

## Los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno.\*

Julio ALONSO ASENJO  
Universitat de València

### 1. *El teatro de Palmireno.*\*\*

La actividad teatral de Palmireno se encuadra dentro de la subpráctica teatral humanística, también denominada escolar.<sup>1</sup> Esta práctica teatral, junto con el teatro de Colegio, en gran parte derivación de ella,<sup>2</sup> constituyó una de las bases decisivas para el resurgimiento teatral del siglo XVI y no ha merecido aún los estudios que su importancia requiere.<sup>3</sup> Por ello, cualquier ocasión es buena para abordar su estudio.

---

\* Este trabajo se publicó en F. J. Blasco *et al.*, eds., *La Comedia de Magia y de Santos*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1992, pp. 33-50. Parece conveniente presentarlo también en *TeatrEsco*, con mínimos retoques, como complemento de la publicación de los textos del teatro escolar de Palmireno en la sección de Textos.

\*\* Las citas del teatro de Palmireno que aparecen en este ensayo remiten a la edición de su *Rhetorica* (Valencia, J. Mey, 1567). Los fragmentos se dan allí dispersos por diversas secciones de la obra: *Dialogus*, en la *IIª Pars. De inventione*, lib. II, c. 3, pp. 84-88; fragmento de la *C. Trebiana* y el "*de læta nauigatione*" de la *C. Sigonia*, en *De invent.*, lib. I, pp. 30-31 y 31-32, resp.; fragm. de la *C. Thalassina*, en *De inventione*, lib. I, c. 3, p.19. En la *Tertia et ultima Pars Rhetoric. Palmyreni*, 1566: la *præfatio* de la *C. Lobenia*, en pp. 77-83; los fragmentos extensos de las comedias *Sigonia* y *Octavia*, que se agrupan en el Índice bajo el título de *Fragmenta aliquot ex Comædijs Palmirenien* pp. 101-137.; el prólogo a la *Octavia*, en las pp. 75-77. La *Fabella Ænaria* (1574) se cita por la ed. de P. de Huete de *Phrases Ciceronis. Hypotyposes clar. (...) Palmyreni, eiusdem Fab. Ænaria* (Valencia, 1574), fol. 47r-64v. El texto griego del *Dialogus*, con variantes y erratas en sucesivas ediciones, se ofrece restaurado tras el cotejo de ejemplares de todas las ediciones conservados en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

<sup>1</sup> Ver J. García Soriano, *El teatro universitario y humanístico* (Toledo, Gómez Menor, 1945), obra que, en su mayor parte, corresponde a la serie de artículos publicados por el autor con el título de "El Teatro de Colegio en España", en el *BRAE*, a partir del t. XIV (1927), 235ss. Del teatro humanístico y escolar se había ocupado también especialmente A. Bonilla y San Martín, en "El teatro escolar del Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez", en *Estudios ofrecidos a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, III, 143-155. Como estudios notables más recientes, ver M. A. Durán Ramas, Juan de Maldonado, *Hispaniola. La Española. Ed. introd. y notas* (Barcelona, A. Bosch, 1983) y C.G. Peale, F. Pérez de Oliva, *Teatro. Estudio y edición* (Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1987). [En una década, esta situación cambió notablemente y para bien. Véase J. Alonso Asenjo, "Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuítico del Siglo de Oro: 1993-1997": *diablotexto*, 4-5 (1999), 417-445 y "Panorámica...", en <http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/>.]

<sup>2</sup> Ver, entre otros, J. García Soriano, o. c., p. 14ss; J. L. Flecniakoska, *La formation de l' «auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)* (Montpellier, P. Déran, 1961), c. V, pp. 225-268; F. Segura, "El teatro de los Colegios de los Jesuitas": *Miscelánea Comillas*, XLIII, 1985, 299ss.

<sup>3</sup> N. Griffin en dos recopilaciones bibliográficas (*Jesuit School Drama. A Checklist of Critical Literature* [Londres, Grant & Cutler, 1976] y *Jesuit School Drama. Supplement, n° 1* [Londres, Grant & Cutler, 1986] recoge más de mil títulos sobre este teatro. Desgraciadamente pocos se refieren al teatro de los Jesuitas en España. Además del inestimable estudio de J. García Soriano, ya citado, y del mencionado art. de F. Segura, véanse N. Griffin, "Miguel Venegas and the Sixteenth-Century Jesuit School Drama": *Modern Language Review*, 68, 1973, 796-806. L. E. Roux, "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne, Deuxième moitié du XVI siècle. Première moitié du XVII siècle", en *Dramaturgie et société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI siècle et au XVII siècle*, ed. J. Jacquot, Paris, 1968, vol. II, pp. 479-523. A. Garzón Blanco, "La Tragedia de San Hermenegildo en el teatro y en el arte", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor E. Orozco*, II (Universidad de Granada,

En este momento quiero hacerlo a partir del examen de los elementos mágicos que aparecen en el teatro del humanista Juan Lorenzo, que quiso llamarse Palmireno.<sup>4</sup> La actividad dramática y teatral de Palmireno en el *Estudi General* o Universidad de Valencia (entre 1562 y 1578) fue copiosa, si, como él nos dice, escribía una comedia por año.<sup>5</sup> Pero conservamos muy poco de sus textos, todos, excepto uno (*Fabella Ænaria*), en estado fragmentario.<sup>6</sup> A partir de estos restos y de las numerosas declaraciones del autor sobre la función y tipo de su actividad teatral,<sup>7</sup> podemos establecer las características de su teatro, que cae dentro del género cómico<sup>8</sup> El teatro escolar de Palmireno, como humanista y profesor de Retórica que era, tiene una función educativa y docente y, secundariamente, propagandística y pragmática. Palmireno pretende que sus alumnos se ejerciten en la Retórica (particularmente, que practiquen la *elocutio*, *memoria*, *actio*), se familiaricen con el latín (y también con el griego) y asimilen la cultura clásica greco-latina, en línea con las tendencias humanísticas, para prepararlos a su integración en la sociedad, una vez desprendidos del pelo de la dehesa.<sup>9</sup> Igualmente, como educador, quiere apartar a los estudiantes de la ociosidad y de diversiones menos recomendables, entre las cuales nombra Palmireno (pues no en vano se encontraba ya en los años 60 del siglo XVI) la asistencia a los espectáculos teatrales públicos,<sup>10</sup> a costa del tiempo de las lecciones y

---

1979), pp. 91-108 y A. de la Granja, "Hacia una valorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes": *ib.*, pp. 145-179.

<sup>4</sup> Si es lamentable la situación de los estudios dedicados al teatro escolar en España, el teatro de Palmireno puede felicitarse de haber recibido la atención de H. Mérimée, cuyo básico ensayo de 1913 ha sido recientemente editado en español: *El arte dramático en Valencia*, Valencia, Inst. Alfons el Magnànim-IVEI, 1985, 2 vols. Al teatro de Palmireno se dedica, en el t. I, la sección II del c. 5 ("El teatro universitario"), pp. 248-270. No hace mucho, A. Gallego Barnés [1980] dedicó a Palmireno un espléndido estudio: *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia* (Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1982). Además del estudio completo de la obra y pensamiento de Palmireno debemos al profesor Gallego el descubrimiento de fragmentos de las obras de Palmireno que Mérimée ignoraba, así como la descripción de sus principales características. Posteriormente, estudió los recursos cómicos del teatro de Palmireno en su artículo "La risa en el teatro escolar de Juan Lorenzo Palmireno", en *Actes du 3e. Colloque du Groupe d' Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse, 31 janvier- 2 février, 1980)* (Paris, CNRS, 1981), pp. 187-196.

<sup>5</sup> Palmireno, *El estudioso cortesano* (Valencia, P. de Huete), p. 28.

<sup>6</sup> A André Gallego (1980 / 1982) debemos, como queda dicho, el descubrimiento de nuevos fragmentos de obras, así como su descripción y la asignación de una cronología exacta. *Vid. infra*, secc. nº 2.

<sup>7</sup> Llama la atención que, pese a los escasos restos de sus piezas, tengamos tal cúmulo de observaciones del propio Palmireno sobre su actividad teatral. Para darnoslas aprovecha cualquier momento u oportunidad, de preferencia los prólogos de sus obras: véanse los de las com. *Octavia* y *Lobenia* y el diálogo entre el Autor y el Eco al comienzo de la *Fab. Ænaria*. Pero también utiliza Palmireno con este fin la edición de varias de sus obras (v. la nota al final de la ed. de la *F. Æn.*, fol. 64v y *El estudioso cortesano*, p. 28) e incluso el marco de un entremés (en la *F. Æn.* fol. 53v).

<sup>8</sup> Sin embargo, como se verá más adelante, no faltaban en sus obras elementos trágicos, aunque quizá fuera mejor denominarlos *patéticos*. Venían exigidos por los objetivos que Palmireno se había trazado para su actividad de dramaturgo, y otorgan a su producción dramática un tono tragicómico.

<sup>9</sup> Gallego Barnés, 1981, p. 187s.

<sup>10</sup> Alguien podría pensar que el entusiasmo de los escolares por las "farsas hispánicas" o comedias en una fecha tan temprana como los años de 1560 pudiera ser una exageración interesada de

de la ayuda económica familiar.<sup>11</sup>

Con esta actividad teatral, además, Palmireno atrae mayor número de estudiantes a sus lecciones (consiguiendo emolumentos suplementarios, para hacer frente a sus urgentes necesidades familiares), se congracia con los padres de éstos y los responsables públicos del *Estudi General* de Valencia, si es que no pretende también conseguir el premio que se otorgaba por la mejor realización de estas actividades.<sup>12</sup>

De este contexto derivan los rasgos de su teatro, sus elementos y motivos. En primer término, la lengua o lenguas utilizadas (latín, con una presencia cada vez más acentuada del castellano, fragmentos de valenciano y de griego y elementos de italiano y portugués<sup>13</sup>. También la inspiración clásica, es decir, la asunción como

Palmireno. Y hasta podría pensarse que tal estado de cosas casa mal con los escasos textos conservados de las representaciones teatrales de esos años, con la inexistencia de lugares estables de representación o con el magro conocimiento que tenemos de los actores y compañías que por entonces se movían por el territorio español. Pero varios estudios, especialmente los más recientes, sobre la actividad teatral de mediados del siglo XVI confirman la afirmación de Palmireno. La atracción por las representaciones teatrales en esos años era irresistible y se extendía como una bola de nieve: el teatro religioso y del Corpus habían adquirido extraordinario esplendor (cf. M. A. Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* [Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982]; J. Sentaurens, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII siècle* [Burdeos, Presses Universitaires, 1982] y ya M. Cañete, *El teatro español del siglo XVI* [Madrid, Tello, 1886]); los jesuitas, desde sus colegios, situados estratégicamente por toda España (y Portuga), juntaban grandes masas en sus representaciones, además de que formaban a millares de nuevos espectadores y, lo que es más, a actores y grandes autores (cf. estudios citados de García Soriano y Segura, entre otros); Lope de Rueda, desde los años cuarenta era tan famoso que podía en los cincuenta representar ante Felipe II en Benavente y recorría con su compañía toda la geografía nacional; Timoneda, que deja de ser *actor* y se convierte en *escritor* de comedias, edita sus *Tres comedias* (1559) quizá para una compañía de cómicos (M. V. Diago, "La práctica escénica populista en Valencia", en J. Oleza, dir., *Teatro y prácticas escénicas. I. El Quinientos valenciano* [Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984], pp.329-353, espec. p. 349) y, más tarde, una selección de piezas de Rueda y Alonso de la Vega y otros; Sepúlveda, a mediados de los años sesenta, nos certifica también la afición a la comedia en Sevilla (v. mi estudio, *La "Comedia" erudita de Sepúlveda*, Londres, Tàmesis Books, 1990; en 1565 ya existe en Valencia un "*carrer de les comèdies*". Estos y otros datos confirman la fuerza del fenómeno teatral, cuando Palmireno vuelve en 1561 a Valencia. Ver también la nota siguiente.

<sup>11</sup> En la disputa entre Pantálabo y Soleta, éste está dispuesto a perder unos guantes en una apuesta, si se le demuestra que hay "cosa nueva en el mundo". Responde Pantálabo: "Pues dad acá: dígoos que los estudiantes de todas facultades dexan las liciones por oír las farsas y no se acuerdan que están fuera de sus patrias, gastando dinero de balde". Soleta redarguye: "*Ad aliud*, que esso ya es cosa vieja" (*Fab. Æn.* f. 53v).

<sup>12</sup> "Si tu contrario saca una invención y tú no sacas otra, ¿cómo estarás? Quando yo sentía 8 ó 9 discípulos que, por alguna merienda, o porque les parecía hazerlo así, querían mudar, llamávalos, dictávalos *ex tempore* un Diálogo, diziendo: «Vos haréys una dama», «Vos representaréys un cavallero», «Vosotros...» (*El estudioso cortesano*, p. 28).

"AUTOR.- *Nihil me clamor iste* [de los zoilos contra su actividad teatral] *commouet, sed consolatur. Nunquam, mihi credite, Valentini Patres me primæ classi præficissent, si uestro clamore perturbatum iri arbitrarentur*" (*C. Lobenia*, "Præfatio", p. 82). «Y porque me quitaron la joya de terciopelo carmesí avrá seys meses, diziendo que toda mi obra yva latina, pongo en esta mucho romance. No sé si avré acertado» (*ib.* fol. 82)

<sup>13</sup> El plurilingüismo del teatro de Palmireno, si, por una parte, remite a los objetivos de su teatro (aprendizaje de las lenguas clásicas), por otra, nos ilustra sobre las fuentes y modelos no clásicos de su teatro y sobre la situación sociolingüística de la Valencia coetánea. El plurilingüismo aparece en obras de Torres Naharro, autor que inspira algunas situaciones de las obras de Palmireno (compárese la escena final de la *C. Sigonia*, cuando el médico J. de Forlivio reconoce que la enfermedad de

materia o como modelos de la literatura y, sobre todo, del teatro griego y latino, especialmente de la comedia (Aristófanes, Plauto, Terencio...), cuyos esquemas, estructuras y elementos se apropia, siempre que resulten compatibles con sus objetivos. Tales son, por ejemplo, el argumento amoroso y enredo, la inevitable presencia de padres, hijos y criados entre los personajes, y los caracteres y situaciones a éstos correspondientes, etc. Pero, junto a los modelos clásicos, acude a la actividad teatral contemporánea. Pruebas de ello son su acogida de los consejos de un autor (de comedias) coetáneo, que no nombra, aunque lo más lógico es que se trate de Timoneda;<sup>14</sup> el mencionado plurilingüismo de sus obras, la laxa estructura de la acción para permitir la presencia de abundante material de relleno, como son los episodios burlescos. En esto poco se distancia, sea de la comedia erudita italiana (especialmente la de los epígonos del segundo tercio del *Cinquecento*), sea de la comedia de italianistas como Rueda, Timoneda, A. de la Vega, Sepúlveda... Hacia el final de su carrera, en la *Fabella Ænaria*, campearán temas y lances tomados de la literatura contemporánea, particularmente de romances, novelas etiópicas o de

---

Taurina es su amor por Pontano —f. 117v— y la *C. Aquilana*, Jorn. IV, esp. vv. 2291ss). El plurilingüismo era una característica de la comedia erudita italiana, particularmente de la véneta (Ruzante, *Veniexiana*, Giancarli, Calmo...), con cuyas obras coinciden tanto Palmireno como otros italianistas españoles (por ej. Sepúlveda) en otros rasgos, que ya he mencionado. Respecto a la situación lingüística de Valencia, como J. Fernández de Heredia en su comedia cortesana *Coloquio de damas* o *La visita* (ed. por R. Ferreres, *Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975), quien utiliza castellano y valenciano indistintamente (además del portugués), sin que se advierta discriminación alguna entre esas lenguas, Palmireno nos presenta una situación semejante de bilingüismo, ahora en el medio universitario, en el que predomina el uso del castellano (no una superior valoración social). (Lo mismo nos viene a decir Timoneda con sus obras, tanto profanas como religiosas (cf. M. V. Diago, "Reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público", en M.V. Diago-T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII* [Valencia, Universidad, 1991, pp. 47-53]). Es natural el predominio del castellano en las obras de Palmireno y en el ambiente académico, si tenemos en cuenta los orígenes foráneos de buena parte del profesorado (el mismo Palmireno era originario de Alcañiz) y de muchos de los alumnos del *Estudi* de Valencia (cf. *supra*, nota 11 y A. Gallego Barnés, "Estudiantes aragoneses en el *Studi General* de Valencia (1549-1650)", en *Cinco Estudios Humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV* (Zaragoza, Caja de Ahorros, 1983), especialmente pp. 97s) o, si atendemos a la extracción social mayoritaria del alumnado. En la segunda parte del siglo XVI, los estudiantes del *Estudi General* de Valencia eran en su mayor parte hijos de menestrales, de labradores ricos (A. Gallego Barnés, "A propósito del origen social de los estudiantes en el *Studi General* de Valencia (siglo XVI)", en *Estudios de historia de Valencia*, Valencia, Universidad, 1978, pp. 171-181) y de la burguesía urbana. Si los hijos de menestrales y los de los labradores ricos de la franja litoral del País eran de expresión valenciana, los de las comarcas del interior y foráneos hablaban castellano; la burguesía urbana de Valencia, a imitación de la nobleza, utilizaba ya cada vez más el castellano como lengua propia, sobre todo en la relación social. Considérese en qué lengua escriben un poco más tarde los llamados clasicistas valencianos o se expresan los Nocturnos. Sobre la insólita presencia de un breve diálogo en griego en el teatro de Palmireno ha llamado la atención J. M. Díaz Regañón: "Los trágicos griegos en España": *Anales de la Universidad de Valencia*, 29, 1955-56, Cuaderno III, Filosofía y Letras, en pp. 102-106.

<sup>14</sup> Mérimée (1985, 257) no hace cábalas sobre cuál era la personalidad de este «*probatu scriptoris*» (*C. Octavia*, p. 77), si bien por aquel entonces Timoneda debía de tener una importancia decisiva en el teatro valenciano e incluso de toda España. La reelaboración a que somete tanto obras de Plauto como *Il Negromante* de Ariosto en las *Tres comedias* (1559), así como la configuración que otorga a estas obras, hacen muy posible que de él saliera el consejo de no atenerse demasiado a los preceptos clásicos («*parum servatas comicorum leges*») en materia de práctica teatral. Léase, a este respecto el prólogo de Timoneda a sus *Tres comedias*.

caballerías..., tampoco completamente ausentes de sus primeras obras. En cualquier caso, siempre se trata de situaciones y episodios que propician la ejercitación del estudiante-actor, no ya sólo en la *elocutio* y *memoria*, sino de modo particular en todo género y variedad de *acciones*; y en respuesta a las exigencias de un público cuyo gusto evoluciona con el paso de los años.

Creo que, desde la base de su función de profesor de retórica y su sentido práctico (perito *in agilibus*) no resulta difícil establecer los rasgos definidores del teatro de Palmireno. Y el primero es el carácter cómico y burlesco de sus piezas, cuyos recursos estudió Gallego Barnés (1981, 188-196). Si, como hemos visto, las farsas hispánicas entusiasmaban a sus alumnos, ¿por qué no aprovechar este atractivo y convertirlo en motivación del estudio? Habiendo experimentado en sus propias carnes infantiles la inutilidad del popular adagio «la letra con sangre entra»,<sup>15</sup> como educador experimentado, recurrió a un lema más práctico y humano: *castigare ridendo mores*. Y, logrados el placer y provecho de los alumnos, no era difícil captar la benevolencia y aprecio de padres de los muchachos y de los responsables del *Estudi* universitario, para quien igualmente resultaría agradable el espectáculo teatral.

Por otra parte, mientras que la *memoria* y la *elocutio* podían ejercitarse lo mismo con materia cómica que con la trágica (aunque atendiendo a la atracción que por lo cómico sentían los estudiantes —y quizá también el profesor— era más recomendable decidirse por la primera), la formación en la *actio* recomendaba situaciones, acciones y personajes cómico-burlescos, por cuanto ofrecía mayores posibilidades de practicar los distintos sistemas de comunicación no verbal e incluso las variaciones en los elementos suprasegmentales del sistema verbal. Por eso se ha dicho con toda razón, que "en un género como el entremés, la comicidad de la palabra (...) alcanza su grado máximo de eficacia en y con el gesto que la acompaña"<sup>16</sup>, o, lo que es lo mismo, en los elementos visuales: gesto, movimiento, vestuario, cambios de entonación..., naturalmente en proporción inversa a la importancia que se otorga en un espectáculo a los decorados y efectos puramente escénicos.<sup>17</sup>

En cualquier caso, tampoco podían olvidarse ni la práctica de la *actio* en las partes trágicas o patéticas, ni, sobre todo, la posibilidad de insertar elementos de la literatura clásica que pudieran ser asimilados por el actor y/o los oyentes en formación, y debían ser reconocidos y agradecidos por los colegas presentes en el espectáculo (a quienes había que impresionar con el caudal de conocimientos de la antigüedad clásica). Ni podía pasarse por alto la práctica de las diversas partes o

---

<sup>15</sup> Gallego Barnés, 1980/1982, p. 22ss.

<sup>16</sup> E. Rodríguez Cuadros - A. Tordera (eds.), P. Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas* (Madrid, Castalia, 1983), p. 43ss.

<sup>17</sup> J. M. Rozas, "Sobre la técnica del autor barroco": *AEF*, III, 1980, 191-202 y arts. de E. Rodríguez Cuadros y E. Caballero, en L. García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro, 1987)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 47-93 y 201-213 resp.

elementos del ejercicio retórico, como la narración, la argumentación, etc., para poder constatar su eficacia sobre el auditorio.

En este contexto total se explica la aparición de los abundantes elementos mágicos del teatro de Palmireno en los restos que conservamos.<sup>18</sup>

## 2. Los elementos mágicos.

Si atendemos a la época de florecimiento de Palmireno, no debemos esperar que intentara crear comedias de magia. En sus comedias, a lo sumo, la magia quedará implicada en algunas situaciones o en algunos de sus personajes, es decir, en el nivel de *elementos*.<sup>19</sup> Y, efectivamente, así sucede, aunque tales elementos, en proporción a los escasos restos de los textos de Palmireno son muy numerosos.

Conservamos íntegra una farsa o comedia (la *Fabella Ænaria*, 1574), el prólogo y quizá la mitad de la *C. Octavia*, 4 escenas de la *C. Sigonia*, más otro breve fragmento de esta pieza que no sabemos dónde encajar, dos escenas del *Dialogus* (1562), la *præfatio* dialogada de la *C. Lobenia* (1566) y fragmentos breves (incluso únicamente algunos párrafos) de las comedias *Thalassina* (1564) y *Trebiana* (1567). Sin embargo, prácticamente en cada una de estas piezas o restos (si exceptuamos el párrafo de la *Trebiana* -reproches a un glotón) aparece uno o más elementos mágicos o *afines al mundo de la magia*. De estos últimos son los motivos o rasgos convergentes acendradamente novelescos, fantásticos, míticos o maravillosos.

La base y la función de todos estos elementos parece ser la misma: el gusto por escapar de la roma realidad cotidiana, para que actores y público se sientan introducidos en el mundo del azar, de la fantasía y fantasmagoría, de la ilusión y de los sueños imposibles, es decir, de todo aquello que sobrepasa las limitaciones humanas. Se diría que Palmireno, en su afán de sorprender y maravillar al auditorio, presenta una gradación en los fenómenos fantásticos, en cuyo culmen sitúa a la magia, como capacidad de manipular o hacer ver que se puede alterar por procedimientos inusuales el curso normal de los acontecimientos. Aunque, para él, veremos, se trata simplemente de un juego que, porque sorprende y maravilla, entretiene.<sup>20</sup> O, por lo menos, porque la abultada presencia de elementos satírico-

---

18 Palmireno no entra en la polémica sobre la concepción de la ciencia, que sin duda se agitaba en su medio, entre un discurso ocultista, esencialmente simbólico, que se centraba en una preocupación por el bienestar individual y otro científico, que, partiendo de la experimentación, intentaba formular las leyes que rigen los fenómenos. Sobre estas controversias, ver B. Vickers (comp.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, especialmente en la "Introducción". Palmireno, en su teatro, como muchos de sus contemporáneos, se limita a criticar los abusos a que dan ocasión las supuestas disciplinas ocultistas (astrología, alquimia, quiromancia, numerología...) y, sobre todo, su práctica cotidiana.

19 J. Álvarez Barrientos, "Problemas de género en la comedia de magia", en J. Huerta Calvo (ed.), *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, VIII / 2 (Amsterdam, Rodopi, 1989), pp. 301-310.

20 Parece confirmar esto la *Fab. Ænaria*, la más fantástica y novelesca de sus piezas, a la que niega el carácter, no sólo de *comedia*, sino de *farsa*, para calificarla de puro *entretenimiento*: «Por divertir a mis

burlescos alegra y divierte.

2. 1. En la categoría de elementos afines a la magia, en cuanto pertenecientes a un mundo muy alejado del real tenemos:

1. Las novelescas tramas de la *Fab. Ænaria* y de las comedias *Octavia* y *Sigonia*. Aquí se nos hacen vivir inexplicables y apasionados enamoramientos, seguidos de raptos, que provocarán una implacable persecución con imposible huída. El inminente peligro de violación de una infanta a merced de un rústico bruto y venal. La rocambolesca agnición del galán en medio de un duelo y torneo entre caballeros, uno de los cuales es una amazona (mujer vestida de hombre). O las estratagemas de unos jóvenes para raptar y poner a una doncella en brazos del amante, aprovechando el ambiente de una fiesta. El rétor convertido en alcahuete, disfrazado de gallofo. Las prodigiosas riquezas del «*ditissimus*» indiano Libanio de la *Sigonia*, quien, tras haber perdido una hija, adoptó dos (A. II, esc. 1). O los saltos en el tiempo (desde los del emperador Vespasiano a los tardomedievales); o en el espacio: de la Galia, a la península de Jutlandia; del Mediterráneo a las Islas Afortunadas, equivalente, sin duda, de las fabulosas Indias.

2. Ya antes de estas obras se había estrenado Palmireno en el *Dialogus* de 1562 con el recurso a lo maravilloso de una espeluznante pesadilla, mediante cuya calculada y progresiva *narratio* quería, en logrado *crescendo*, interesar, sorprender, maravillar y horrorizar al público que la revive. Se trata de la pesadilla de Sinapio, personaje narrador, un joven hospedado en un mesón saguntino, ante el cual otro joven, hermoso, después de haberse quitado espada y tahalí, calzas y jubón, se desprende de una hermosísima cabellera («*quam, verisimile est, gestabat non suam, et caput ostendit rasum undique, quales in Polyandriis cernuntur mortuorum calvariae*») y, sucesivamente, de la dentadura («*dentes....quos ferebat exemptiles*»). A partir de aquí sucede el paso de la maravilla a la fantasmagoría y al horror, pues el recién llegado prosigue, con atosigante parsimonia, su "des-composición" viviente, arrancándose la nariz («*nasum apprehendit*»); y, «*post evulsas nares, oculum utrumque effodit*» y «*aures etiam ille deposuit*». Pero no para aquí el sueño, sino que el elegante compañero de alcoba del azorado narrador, finalmente y con gran horror de quien a hurtadillas lo observa aterrorizado, accionando con ambas manos, desencaja la cabeza de los hombros.

Y, tras lo horripilante, el momento festivo: sigue la escena de los pregones

---

alumnos del naype en estas vacaciones, les he exercitado la acción y la boz en esto, que ni es Comedia, ni Farsa, sino entretenimiento» (fol. 47v)).

engañosos de juegos de masecoral de un astrólogo-gitano,<sup>21</sup> a quien, por su fama de mago acuden los jóvenes amigos de Sinapio, confidentes de la narración de la pesadilla, para que les interprete su sentido. Nuevamente la burla: el egipcio se expresa en griego y formula un presagio venturoso para el muchacho que sufrió la pesadilla: Sinapio será un gran rétor:

«Οὔτος ἐσε ῥητορ μέγασ. Τοῦτο δὲ ἀληθές<sup>2</sup> εἶναι νομίζω, καὶ πάντες βλέπετε ἐπειδὴν, ἢ πρῶτι ἐγχωρῆ».

3. Este afán de maravillarse se manifiesta igualmente en los incesantes clamores del personaje angustiado del breve fragmento de la *C. Thalassina*, que invoca en su ayuda todo la cohorte de seres divinos y semidivinos y de todos los poderes celestes e infernales, míticos y mágicos; la de las desatadas e indomables fuerzas de la naturaleza, potenciadas o no por agentes extraños, y, junto a ellas, las de los monstruos y entes horripilantes. A todos se invoca, con tal de salir de un terrible apuro: gigantes y cíclopes; fantasmas, ánimas y brujas; cocos y sacamantecas; genios y duendes de bosques y montes y ninfas de las aguas; el dios Pan con toda la caterva de sátiros; todos los dioses y diosas; el rebramar de los vientos; la potencia de las galernas; el imponente fragor del huracán; el clangor de mil trompetas; alaridos de orgiásticas bacantes, de furiosos salios y de excitados coribantes.<sup>23</sup>

## 2. 2. Pero son varios los elementos directamente mágicos:

1. En primer lugar, encontramos la espada encantada, de la *Com. Sigonia*, a la que se atribuyen poderes fantásticos («*multae sunt huius ensis dotes*»); no menores, en cualquier caso, que los que poseyeron las celebérrimas de Arturo o de Roldán. Se trata de un arma con la que el débil enamorado Pontano podrá salir victorioso («*ensem, quod poteris absque ulla dubitatione certam uictoriam comparare*») en el duelo («*singulare certamen*») que debe mantener con su «*rivalis ferox et truculentus*», Cleanthes, y, sobre todo, de su temible hermano Trebonio, «*homo vehemens feroxque*», que tiene «*impetum gladiatoris...ferociamque*». Palmireno describe como poder específico de la espada encantada «*haec praecipua, quod quicumque illum nudum dextera tenuerit, humanis uiribus superari non*

<sup>21</sup> «Ἄνδρες φίλοι, ἴτε, σπεύδετε, ἐγκονεῖτε, ὥς ὁ καιρὸς οὐχὶ ἐστὶ μέλλειν, ἀλλὰ ἐστὶ ἐπ' αὐτῆσ τῆ ἀκμῆ. Τὸ βάκτρον λαμβάνετε· ἀπόπειραν ποιῶμαι. Λέγετε, λέγετε. Ἐστὶ δὲ σχοῖνος εὐδον ἢ ἔξω τοῦτο βλέπετε τὴν μήρινθον ἐπισπασάμενοι».

<sup>2</sup> A: αλεθο + otra letra que podría resultar σ; B: αλεθο.

<sup>23</sup> «*Faueant proceri gigantes, uoraces anthropofagi, cyclopes, deformes phocæ, horrendi manes, lamiae, nocturni lemures. Hanc ueræ innocentiae causam tueantur Dryades, Oreades, Naiades, Pan totaque satyrorum turba bicornis, dij deaque omnes, rerumque pater Oceane, æquum prospicite. Solue me Iupiter catenas immeritò huic tenui corpusculo additas agnoscis, si quis est insanus uentorum stridor; si qua uis procellarum, grauis fragor turbinis; si quis tubarum clangor; si qui Bacchei ululatus, Saliorum, Corybantum...*».

*potest*». Con lo cual, «*certa erit Pontani victoria*». Pues ésta es la espada del mismísimo Carlomagno («*Hoc ense usus est olim Carolus magnus*»). Pero lo mágico se disuelve en una chistosa burla, que necesariamente hará estallar la carcajada. Su posterior propietario y beneficiario fue «*Ferdinandus Catholicus, rex Hispaniæ*» y, pásmense Uds., «*quando nodum illum [aquel famoso nudo gordiano] solvit, dicens: "tanto monta"*» (p. 108s).

2. Procedentes del campo de la tragedia, griega o romana (especialmente de Séneca), o, en todo caso, de la literatura no específicamente cómica, aunque presente también en piezas o fragmentos cómicos desde fines del siglo XV y del XVI<sup>24</sup>, tenemos un acto necromántico: el de Calíope, en el prólogo de la *Com. Lobenia*. Allí la musa de la elocuencia ("*¡divinas palabras!*") evoca una figura tópica de la magia clásica, Anfión, quien, con el sonido de su flauta, fue apilando los ciclópeos muros de Tebas. Calíope forzará a subir de las regiones infernales a Anfión, *malgré lui*: «*uel inuitum adducam*», sirviéndose de «*carmina quædam Magica*», como las siguientes (*risum teneatis!*):

«*festino, baroco, darapti, fapesmo, frisesomorum*»;  
 «*purpurea amabimus edentuli*»;  
 «*Syrinx, menix, iapixque, lelexque*».

Asombrosamente, la musa logra su propósito, pues todos pueden contemplar a Anfión, «*furentem... et meis carminibus ab inferis reuocatum*», que recita dos dísticos, limados *ad casum* por el estro de Palmireno,<sup>25</sup> en los que el mago Anfión declara su gozo ante la joven concurrencia, creyendo «*iam apertum esse sibi carcerem in longa sæcula*».

He aquí una fórmula mágica que consiste en la mezcolanza de elementos salteados de unos versos mnemotécnicos que servían para aprender el manejo de las técnicas de la lógica silogística («*festino, baroco, darapti, fapesmo, frisesomorum*»), con un verso burlesco de la cosecha de Palmireno: «*purpurea amabimus edentuli*», algo así como "los carcamales desdentados anhelamos exquisiteces" y otra sarta de elementos cuya heterogeneidad sólo agavilla la necesidad de reunir los grecismos, cuya declinación en latín era un rompecabezas para los escolares: «*Syrinx, menix,*

<sup>24</sup> Puede verse en P. A. Caracciolo, *La farza de lo imágico* [h. 1493], en la *Exortação da Guerra* de Gil Vicente [1513], en Rueda (*C. Armelina*, esc. IV) y, más tarde, con gran seriedad, Cervantes en la *Tragedia de Numancia* (Jorn. II, vv. 649ss). Cf. J. Alonso Asenjo, "El nigromante en el teatro prelopista", en M. V. Diago-T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII* (Valencia, Universidad, 1991), pp. 91-105.

<sup>25</sup> AMPHION.- «*Emissus tenebris, carieque solutus, ad auras  
 prosiliens uultu iam meliore nite[n]s.  
 Felici excipiet plausu te docta iuuentus,  
 censebit maius commodiusue nihil*» (fol. 79).

*iapyxque, lelexque*)<sup>26</sup> lo mágico y trágico entreverado con lo sardónico y goliárdico.

3. Como en la comedia italianista española, es dominante en las obras de Palmireno el recurso a la función adivinatoria, puesta en práctica por diversos procedimientos y a través de varios personajes.

3. 1. Tal función se cumple en la interpretación de la pesadilla del *Dialogus*. Lo horripilante del sueño se convierte, por obra y gracia del astrólogo egipcio, bohemio o gitano, en una alegoría ramplona de la retórica con sus cinco partes, presididas por la cabeza:

«Τὸ γὰρ ἐνύπνιον ληθοῖ τὴν ῥητορικὴν ἐς τοῦτον νεανίσκον ἐλθοῦσαν. Ἡ γὰρ ῥητορικὴ πέντε ἔχει τὰ μέρη, ὥσπερ τὸ σῶμα ἀνθρωπίνον, ἡγουν τὴν κεφαλὴν σὺ διῶ βραχίωνα, ἢ καὶ τὰ σκέλη μετέπητα δὲ τὰ ἄλλα μόρια. Καὶ τοῦτον ἀνάλυσιν ἐνύπνιον σημαίνει».

3. 2. En la *C. Octavia*, al astrólogo lusitano (pues, entre otros datos, se le insulta con "ñáfete" y "seboso", como a los portugueses tópicos del teatro de los Siglos de Oro<sup>27</sup>) le otorga Palmireno, como a buen gitano, la ciencia de la quiromancia («*respice incisuras manuum, ut possis quæ exspecto prædicere*», le pide Chremylus), tradicionalmente atribuida a los de su nación,<sup>28</sup> pese a que los poderes de que se jacta el astrólogo (que —y es otro rasgo de los de su profesión— también domina la lengua toscana) son inmensamente superiores.<sup>29</sup>

Tras la verborrea jactanciosa del astrólogo, llega, por fin, su lectura de las manos («*Hæc linea mensalis usque ad montem Mercurii producta indicat... et hæc linea vitæ inter alias cæca monet, ut...*»): anuncia dos acontecimientos que sobrevendrán al solicitante de sus servicios, de los cuales podrá extraer conocimiento del futuro, siempre que atienda a los consejos que el sabio da: «*da*

<sup>26</sup> Esto es, *zampoña* [de Pan], *Ménix* (nombre de una isla en la costa de Africa), y *yapigio* (ant. habitantes de la Apulia, viento que de allí soplabo, o nombre de un hijo de Dédalo) y *Lélex* (nombre de un guerrero o del individuo de un pueblo griego en Lócrida, Caria o Tesalia).

<sup>27</sup> Cf. Alonso Asenjo, 1991, y ensayos sobre el portugués en el teatro de los Siglos de Oro.

<sup>28</sup> Con esta actuación los vemos por vez primera en el teatro hispánico en esa breve diversión palaciega que es el *Auto de las gitanas* (1521) de G. Vicente. Véase también A. de la Granja, "Entre gitanas y astrónomos: nota para las dos primeras consultas de la *Lonja de investigadores*": *Criticón*, 47, 1989, 151-160, especialmente, p. 156ss.

<sup>29</sup> «*Crede autem, quæcumque dixerò, futura verissima, si Deus voluerit. Ego multa admiranda civibus meis passim ostendo et superioribus annis venientem a Mauritania pestem prædixi. Dimisique circa urbes discipulos, qui insinuanti se malo occurrerent. Apud Alonem Onustam navem solus traxi, quo volui, cum homines permulti ne movere quidem suo possent loco. Sí, bota a Deus! Sí, bota a Deus! Et audacter polliceor me, si alterum totius terræ globum adipisci possem, utrumque alteri applicaturum. Est etiam mihi domi lignea columba, a me certa ratione compacta, et quæ aerem semel sortita perpetuo volatu per ipsum inane spiritu intus incluso agitur, nisi solidum aliquod corpus offendat. Sí, bota a Deus! Sí, bota a Deus! [...] Habeo etiam canem dialecticum, etc.*»

*operam ut cæcum illum, vel invitum ad ædes tuas recipi cogas*». A eso parece reducirse la predicción, pues el astrólogo termina con estas palabras: «*plura scire tibi datum non est. Vale*», tras las cuales se corta el fragmento.

4. Otro caso de pronóstico o predicción, solicitado en este caso al bachiller Pantálabo (de nombre emblemático) en la *F. Ænaria* (escena 4) queda truncado por la garrulería de éste, defecto atribuido en el teatro contemporáneo a todos los magos. Orestilla, hija del carcelero encargado de la custodia del príncipe Alberto, prisionero, protagonista de la acción tragicómica, propone al bachiller «*lucrum singulare, modo præsagium exhibeas firmum et stabile*»: que le diga cuál va a ser el destino final del Príncipe. El bachiller se pierde en la exposición de teorías y casos impertinentes, para desesperación de la muchacha: «El cavallero está con temor si le cortará el Rey la cabeça, y deteneisme en frialdades» (fol. 52v). Por si fuera poco, se acerca otro bachiller y comienza entre ambos una interminable disputa en que cada uno hace alarde de ingenio...bufo. La escena constituye un delicioso entremés. Cansada de tanta palabrería, Orestilla se va, diciendo: «*Adferebam nummos et eos contemnunt, stolidi. Discedo, aliud remedium exquirens, nam hic aquam e pumice postulo* ». Pantálabo se percata, por fin, de la ausencia de la muchacha y piensa en la buena oportunidad perdida («*Ubi est illa bona mulier, quæ mihi adferebat unum bonum salarium pro meis pronosticationibus?*»), culpando de la pérdida a su contrincante, el bachiller Soleta: «*O tu per diem fecisti amittere unam rem lucrativam. Tu solves* » Y, expresándose en italiano, Pantálabo la emprende con Soleta a palos: «*Tu avray de le bastone e bastonate*». Soleta huye, amenazando a Pantálabo con denunciarlo al "*Cap de guayta*" (= "capitán de la guardia"), para que lo eche en la cárcel (fol. 54r).

De nuevo, la magia en una situación burlesca, para forzar la carcajada.

5. Última presencia de la mágica en el teatro de Palmireno o, más bien, una mención de otra de sus manifestaciones, la de la ovidiana *mutatio formarum*, es la posibilidad de que le haya sucedido una metamorfosis a Albinus, preceptor de Rapius, protagonista de la *C. Octavia* (esc. 3). Albinus, para conservar su empleo y con promesa de recibir «*nummos et torquem aureum*», ha debido convertirse en recadero y alcahuete de su alumno, llevando «*epistolam quandam amatoriam Octaviæ* », la dama de Rapius, Y, para no ser descubierto, se ha disfrazado, poniéndose «*vestes illius pauperis, qui se mutum et elinguem mentitur*». Así, dice a Marulus, colega suyo, «*...ut vides, salutavi Octaviam, epistolam legit, adfero Rapius meo nuntium gratissimum...*». Se trata, pues, en este caso, sólo de una *alusión* a una técnica o situación mágica. De todos modos, también se da en un momento cómico, si tenemos en cuenta la puesta en escena, con el trueque de la vestimenta, y dejamos volar la imaginación sobre las acciones que se narran (p. 126).

### 2.3. Contexto y función de lo mágico.

Podría detenerme en llevar a cabo una síntesis de las técnicas, instrumentos y personajes mágicos que aparecen en el teatro de Palmireno. Pero la relativa parquedad de todos ellos llevan a estimar suficiente el breve análisis o mención de que han sido objeto. Quédese, pues, ese trabajo para una circunstancia que brinde mayor disponibilidad de tiempo. Bastará con atender por un momento a los personajes mágicos que más destacan. Son, por una parte, la musa Calíope metida subrepticia e inexplicablemente a nigromantesa (*C. Lobenia*); por otra, las diversas variantes del tipo de astrólogo embaidor, ya funcione de intérprete de sueños (como el nigromante de la *Tragedia Serafina* de A. de la Vega), aunque no sea otra cosa que un artero gitano o "zíngaro", o bien como quiromántico (el astrólogo portugués de la *C. Octavia*, que también domina otras artes).

Dentro de esta categoría debemos incluir a ese bachiller técnico en pronósticos de presos de la *Fab. Ænaria*, tan cercano al bachiller Valentín de la *Duquesa de la Rosa*, hermano, a su vez, del nigromante de la *C. Tolomea*, obra, también, del calcetero sevillano.

Todos estos personajes, en realidad, no son vistos ni propuestos sino como profesionales del engaño; personajes que viven en la marginación y, en cuanto tales, despreciados por todo el mundo, que constituyen aptísima materia para provocar la hilaridad y la burla. Palmireno conocía bien su situación real,<sup>30</sup> sus prototipos en la literatura clásica y sus posibilidades cómicas. De éstas se aprovecha en sus piezas teatrales.

De lo dicho se colige ya cuáles son las fuentes de donde bebe Palmireno estos elementos mágicos, así como su función.

Sus alusiones y citas implícitas y explícitas de la literatura clásica, dramática o no, explican elementos de todas sus comedias. La aparición de la espada encantada en la *C. Sigonia*, (que, por su *cauda*, pertenece a la historia de Alejandro Magno), a la materia de Bretaña y a cantares épicos del ciclo carolingio, transmitidos por innumerables romances. Otros muchos elementos (aparte referencias al campo de las novelas de caballería o narraciones etiópicas) remiten a la comedia italianista contemporánea y, a través de ella, a la erudita italiana y a la *novella*, así como a la realidad de la sociedad renacentista. Tales fuentes de inspiración se traslucen también en el hecho de que se descarte por completo la figura de la bruja, acudiendo al personaje masculino del astrólogo o nigromante, como sucede en Timoneda, Alonso de la Vega, Sepúlveda...

Otra característica relevante de la presencia de estos elementos mágicos en el

---

<sup>30</sup> De ellos, en una nota-acotación al margen del texto, dice: «*Hi Peloponnesiaci, aut Cretenses se ægyptios esse fingunt, fures sunt, uulgò Bumians* [‘bohemios’], *aut Gitanos uocantur, et tenui funiculo ab hebeti* [‘incauto’] *aliquo nummos extrahunt, dum exquirunt dentro o fuera, id est, sitne funiculus liber, an nodo vinculus*».

teatro de Palmireno es su inextricable unión con lo cómico-burlesco.

El contexto cómico y más frecuentemente burlesco en que tales elementos mágicos se inscriben y su situación en escenas episódicas o entremeses, en el decurso de una acción con una estructuración mínima, remiten al mismo campo. Manifiestan claramente, también, su función, que no es otra que, por obra de una profunda parodización, la de ofrecer situaciones burlescas que produzcan la distensión, el regocijo e incluso la carcajada del público. Y, por supuesto, la algazara de los escolares, que se lo pasarían en grande en los ensayos. A tal función puede añadirse la de criticar los actos o prácticas mágicas contemporáneas, que constituían una muy arraigada y extendida creencia y costumbre. Palmireno califica de manera ostentosa y estentórea estos usos como engañosos y espurios. Pero, sobre todo, la función primordial era la de ofrecer una buena, fácil y agradable oportunidad a los actores en ciernes (cuales eran los estudiantes que representaban estas farsas) para su ejercitación en el dominio de la memoria, a fin de que adquirieran desenvoltura y gracia en los variados movimientos y exigente mímica, y una fina y elegante elocuencia.

En consecuencia, los elementos mágicos del teatro de J. Lorenzo Palmireno están al servicio, no de la creación de un gran espectáculo, sino fundamentalmente de la diversión y de la risa y, por su medio y al mismo tiempo, son un excelente instrumento para la educación y formación retórica de los jóvenes estudiantes.