreyo en «un auténtico precursor en el camino hacia la constitución del teatro español» (Gago 2012:40; en adelante se citará por número de página). Sucederá aquí, como en otros casos, que los espectáculos de una sociedad (de sus grupos dirigentes) son los que pasan (*mutatis mutandis*, por supuesto) a los centros de formación.

Quizá por no parecerle ni fácil ni útil, omite Gago consideraciones sobre la selección hecha por Petreyo de sus textos toscanos (yo no los llamaría «etruscos»). Y realmente, dado que desconocemos cuán extensa fue su producción y qué textos incluía, no resulta fácil explicar unas preferencias que son fundamentalmente las de su hermano, situado ya en una circunstancia cultural y teatral más evolucionada. Por *Ate relegata* sabemos de la capacidad de Petreyo para hacer una crítica jocosa de la realidad de su medio universitario y aprovechar (pues estaba en esa obra literaria) un asno alazán dorado para mostrar su talante satírico. Así lo muestra igualmente en el puñado de obras que ofrece su hermano en 1574, tanto más cuanto menos se separa del satírico Ariosto. Se elige, pues, para el novedoso

experimento lo mejor de la producción del nuevo teatro italiano, en especial del moderado e iniciador Ariosto, prefiriéndola para este ámbito educativo a obras tan logradas en lo cómico pero discutibles en lo moral, como la *Calandria* del cardenal da Bibbiena, o tan osadas como *La Mandràgola* de Maquiavelo y la *Cortigiana* de Aretino. De Ariosto no se selecciona la *Cassaria*, quizá por más cercana a la comedia renacentista que a la clásica en elementos y sucesos desconocidos en el teatro latino; queda a un lado la inacabada *Studenti*, a pesar de su ambientación en el mundo universitario, pero sí traduce *I Suppositi*, que tiene de protagonista a un estudiante y es, en todo caso, la más apreciada en el siglo XVI en todas las regiones de Europa; en segundo lugar, la *Lena*, considerada su mejor comedia, e *Il Negromante*, que tuvo un éxito considerable también en España. Se trata de un personaje que incorporan a su teatro Timoneda, al menos desde la *C. Florianana* con su «nigromante ytaliano»; Palmireno, en su *Diálogo* (1562), en forma de gitano; Alonso de la Vega (*C. Tolomea*) y Sepúlveda, aunque en este caso se emprendiera el vuelo desde *Il Viluppo* de Parabosco. Junto a ellas, se recogió *Gl'Ingannati* de los «Intronati» con A. Piccolomini, tanto en Lope de Rueda como en Sepúlveda, también aquí con estudiante como protagonista. Así pues, por una parte, parece haber resultado elegido lo mejor de Ariosto, junto a lo más apreciado por la posteridad y lo más válido y cercano al momento cultural y teatral de la edición toledana.

A un lustro y más de estos estrenos y disponibles comedias de Ariosto en sus segundas versiones o en verso (1528-1532), Petreyo quiso adoptar y adaptar estas cuatro en latín. Gago, tan concisa en casi todo, apenas si señala que el texto base de su traducción es el de las primeras o el de las segundas versiones, salvo en el complejo caso de *Necromanticus*. Pero a pensar que Petreyo conocía la versión definitiva de Ariosto nos inclina la cronología de su producción; además, podemos tomar como prueba de ello el empleo del verso en Petreyo en el Prólogo (también en el de *Suppositi*) y en las tres primeras escenas de *Necromanticus*, a imitación de ese Ariosto maduro, quien, de este modo, quería dignificar el género literario de la comedia. Sin embargo, en su conclusión de la obra, Petreyo sigue la primera extensión de la pieza, sin las tres últimas escenas (V, 4-6), y, con eso, «olvida un tanto al personaje que da título a la obra» (p. 31). Así es, en efecto, y lo hace sin duda conscientemente, pues su interés no es crear una obra perfecta, a par de Ariosto; además, puede que quiera abreviar la representación y no siente la obligación de predicar a su público, humillando al tramposo. Con la adición de las palabras de despedida,

puestas en boca de Themulus, *Vos nolite spectare...* (p. 178), al tiempo que hace un guiño al espectador, sobre todo a los jóvenes, pues que toma estas líneas del final de V, 6ª de *Il Negromante* (segunda conclusión), nos está diciendo que lo que le importa fundamentalmente es la diversión.

Parece que, en su afán de perfección, quiso Ariosto imitar en sus comedias el verso senario yámbico propio de la comedia clásica latina; para ello se sirvió de endecasílabos sueltos del tipo esdrújulo. Muchos críticos, sin embargo, calificaron el intento de artificioso y forzado, cuando no frustrado, pues la comedia presenta «cose familiarmente fatte e dette» (atribución al conde Baltasar de Castellón, pero pudo ser el mismo Bibbiena, en el Prólogo de la *Calandria*), para lo cual la prosa es de mayor decoro. Quizá por eso (difícil afirmarlo con seguridad cuando de ello tenemos, si acaso, indicios) no prosiguió Petreyo en la iniciada versificación de *Necromanticus*. En cualquier caso, en Petreyo también parece que resultó un fracaso, pues su realización concreta en versos con ritmo acentual con el empleo de un final esdrújulo no consigue la real imitación del compás clásico. Diciendo esto, Gago no va más allá de lo que propuso Alvar Ezquerro [1983], al que no cita, y a quien siguen otros. Y, además, Molina Sánchez personalmente me confirma que ni rastro hay de «trímetros yámbicos o senarios yámbicos» entre estos versos dramáticos de Petreyo; tampoco en el Prólogo de *Suppositi*, pese a la afirmación en contrario de Cortijo [2001:37]. Por otra parte, el teatro español del «bando italiano», del que, según Gago (p. 40), Petreyo habría sido un auténtico precursor, no elegirá para el teatro el verso hasta bien avanzados los años setenta, de la mano de clasicistas como Rey de Artieda, gran admirador de Ariosto (*Los amantes*, ca. 1578, ed. 1581).

Tenemos en estas comedias latinas de Petreyo, siguiendo a Ariosto e «Intronati» (y estos a su vez a los clásicos greco-latinos) la técnica de una especial «contaminación», que es el aprovechamiento de obras ajenas anteriores. Esto no constituye un plagio en la época (si bien algunos así lo estimaran), desde el momento en que se trataba, como poco, de una traducción. En nuestro caso, nos interesa esta por el objetivo que con ella se persigue: servir a la formación de estudiantes de Retórica. Y nos interesa, además, lo que se aporta en esa transformación del texto y del espectáculo (que puede variar de una a otra obra), porque nos alerta sobre el marco en que se da y los objetivos que se pretenden. La operación se lleva a cabo a conciencia y se justifica y arguye especialmente en los prólogos de *Necromanticus* y *Chrysonia*. Supone el mantenimiento del mismo esquema de cinco actos (a veces

con Prólogo y Argumento) con un número variable de escenas y Despedida. Y además, el argumento y su traza.

Esquema y elementos se respetan en las obras de Petreyo que examinamos, aunque faltan algunos Prólogos, quizá perdidos en el proceso de transmisión; un Argumento tenemos en *Suppositi*. Gago examina la fidelidad de Petreyo no solo a estos elementos fundamentales, sino su actitud ante otros planos, como las alteraciones de las escenas en los actos (que pueden no ser significativas), el mantenimiento y los cambios de nombres de los personajes y otras actualizaciones de ideas y costumbres.

Como Cortijo [2001:32, 33] sobre *Suppositi*, Gago (pp. 33, 41) observa que en esta y en *Lena* la actitud de Petreyo es de fidelidad al texto original, aun reconociendo que en *Suppositi* no se corresponde el número de escenas en varios actos, fenómeno que también se da entre las distintas versiones de Ariosto. Así, el acto III, en prosa, tiene cuatro escenas; en verso, seis; en Petreyo, tres. Pero en *Necromanticus*, no solo cambia el número, sino que la acción se reorganiza afectando a la estructura. Y ya vimos que Gago anota también cómo en esta Petreyo se salta tres escenas del acto V de *Il Negromante* en su final, volviendo a la versión en prosa.

Pero Petreyo introduce otros cambios en varias direcciones, según el autor mantenga estricta fidelidad, salvo en la lengua, a la fuente italiana o la traslade al marco de la cultura clásica que el público conoce o debe conocer. A veces esta realidad renacentista italiana podía topar con el desconocimiento de los espectadores; otras veces con la realidad sociocultural, ideología o expectativas del público y, en ese momento, Petreyo se aparta de ella por omisión o adaptación de la fuente en términos de cambio, omisión o generalización. Y esto puede variar de una pieza a otra, de una escena a otra o dentro de la misma escena. Con ello se ofrece un juego de realidades, que dependen del talante del autor, fiado en el despeje y agilidad mental de su público. Algunas muestras de estos procedimientos ilustrarán esta técnica de Petreyo. En *Sup*, II, 1, p. 444, se nombra en la fuente la «Porta degli Angeli» de Ferrara. Como el autor estima que el público difícilmente conoce esa realidad, la transforma en la romana *Porta Collina*, con la que por su estudio estarán familiarizados los estudiantes. Judíos ferrareses, que son los banqueros de la ciudad y portan sus típicos nombres e históricos apellidos (*Isaac et Benjamin dei Sabbioni*, más sus colegas y correligionarios Carri y Riva), palidecen en Petreyo transfigurados en Alphenus y Fabius, prestamistas (*Lena*, II, 6), sobre cuyo cambio

informa Gago (p. 33). Por otra parte, tenemos un *totum revolutum* o alternancia en lo que se refiere a las monedas. La realidad clásica se nos da con la mención de sestercios, ases, teruncios, talentos y, aún más, minas y óbolos; pero sin que falten *florenos* (*Dec*, I, 2) por florines y *ducatorum millia* (*Sup*, I, 2), por los «milia ducati» ariostescos; y, sobre todo, encontramos denominaciones generalizadoras, como *denarios, aureos, argentum*.

Similar acogida reciben las instituciones y prácticas religiosas cristianas: se habla de una «iglesia de San Esteban», *aedem divi Stephani* (*Nec*, I, 2) y de un santuario que atrae peregrinaciones, como la que se hacía al *Templum Lauretanum* (*Sup*, IV, 2; Ariosto, *I Sup*, IV, 3), pero el Dios cristiano, *iustissimus est et omnia intuetur* (*Sup*, V, 1); y, aunque el augurio más común es *sic Dii me ament*, de manera quizás invisible para un editor moderno, se profieren citas, como esa en *Dec*, IV, 2: *dignus est operarius mercede sua*, ‘El trabajador merece su salario’ (Lucas, 10, 7), y hay abiertas referencias a la Biblia y a personajes de la misma (*Sup*, I, 2).

A esta heterogeneidad suma Petreyo la realidad didáctica y formativa de los jóvenes contemporáneos. No solo se mantienen estudiantes como protagonistas (en *Decepti* y en *Suppositi*), sino personajes como el preceptor Albinus, cuya presencia cataliza referencias literarias, sentencias y apotegmas que advierten del marco y objetivos de la obra y la formación en valores (así en *Dec*, IV, 2: *ne quid nimis*; o *favet Fortuna audacibus*, en *Lena* III, 1; Terencio, *Eun*).

Naturalmente, que también se cuida la moral de los jóvenes, reduciendo, si no suprimiendo, referencias eróticas que hay en los textos de base. Así, mientras en *Il Negromante* de Ariosto se dice que un novio no ha cumplido porque «la lanza è spuntata e trista e debole», la idea queda en Petreyo como que la novia *tam est hodie virgo misera, / quam erat ante nuptias annis decem* (*Nec*, I, 1). Y aun más se refleja esta actitud de Petreyo cuando se mezclan erotismo y religión, como en la cruda escena de *Gl'Ingannati* / *Dec*, V, 1. Y una cruda escena en *Ing*, I, 5, queda reducida en su extensión a menos de mitad; en segundo lugar, la desvergüenza de las monjas de ese monasterio en *Gl'Ingannati*, tan cargadas de lascivia que provocan al visitante masculino con procaces alusiones y referencias al sexo, queda en Petreyo convertida en una institución dedicada a la formación de doncellas en las tópicas labores propias de su sexo, y su liviandad en «charlar todos los días sobre historias de amoríos, danzar, jugar, decir tonterías» (*Dec*, I, 5). Quizá por ser los jóvenes los destinatarios de los textos se puede mantener tal heterogeneidad, así como que,

buscando mayor agilidad y transparencia, se tiende a reducir la duración de las réplicas, pues los actores no son profesionales.

En su acomodación de la acción a un auditorio o lector hispánico, Petreyo necesariamente tenía que evitar herir su sensibilidad; y así sucede en *Lena* y *Decepti*; en aquella, cuando se cambia el nombre a dos «sbirri» o alguaciles, Magagnino y Spagnuolo, ambos semánticamente ‘mangantes’, por fraudulento el primero, por español-ladrón el segundo. Petreyo los transforma en Caepasius (‘cebollino’) y Peduceus (o Paeduceus), gentilicio romano, tribuno de la plebe famoso por su severidad. Lo mismo cabría decir de la supresión de las tres escenas de *Gl’Ingannati* que desaparecen de *Dec*, para evitar el incómodo e indeseable personaje de Giglio, «spagnuolo» hasta en su habla (pp. 33 y 36).

Para poner de relieve todos estos cambios y adaptaciones no es suficiente la limpieza y corrección de la presentación de los originales y el no menos importante trabajo de traducción. Bien lo sabe Petreyo, que asume la función de teórico del teatro en *Dec*, III, 6, 344-345 —«para ser tema de comedias» y tiene conciencia de que para su cometido de comediógrafo tan importante es lo que se deja como lo que se desecha, lo que suprime o abrevia, cambia o añade: *multa detracta, adiecta plurima* (*Chrysonia*, v. 84). Por eso, una vez conseguida la comprensión básica del texto, queda un ulterior y exigente trabajo de cada pieza y del conjunto, que es lo que aún nos falta para entender cabalmente la obra dramática de Petreyo, más allá de las generalidades de una Introducción.

En esta línea, no hubiera estado de más que Gago hubiera podido ampliar y detallar de algún modo estas intervenciones en el lugar concreto del texto al que se refieren. Y en primer lugar la reducción o abreviación de las interlocuciones y la agilización del diálogo, la anotación de diferencias en las modalidades discursivas (uso de diálogos o monólogos: quiénes hablan, con quién y, sobre todo, a quiénes se les concede el honor de expresar sus planes o ideas en un monólogo y a quién se le encargan los discursos; cuál es la extensión de las réplicas, llamando la atención sobre los extremos más significativos y marcando, en sus lugares, omisiones y cambios más notables). Uno pensaba encontrar este trabajo en el desarrollo de la tesis, que es lo que, en buena parte, hace Cortijo en su edición de *Suppositi*. De este modo, en un primer nivel de notas, el lector podría calibrar la cercanía de Petreyo a sus fuentes inmediatas o remotas latinas, en particular Plauto y Terencio; en segundo nivel, a las fuentes italianas de que mana la obra y a aquellas más notables

con las que mantiene estrecha relación, como también hace Cortijo. Y aun podría avanzarse más, como a veces emprende Cortijo, en lo que se refiere a los paralelos de obras dramáticas españolas contemporáneas deudoras de las mismas fuentes, aunque esto, ahora, a partir de la traducción latina, será mucho más fácil de conseguir al abrirse el texto a otros críticos. De este modo, apurando la aportación y originalidad del toledano, se podrían quizá sacar también conclusiones sobre las exigencias propias de un teatro escolar a partir de tales bases. Muy poco de esto tenemos ahora, salvo la enunciación de hechos. Y el cotejo con esas fuentes, hoy en día no tendría por qué haber exigido mucho espacio, por la posibilidad de remitir a excelentes ediciones de tales obras que ya se pueden consultar en línea. De esta manera, indicaciones y lectura podrían quizá llevar a la conclusión que ofrece Gago de que normalmente en Petreyo encontramos «una mayor viveza y expresividad» (p. 38). O no, aunque seguro que se deduciría mayor brevedad y concentración en los diálogos, cualidades útiles para la práctica del latín hablado.

De lo dicho se puede concluir que las aportaciones más significativas de Gago Saldaña a la obra dramática de Petreyo, salvo para *Ate relegata*, son: 1) su texto original latino modernizado; 2) su traducción al castellano.

1) Se nos ofrece un texto latino establecido a partir de los testimonios que conocemos, y especialmente *T*, 1574 para tres de las cuatro comedias; de *T* y manuscrito *P*, más la edición de Cortijo (sigla *Cort*) para la cuarta, *Suppositi*, y del manuscrito de El Escorial (Mss. e-II.25, f. 84 r-85v), además de la edición y traducción de Sojo Rodríguez [1986] para el Prólogo de la *C. Chrysonia*, pero con olvido de las de Bonilla y San Martín [1925], cuya razón se nos escapa, pues figura en la bibliografía.

Tenemos así un texto con lagunas colmadas ya anteriormente en otros estudios, a partir del ms. *P*: v. 27 (*coemptis opibus*) y el salto del verso 35 al 36 (*perplexabili / multiplici*) del Prólogo de *Suppositi*. Gago, además, da razón de las variantes (omisiones, errores, erratas) y de sus elecciones entre ellas en las notas de crítica textual, y especialmente, dada su abundancia, de las de *P* y *Cort* para *Suppositi*; alguna vez recoge notas manuscritas añadidas al ejemplar de la BNE de las *Comoediae quatuor* de 1574. Restituye, además, en nota la acotación de presencia del personaje que inicia la escena como interlocutor, aun cuando ya figure así en la acotación de presencia, en cuyo caso solía omitirse en las ediciones del siglo XVI. Además, si advertidas, corrige las gráficas que obedecen a la antietimológica

fonética moderna castellana, como *studiosse* a *studiose* (*Lena*, I, 1, p. 184), *tusis* a *tussis* (*Lena*, IV, 8); pero no lo advierte en *persuassi*, por *persuasi* (en *T*, *Nec*, II, 3). Resuelve abreviaturas, distingue gráficamente entre verso y prosa, y moderniza puntuación y mayúsculas. Como en *T*, mantiene en mayúscula *V* por *U*, aun con valor vocálico (*Vno*, *Vt*, *Vbi*, *Vti*, *Vxor*), si bien una vez vemos *Ut* (*Sup*, I, 4, p. 424). Si no es así, distingue las minúsculas *u* y *v*, según su valor vocálico o consonántico (p. 59), aunque no en *subuertuntur* (*Lena*, I, 1, p. 198, lín. 1).

La edición del texto original latino va ligera de anotación de crítica textual, gracias a que tres de las cuatro comedias no se habían reeditado desde 1574 (ni de ellas quedan manuscritos), y a que aquella edición príncipe presenta un texto excelente, por lo que no caben dudas para tomarlo como base incluso cuando, para *Suppositi*, tenemos otra versión manuscrita casi completa en París (BNF Lat. 8762, ff. 21r-41r, sigla *P*). Esta versión difícilmente es autógrafa, aunque con razón Gago la estima contemporánea del autor y alguien ha pensado, como Bonilla en el caso del Prólogo de la *Chrysonia* (Biblioteca de El Escorial, e-II.15, ff. 84r-85v), que tendremos que agradecerérsela a Ambrosio de Morales, discípulo de Petreyo. No debería corregir la editora en el Prólogo de la *C. Chrysonia* la primera palabra, de *Huc* a *Hunc*, por encima de Bonilla y Sojo, y sí podría haberlo hecho al menos en *chachinnis* (v. 4), prefiriendo *cachinnis*, como antes en *cachinno* (*Nec*, IV, 5, p. 158); y también corregir *calidi* (*Chrys*, v. 43) y *calidis* (v. 42), a *callidi* / *callidis*, como ya pedía en 1574 el corrector *callidissimis* por *calidissimis* (*Sup*, II, 2 en el f. 141v, lín. 7 / *G*, p. 452), que, también, frente a *P*, mantiene Cortijo.

Mientras que aplaudimos la general modernización del texto establecida, pensamos que el excelente texto de *T* hubiera debido volverse totalmente homogéneo siguiendo estándares actuales, también en cuanto a la regularidad de las grafías. Pero Gago no ha querido someter el texto a estrictas normas de homogeneidad, sino quedarse en las preferencias generales del siglo XVI, como serían *litera*, *quatuor* y aun *autoritate* (vs. *authoritate* de *T*), y la distinción entre *charus* / *carus* y derivados, que entiende compartidas por Petreyo y que prefiere no regularizar, según expone en el capítulo sobre «Lengua, estilo y métrica» (pp. 45-47). El problema es complejo, pues, al menos quienes nos limitamos a leer o estudiar las «comedias humanísticas» de Petreyo, no tenemos garantías de que las variantes de *T* se deban a Petreyo y no a su hermano, o al impresor, como demuestra la diferencia entre la versión de *Suppositi* en *T* y en *P* y como muestran las grafías *arcumistam*

(*T* en *Nec*, II, 2, p. 108), *alchymistam*, preferido sobre *alcumistam* en *T* (*Lena*, IV, 9, p. 256). Como estas, hay muchas grafías no generalizadas sino alternativas en el siglo XVI. Ofrecemos alguna muestra de esta no regularización. Primera, en el tratamiento del diptongo *ae*. La editora, con Petreyo, «prefiere» mantener este diptongo, como en *caena*, por *cena*, y en *nae* afirmativo, por *ne*; también *caelato* y *caelabo* (*Dec*, V, 2, p. 396: *cēlato*, *cēlabo* en *T*), pero, contra *T* y *Cort*, corrige a *recepit* el *recaepit* en *Nec*, I, 2, p. 90, v. último, y *celem* en *Sup*, II, 1, p. 444; pero mantiene *haereditas* (*Nec*, v. 254, p. 86), *haerbulis* (*Nec*, II, 13, p. 114) y *caelet* (*Sup*, I, 2, p. 432, vs. *celet* de *P*); también vemos *paedagogus* (según *Sup*, V, 4, p. 516, lín. 2), pero *pedagogus* en otros casos y mantiene *sepius* de *T* en *Dec*, III, 5, p. 342. Se ve cómo se opera con criterios en buena parte subjetivos, a los que quizá añadan errores u olvidos, ofreciendo, en todo caso, falta de sistematicidad en la transcripción, como reconoce la editora para el caso de las nasales en situación implosiva, de lo que, para el no especialista, resulta al final un cierto caos gráfico.

Llama poderosamente la atención que Gago no tomara nota de aquellas erratas de las que había advertido el corrector de la edición de 1574, que son las siguientes: *Nec*, III, 3; f. 26r, lín.16 / Gago (G), p. 134, lín. 4 *a fine: est* por *es*; *Nec*, V, 3; f. 42, 4 *a fine* / G, p. 178, lín. 3: *hac* por *hanc*; *Lena*, III, 4, f. 60r, 15 / G, p. 226s, lín. 2 y 3: *desidebimus* por *dissidebimus*, cuyo mantenimiento se explica por la confusión entre *desideo* ('permanecer sentado, inactivo, no moverse, detenerse') y *dissideo* ('estar en desacuerdo, disentir'), que es el sentido que exige el contexto; *Lena*, f. 62v, lín. 8 / G, p. 232, lín. 17: *redditurum* por *rediturum*; *Lena*, IV, 7, f. 62v, lín. 2 *a fine* / G, p. 234, lín. 5 *tractatum* por *tractum* (caso dudoso); *Lena*, 4, 9, f. 69v, lín. 10 / G, p. 252, lín. 15: *ac* por *ad*; *Lena*, V, 11, f. 80v, lín. 2 / G, p. 282, lín. 11: *at* por *ac*; *Dec*, III, 9, f. 108v, lín. 9 / G, p. 352, lín. 13: *peragenda* por *peragendis*; *Dec*, III, 10, f. 108v, lín. 4 / G, p. 354, lín. 17: *est* por *es*; *Sup*, II, 3, f. 142v, fin / G, p. 456, lín. 14 corrige *huc* de *T* a *hunc* y traduce bien ('por todo el barrio'), pero no recoge la variante de *T* en nota, ni el error de Cortijo: (*hunc*) *vivum*, por *vicum* (p. 66, lín. 10); *Sup*, IV, 3, f. 154r, lín. 2 / G, p. 486, lín. 10: *est* por *es*, pese a recoger la variante legítima de *P* y *Cort* en n. 899: *est* por *es*. Afortunadamente las erratas advertidas por el corrector de *T*, atendidas o no, no tienen repercusión sobre el texto de la traducción, porque esta se hizo *ad sensum* o atendiendo a la fuente italiana.

Hemos reparado en una errata en *T* corregida pero no anotada por Gago: *cosq.* por *eosq.* (*Nec*, II, 1, f. 14r, fin; G, p. 106, lín. 12); la editora, sin embargo,

reproduce sin anotar: *Florientiae*, por *Florentiae* en *T: Nec*, I, 2; G, v. 174, p. 80; *Aerostratum*, que habría de ser el habitual *Erostratum* (*Lena*, I, 2, p. 194, lín. 19); reproduce también inadvertidamente *amico quoddam suo* (*Lena*, I, 1, f. 45v, fin; G, p. 188, lín. 6); también *commissit* por *commisit* (*Lena*, I, 1, p. 188, lín. 15); como Cortijo, por ignorancia, respeta *templum Laurentanum* (en *Sup*, IV, 2, 480, lín. 4-3 *a fine*, errata ya en *T* y, a cuanto parece, también en *P*), por *Lauretanum*, que es la «Santa Casa de Loreto», según Ariosto, *I Sup.*: «ch'a Loreto avevano voto» (IV, 3); tampoco corrige G *seccede* (*Sup*, II, 3, p. 456; sí lo hace Cortijo, quien escribe *seccede*); no corrige *succesisset* de *T* a *successisset* (*Lena*, V, 3, p. 264, lín. 10), ni en *Dec*, IV, 2, p. 368: *in tumultu Hispano interficitur*, que debería escribirse *Hispanus*, como pide al menos la traducción: «en el tumulto se dio muerte al hispano» (por cierto, gentilicio este sin mayúscula, cuando, sistemáticamente y contra el uso castellano, se dan con mayúscula Polaco, Siciliano, Sienés, Romano, Romanas, Latinas).

Erratas propias de esta edición son: *satomacho* por *stomacho* (*Nec*, 4, 7); *pluchram* por *pulchram* (*Lena*, I, 1); *pro redemptio ne expectans* por *pro redemptione* (*Dec*, IV, 2); en *Sup*, Argum., p. 414, lín. 9, vemos *petendi* por *petenti*; *Ferrara*, por *Ferraria* (*Sup*, II, 1, p. 440, lín. 7); *luda* por *ludat* (*Sup*, p. 458, lín. 6 *a fine*); y se generan mal los números que indican las notas 366, p. 446, y 575, p. 458.

Por otra parte, los editores deberíamos atender a la variedad de programas que se pueden utilizar para dividir palabras o sílabas. Gago decidió utilizar la norma actual del español también para el latín, de modo que separa *s* al final de sílaba de la inicial de la siguiente *c*, *p*, *t* (*-sc*, *-sp*, *-st*); de *c*, *p* ante *t* (*-ct*), y *g* ante *n* (*-gn*), cuando ambas letras deberían unirse, y nos encontramos un raro caso que recibe distinto tratamiento: *opi-gnerata* (*sic*; p. 108, 3s) u *oppig-nerandam* (p. 224, 3s); también se separan como sílabas abiertas, las que formando premorfemas deberían mostrarse dejando visible esta función, como en *quamo-brem* y *pe-rexiguos*; y a la castellana también, se mantiene unido el dígrafo *ll* en *inte-llexi* (p. 270, 3s). Finalmente, en varios casos se observan separaciones o divisiones más propias de un código para el inglés, por ejemplo en *digred-eretur*, *fab-ula*, *ben-eficiorum*, *amicis*, *amor-ibus*, *admis-erint*, *hon-oris*, *liber-ares*, *mil-itum*.

Ya comentamos que la aportación de la introducción de la editora al esclarecimiento del texto de las obras es muy sucinta. Razón de más para que el lector pudiera agradecer notas aclaratorias que aportaran lugares paralelos, tanto de la comedia clásica como de las obras italianas adaptadas, pero que no se le dan. Estas

anotaciones filológicas en la edición de Gago, que se sitúan al pie del texto traducido, son pocas. Señalamos en particular que en el texto del acto I de *Nec* se anota el fin de versificación a mitad de la escena tercera; tras un intento de aclaración del término *malum medicum* en la Introducción (p. 36), se vuelve sobre ello, logrando finalmente que, en *Sup*, V, 3, 510-11, n. 26, se entienda que lo que ahora en España llamamos, según lugares, «albaricoque» o «albérchigo» (es decir ‘fruto pérsico’ o ‘persa’), en latín con *mala medica* se hacía por referencia a los medos. Pero en Petreyo, *Sup*, IV, 2 (Ariosto, *I Sup*, IV, 3), pp. 480-483, n. 23, pese a la insistencia, no se atina en la aclaración del término erróneo *Laurentanum*, que está por *Lauretanum*.

2) Desde nuestra situación actual, en posesión de la edición original latina de 1574, a la que se añadieron la edición con traducciones de Bonilla y de Sojo del Prólogo a la *C. Chrysonia* y la de Cortijo para *Suppositi*, lo que más agradecemos de la publicación de Gago Saldaña es la traducción de esas «comedias humanísticas» al español. Con ello se produce el acercamiento de esos textos no a los especialistas de filología clásica o a sus alumnos, sino a los estudiosos del teatro renacentista y todos los demás, especialmente en estos tiempos en que el latín es muro infranqueable para la asimilación del mínimo contenido, incluso entre los doctos. Ahora sí puede verse la producción dramática de Petreyo desde sus laderas, neolatina y renacentista romance, que ayudará a entender la dramaturgia de la comedia clásica y erudita en España, y explicará la asimilación por las vanguardias del teatro populista y de los italianos, que fragua en la nueva comedia española en los años setenta, cuando Lope está escribiendo obras de cuatro actos y cuatro páginas. Esta asimilación del fenómeno, si en 1574 sirvió en las aulas, valdrá hoy en los estudios que den razón del avance del teatro y de la afición de los españoles al teatro, no atribuible únicamente a la aportación de los jesuitas ni a las compañías de representantes en los años setenta, desde cuando vemos que se llenan los corrales con espectadores, los *autores* de comedias compiten por alquilar los teatros más cercanos a los colegios y los estudiantes de todas facultades dejan sus clases para embelesarse con las comedias que tienden ya a su romanceamiento, por lo menos parcial, como dice y hace Palmireno en el Prólogo a su *C. Lobenia* y en la *Fabella Aenaria*.

La traducción del texto propiamente dicha es clara, correcta, precisa, acomodada al genio de la lengua y con atención a los registros lingüísticos que exigen las materias, situaciones y personajes en el actual momento cultural o en la situación de la acción, aunque el texto que presenta Gago es más que una traducción,

normalmente ceñido al original, a veces abreviado este especialmente en las concretas ampliaciones anecdóticas y satíricas, o aprovechado *ad sensum*. Entre otras particularidades ya señaladas, como ayuda al lector, ofrece en él apartes y alguna acotación: «Cle.- [Tosiendo]» (*Sup*, II, 3). Los errores advertidos son pocos. Falta de un elemento en «estar peor lugar» (p. 107); tenemos un uso anticuado de «pértica», que, en *Lena*, IV, 7, en castellano actual, no es la antigua medida anotada en *Lena*, III, 4, n. 7, sino una ‘vara larga’. También, es posible que no sea adecuado traducir el muy frecuente término *Nae*, con valor «afirmativo siempre» (p. 45), por la anticuada «interjección coloquial» «ca», que, «como ‘quia’, denota incredulidad o negación» (*DRAE*). Y hay algunos desaciertos, de los cuales quizá el más atrevido sea el de la escena inicial de la *Lena* (I, 1), donde 1) *totusque unguentis quasi myrothecium aliquod fragrans, ac delibutus* se traduce como «oliendo de arriba abajo como a bote de perfume barato», cuando se quiere encarecer el dispendio en perfume y, por tanto, habría de ser uno caro; mejor quedaría presentado el galán enamorado como ‘con las fragancias de un pomo de perfumes’; y 2), unas líneas más abajo, peligrosamente se traduce una conversación sobre la entrega del amo joven a su adorada chica, como si se tratase de un acoso a su esclavo: *Ego vero ac lubens ut quem mihi ipse tam intempestive interrupisti somnum, avidissime complectar totumque me illi obtinendum dedam*, que Gago traduce por: «Pues yo, con mucho gusto, aunque me interrumpiste el sueño de manera tan intempestiva, te abrazaré con todas mis ganas y me entregaré entero para que me poseas». Pero parece que deba traducirse: ‘... aunque me interrumpiste el sueño de manera tan intempestiva, te daré un abrazo y me entregaré a él [*illi*: sueño] por entero para que me domine’.

De todos modos, admira y deleita oír hablar a los personajes como contemporáneos nuestros, con la gracia de expresiones comunes, populares, coloquiales, como *Valete* por «Cuidaos»; *in me denique cudetur faba*: «yo pagaré los platos rotos», y tantas más.

Así, leer los textos dramáticos de Petreyo en esta presentación bilingüe, y aun en la sola traducción, constituye un placer. Viene a ser como escuchar un coro polifónico en el que resuenan las voces de Plauto y Terencio, los espectáculos cortesanos, académicos o burgueses de Ariosto y de los «Intronati», así como los ecos de tantas obras del Renacimiento italiano que recogen el bullir y frescura de la novelística, y en las que se re-presenta igualmente el teatro renacentista español, con recreación de la savia popular actual, canalizada en diálogos enriquecidos por el espíritu humanístico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, Julio, «Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna», *TeatrEsco*, IV (2010), pp. 29-62. http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/02_Alonso_julio.pdf
- ALVAR EZQUERRA, Antonio, «Juan Pérez (“*Petreius*”) y el teatro humanístico», en SEEC, *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Gredos, Madrid, 1983, Vol. II, pp. 205-212.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, vol. III, pp. 143-155.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Teatro latino escolar renacentista. Los «Supuestos» de Juan Pérez Petreyo (ca. 1540). Edición, introducción, traducción y notas*, EUNSA, Universidad de Navarra, Pamplona, 2001, pp. 39-167.
- GAGO SALDAÑA, M.^a del Val, ed., *Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius)*, Liceus, Madrid, 2012.
- GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Tipografía de R. Gómez Menor, Toledo, 1945, pp. 344-356.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, y Julio ALONSO ASENJO, «El *Dialogus in donatione laureae Baraballis. Pasquillus et Marphorius*. Estudio, edición y traducción», *TeatrEsco*, IV (2011), pp. 63-102. http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/03_Molina-Alonso.pdf
- MOREL-FATIO, Alfred, «*Ate relegata et Minerva restituta*. Comédie de collègue représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, V, enero-marzo (1903), pp. 9-24.
- SOJO RODRÍGUEZ, Fernando, «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana*, IX 2, (1986), pp. 281-337.