

FARSA LLAMADA SALAMANTINA
BARTOLOMÉ PALAU

FARSA LLAMADA SALAMANTINA

BARTOLOMÉ PALAU

Edición, introducción y notas a cargo de
Fermín Ezpeleta Aguilar

PALAU, Bartolomé

Farsa llamada Salamantina / Bartolomé Palau; edición a cargo de Fermín Ezpeleta Aguilar.- Calamocha: Centro de Estudios del Jiloca, 2008.- XXXVI +116 p.: il. bn; 19 cm.- (Clásicos de la literatura y el pensamiento; 6).

D.L:

I.S.B.N.:

Edita

Centro de Estudios del Jiloca

Castellana, 39

Tel: 978 73 06 45

44200 Calamocha (Teruel)

Diseño

Ricardo Polo Cutando

Maquetación

Zully Pozo Ara

Ilustración de Portada

Castillo de Burbáguena

Imprime

A. G. Impresionarte, S. L.

D. Legal:

I.S.B.N.:

Adscrito al



Instituto de Estudios Terolenses
Excmo. Diputación Provincial de Teruel

Colaboran:



**GOBIERNO
DE ARAGON**
Departamento de Educación,
Cultura y Deporte



ADRI
Asociación Aragonesa de Diputación Provincial de Teruel



**CAJA RURAL
DE TERUEL**



**Ayuntamiento de
Burbáguena**

LA FARSA LLAMADA SALAMANTINA (1552) DE BARTOLOMÉ PALAU

FERMÍN EZPELETA AGUILAR

El autor. Vida

Es cierto que el nombre del dramaturgo Bartolomé Palau no dice mucho al lector medio de hoy; y, sin embargo, se trata de uno de los escritores españoles renacentistas celebrados en su época. Baste decir, a título de ejemplo, que la *Victoria Christi*, una de sus cinco piezas teatrales, alcanzó las nueve ediciones sólo en el transcurso del siglo XVI¹. No puede decirse tampoco que este “Bachiller de Burbáguena” haya tenido mucha suerte con sus bibliógrafos y biógrafos. El notable impulso de la ciencia bibliográfica durante el siglo XVIII permite la inclusión del dramaturgo en alguno de los repertorios significativos, bien es verdad que para perpetrar un error, del que a duras penas se libra nuestro autor: Josef Rodríguez incluye a Bartolomé Palau dentro del corpus de escritores catalanes que componen su *Biblioteca Valentina*². Error que ciertamente subsana Vicente Ximeno en su Prólogo de los *Escritores del reyno de Valencia*³ donde indica ya “Burbáguena” como lugar de nacimiento, tomando la referencia que Palau inserta en la portada de su *Victoria Christi*. El error, sin embargo, se mantiene en el importante repertorio de Nicolás Antonio⁴ dado que este bibliógrafo considera a Palau escritor natural de Valencia y omite además tres de sus cinco obras teatrales, pues sólo consigna la *Victoria de Cristo* y la *Historia de Santa Librada*.

¹ Ver la descripción de las mismas en el estudio introductorio que Gómez Palazón hace de esa obra (1997, pp. 47-50)

² Ver R. P. Fr. Josef Rodríguez, *Biblioteca Valentina*, Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747, vol. I, pp. 78.

³ Ver Dr. Vicente Ximeno, *Escritores del reyno de Valencia*, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1774, vol I, pp. 3-4.

⁴ Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nova de 1500 a 1684*, Madrid, Joachinum de Ibarra, 1783-88, vol I, p. 200.

En cuanto a los datos de su vida puede decirse otro tanto: hay más dudas que certezas. El propio escritor, parco en la declaración de pormenores biográficos, señala con frecuencia en los preliminares de las portadas de alguna de sus obras su nacimiento en Burbáguena (Teruel), localidad que cuenta en la época con algo más de mil habitantes. En efecto, se autoproclama, satisfecho, natural de ese lugar, no sólo en *Victoria Christi*, donde, como en la *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, dice ser “bachiller” “natural de Burbáguena”, sino también en la *Farsa Custodia del Hombre* y en la propia *Farsa llamada Salamantina*, ahora con el señalamiento de la condición de “Estudiante de Burbáguena”. Por otro lado, no parece arriesgado afirmar que la etapa universitaria de nuestro autor corresponde al “Estudio” salmantino, teniendo en cuenta el verismo suministrado en la farsa que nos ocupa. Desde esta consideración, sin entrar a juzgar las cuestiones de formas y de géneros literarios, la investigación realista de esta farsa redondea, tal como ha visto bien García-Bermejo Giner (1988 y 1991), un dibujo pormenorizado no sólo de detalles de la vida universitaria salmantina, sino también de otros datos antropológicos de época (por ejemplo, la labor de las tripeiras o mondongueras de las poblaciones cercanas a la ciudad) que certifica la presencia continuada de Palau en el Estudio salmantino⁵.

Antes de la aportación de Léo Rouanet (1911) a propósito de la cronología de nuestro autor, los primeros estudios sobre Palau retrotraían la fecha de nacimiento a finales del siglo XV al par que situaban la fecha

⁵ Aureliano Fernández-Guerra, quien realizó en 1883 un estudio histórico-crítico de *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, da por hecho que la farsa estudiantil la compone Palau en Salamanca, siendo escolar y poeta (p. 3). Rouanet (1911, p. 272) estima que la farsa *Salamantina* la “escribió seguramente estando cursando en la Universidad”. Señala que (p. 270) “sin temor a equivocarnos, podemos asegurar que esta Universidad fue la de Salamanca, recordando que en la única farsa profana que escribió, describió las costumbres y situó la acción en aquella Universidad”. Asimismo, Federico Carlos Sainz de Robles, en *Ensayo de un diccionario de literatura* (1964), vol. II, p. 1216 insiste en que Palau estudió Teología en Salamanca, alcanzando el grado de Bachiller. José Gómez Palazón, editor reciente de *Victoria de Cristo* (1997) y de *Historia de la Gloriosa Santa Orosia* (2005), aun no pudiendo confirmar el dato del estudiante por Salamanca, da también por buena tal afirmación, al amparo, una vez más, de la “excelente descripción de la vida estudiantil universitaria salmantina” (Gómez Palazón, 1997, p. 4).

de *Salamantina* hacia 1520. Así lo señalaron Aureliano Fernández-Guerra (1883, p. 3 y ss.) o Manuel Cañete, antes (1870 y reproducido en libro de 1885). Incontrovertible parece la indagación de Rouanet, en la que aporta testimonios de la *Farsa llamada Custodia del Hombre* que evidencian una fecha de nacimiento de Palau situada entre 1525 y 1530 (1911, p. 272), o, como indica más recientemente Gómez Palazón (1997, p. 3), entre 1520 y 1525. La fecha de su muerte tampoco queda certificada, a pesar de que Latassa (1798, vol I, p. 280) la haga coincidir con el año de 1569, el mismo de la publicación de su última pieza teatral, la *Victoria de Cristo*. A partir de esa fecha, es verdad, nada sabemos de la vida de Palau.

Para perfilar la semblanza de nuestro bachiller resulta obligada la mención al retrato que le hizo Lope de Rueda en uno de sus pasos, *El convidado*, como “hombre bajo, cargado de espaldas, barbinegro, natural de Burbáguena” no sin ridiculizar (según Léo Rouanet, 1911, p. 269) su erudición escolástica, a través del personaje del licenciado Jáquima. Precisamente la veta cómica de Lope de Rueda (House, 1913) se muestra muy operativa en nuestra farsa con algunos elementos textuales tomados también de los *pasos* y de alguna de las comedias del sevillano.

En efecto, la condición de eclesiástico ayuda a completar la semblanza de Bartolomé Palau, un autor pertrechado de sólida base humanística y dotado de una sensibilidad estética que dan como resultado una obra caracterizada por el dominio de la lengua y la buena asimilación de los géneros literarios de su tiempo⁶. Es cierto que la *Farsa llamada Salamantina* se distancia de los contenidos religiosos que presentan sus otras cuatro obras conocidas⁷, que están más en sintonía con la condición de sacerdote y fiel servidor del arzobispo de Zaragoza, Hernando de Aragón⁸. La obra *Victoria de Cristo* está dedicada precisamente a ese

⁶ La ficha bibliográfica proporcionada por Latassa (1798, vol I, p. 280) aporta la siguiente afirmación: “Fue (Palau) sacerdote muy aplicado a los estudios; aun los más amenos, y de una piedad sólida”.

⁷ Se trata de *Farsa Custodia* (1541), *Historia de la Gloriosa Santa Orosia* (1542), *Historia de la Gloriosa Santa Librada* (1569) y *Victoria Christi* (1569).

⁸ Arzobispo éste que ocupó importantes cargos eclesiásticos en la ciudad de Zaragoza desde 1539 hasta 1577, fecha de su muerte (Oleh Mazur, 1986, p. 23).

arzobispo del que se siente nuestro autor súbdito y fiel capellán, tal y como redondea Palau al final del “Prólogo”: “Y confiando en la muy grande benignidad de vuestra ilustrísima y reuerendísima señoría (...); propuse con confianza suplir y dorar los defectos destos poquitos renglones con la sobrada grandeza del ilustrísimo nombre de vuestra reuerendísima señoría, cuya dignísima persona y vida por largos años, nuestro Señor Dios prospere con aumento de salud y estado, como vuestra ilustrísima y reuerendísima señoría merece, y sus súbditos capellanes y fieles seruido desseamos. Amén”.

Las obras

Los problemas de cronología afectan, como se ha visto, tanto a los datos de la vida como a los de fechación de las obras del autor, exhumadas gradualmente a lo largo de los últimos tiempos. A finales del siglo XVIII Nicolás Antonio dejaba consignadas, como hemos visto, dos de ellas: *Victoria de Cristo* y la *Historia de Santa Librada y sus ocho hermanas*. Fernando Wolf anotó en 1852 la *Farsa Salamantina*, al hilo de su trabajo de descripción bibliográfica de la colección de piezas góticas españolas de la Biblioteca de Munich⁹. Aureliano Fernández Guerra imprimió por primera vez en 1883 la *Historia de la gloriosa Santa Orosia* a partir de un texto de 1637 que se encontraba, según el insigne hispanista, en la Academia de la Historia¹⁰. Aunque Fernández-Guerra yerre siguiendo a Cañete (1885) en cuanto a la asunción de hipótesis sobre cronologías, no cabe duda de que su aportación supone un hito importante en el camino de los estudios sobre Palau, al catalogar ya cuatro piezas del autor, con un buen trabajo introductorio sobre el dramaturgo, ponderado por Rouanet (1911, p. 268). El tomo IV del catálogo de Bartolomé José Gallardo, llevado a término por los continuadores del bibliógrafo gaditano, da cuenta finalmente de la quinta pieza: la *Farsa Custodia*.

⁹ Citado por Léo Rouanet (1911, p. 267): *Acta de sesiones de la clase filosófico-histórica de la Academia de Ciencias de Viena*. Febrero, 1852. Traducida en el tomo XXII de los *Documentos inéditos para la Historia de España*, 1853.

¹⁰ *Caída y ruina del imperio visigótico español. Primer drama que las representó en nuestro teatro*, 1883. Oleh Mazur, sin embargo, corrige a Rouanet, al señalar que ese ejemplar procede de la Biblioteca de la Real Academia Española (1986, p. 14).

Farsa Custodia

Esta pieza rescatada y publicada por Rouanet en 1911 a partir de un ejemplar de 44 hojas sin foliar es la primera que escribió el autor. Y así, el personaje “Hombre” en los versos 4788-4796 señala 1541 como fecha de composición, si bien la edición manejada por el hispanista, publicada en Astorga, en casa de Agustín de Paz y custodiada en el British Museum, lleva fecha de 1547. En ella resalta el componente alegórico al modo de obras dramáticas contemporáneas como el *Auto de las Cortes de Muerte* de Micael de Carvajal y Luis Hurtado de Toledo y no demasiado alejada de los autos sacramentales más canónicos. Tanto es así que los personajes, que pueden llamarse “Dios”, “Hombre”, “Diablo”, “Misericordia”, “Penitencia”, “Custodio” o “Entendimiento”, invocan de manera constante al misterio de la Eucaristía, marca, como se sabe, caracterizadora del género.

La obra queda estructurada en cinco jornadas, con el introito y argumento previos, habituales en las farsas del autor, y una canción final, más el colofón añadido de la alabanza a la obra por parte del “Bachiller Miguel Marco de Daroca”, como prueba de la fidelidad del dramaturgo a la topografía originaria. Al amparo del tema de la “Redención”, Palau se acoge al tópico de “*la oveja perdida*”, tratado repetidamente por Lope de Vega y por otros autores clásicos¹¹, recreando el argumento de un *homo viator* que descansa de su peregrinaje en las distintas posadas que se topa.

Se trata de una obra de 5.262 versos, pensada, según rezan los preliminares, más para ser “leída” que representada (poema-drama). Predomina, en cuanto a la versificación, el sexteto (sextillas) de pie quebrado, utilizado en ocasiones de forma holgada. Son habituales, así, algunos descuidos como rimas imperfectas y elisiones que, sin embargo, no merman los valores literarios, consignados ya por Rouanet, como naturalidad, “buen sentido del diálogo” y momentos

¹¹ Lope representa la historia de “la oveja perdida”, primero en un auto y posteriormente en la obra *El Pastor lobo y cabaña celestial*. José de Valdivielso en *El Peregrino* y Juan de Timoneda en el *Auto de la oveja perdida* glosaron asimismo ese mismo tópico de época.

determinados de altura poética (pp. 273-274). Hay que decir, no obstante, también lo ha señalado la crítica, que la obra adolece, en la parte más estrictamente argumentativa, de exceso de carga retórica y abundancia de latinismos crudos.

Historia de la gloriosa Santa Orosia

Editada recientemente por Oleh Mazur (1986) y por José Gómez Palazón (2005), lleva fecha de 1542, y se sabe que fue representada, a modo de homenaje, en el mismo año del traslado a Burbáguena de una reliquia de la patrona de Jaca, en cuya catedral se custodian los restos de la santa¹². El primero de estos dos investigadores parte para su edición del texto impreso en Barcelona, de 26 páginas y en letra gótica, por la editorial de Sebastián de Cormellas en 1637, el cual queda custodiado en la Biblioteca l'Ardiaca de Barcelona. Se sirve, para detalles menores y de forma complementaria, del manuscrito desconocido que había usado para su trabajo, Aureliano Fernández-Guerra.

Palau echa aquí su cuarto a espadas sobre un asunto nuclear en el debate intelectual de los literatos, cual es el de la “pérdida de España” (la caída del imperio visigótico), en conexión ahora con el martirio de la santa. La hagiografía teatral, que da forma a algunas farsas de un Diego Sánchez de Badajoz o a algunas piezas del *Códice de autos viejos*¹³, se funde en la obra del “Bachiller” con el drama de historia nacional, dando lugar al

¹² Francisco Yndurain (1953, p. 167) corrobora la representación de la obra en Burbáguena a partir del texto “Teatro Histórico de las Iglesias del Reyno de Aragón”, t. VIII, “De la Santa Iglesia de Jaca”, autor el R. P. Fr. Ramón de Huesca, de la Orden de Capuchinos, Pamplona, MDCCCII, p. 241. En él se dice que “uno de los pueblos que más se han señalado en la devoción de Santa Orosia es Burbáguena, lugar rico y notable de la Comunidad de Daroca, sobre el río Xiloca, Diócesis de Zaragoza. De tiempo inmemorial hubo en la iglesia parroquial una excelente capilla de la Santa, que se cree fundada por la noble familia de los Baylos”. Hay que tener en cuenta que era habitual que las fiestas de santos en los pueblos se celebrasen en esa época con representaciones teatrales “ad hoc”. Así ocurrió con alguna de las obras dramáticas de santos de Diego Sánchez de Badajoz

¹³ Por ejemplo, *Farsa de Santa Bárbara*, *Farsa de San Pedro* y *Farsa de Santa Susana* de Sánchez de Badajoz; y *Auto de San Cristóbal* del *Códice de autos viejos*.

“primer drama de historia nacional”, según el subtítulo que figura en la cubierta de la edición de Mazur. Dramaturgos del Siglo de Oro como Tirso de Molina o Lope de Vega insisten en alguna de sus obras en el tema central de la pieza de Palau, operativo ya desde el Romancero¹⁴.

La pieza, de 2.365 versos octosílabos de pie quebrado, distribuidos en seis autos, está pensada para la representación tal y como corroboran los elementos internos que apelan sistemáticamente a su teatralidad. Francisco Yndurain (1953, p. 169) ya llamó la atención acerca de la avanzada técnica teatral que presentaba esta pieza de Palau (“*El análisis de la Historia de Santa Orosia* revela una técnica teatral más avanzada que las restantes obras conocidas del Bachiller Palau”)¹⁵.

En el primer auto el rey Don Rodrigo acepta casarse con Orosia, princesa de Bohemia, tras consejo de Firmiano. Por su parte, Orosia también se deja convencer de la necesidad de tomar esposo, toda vez que recibe cartas de petición de mano procedentes de España (segundo auto). El rey Rodrigo satisface su deseo sexual con la Cava, en los momentos de espera de la respuesta de Orosia, quien es aconsejada con prudencia por su hermano Cornelio (tercer auto). El séquito de Orosia, llegado a España, recibe la noticia de la “pérdida de España”, con la previa aparición del conde Don Julián, padre de la Cava, que quiere vengar la afrenta sufrida por su hija (auto cuarto). En el auto quinto aparece el ejército moro de Muza arrasando a los pobladores de Jaca. Orosia, única superviviente, opta por el martirio antes de renegar del cristianismo. Finalmente el auto sexto, bastante desvinculado del bloque anterior, contiene todos los ingredientes propios de la exaltación religiosa que suscita el ejemplo de la mártir.

¹⁴ Tirso glosa dramáticamente la materia de Santa Orosia en *La joya de las montañas* y Lope recrea el motivo de “la pérdida de España” en su *El último goda*. Para ver el largo recorrido que tienen estos motivos puede acudir al prefacio de Oleh Mazur a su edición de la obra de Palau.

¹⁵ El artículo de Simeón Martín Rubio, *Xiloca*, 8, 1991, p. 298, que sintetiza bien el argumento de la pieza, alude asimismo a las “didascalias aplicables a los diferentes planos que definen la teatralidad: lo escénico, lo escenográfico, lo dramático y lo dramático-túrgico”. Ver del mismo autor el artículo de 1990 en la misma revista *Xiloca*.

La versificación, no del todo perfecta, combina redondillas y sextetos de pie quebrado, con algún ejemplo de coplas de arte menor o de canciones, y sirve de vehículo a un texto que contiene elementos lingüísticos “rústicos”, habituales en el teatro de la época, con no pocos aragonesismos, como es habitual en el autor, pero, en definitiva, con un resultado artístico notable, equiparable al de otros dramaturgos contemporáneos.

Historia de Santa Librada

Perdido el texto de este drama, la crítica suele partir de la exigua información que proporciona Nicolás Antonio en la ficha bibliográfica de Palau, tomada de una edición de 1569, en la que se indica que su autor la “sripsit carmine”. Fernández-Guerra en su “Introducción” (p. 12) a la *Historia de Santa Orosia* conjetura sobre el seguimiento del autor al texto del *Breviario seguntino*, en detrimento de una indagación más profunda sobre un motivo que hunde sus raíces en la oposición entre paganismo y cristianismo en auge.

El relato hagiográfico, de manera sintética, es el siguiente. Librada es una de las nueve hermanas que, en un solo parto, nacieron del vientre de la lusitana Casia que había matrimoniado con el gobernador romano Catelio en suelo hispánico a finales del siglo I. La madre, avergonzada de tal anomalía fisiológica, manda hacer desaparecer a todas sus hijas. Rescatadas, sin embargo y puestas a buen recaudo gracias a la protección de distintas familias cristianas, llega un momento en que son denunciadas y depositadas ante el tribunal de Domiciano en tiempo de las famosas persecuciones (años 81-96). Al propio padre, Catelio, le corresponde actuar como juez en un conflicto del que difícilmente pueden salir con bien sus nueve hijas ya en edad de juventud: o la muerte o la adoración de los dioses romanos. El resultado final es el sacrificio heroico de todas ellas, con decapitación y toda suerte de tormentos en el caso de Librada.

El cuerpo de la santa, depositado en la catedral de Sigüenza en época medieval¹⁶, es objeto de veneración creciente a principios del siglo XVI, con el traslado desde Italia de una urna de plata para albergar los restos de la mártir, en un primer momento, o más tarde, con la erección dentro de la catedral de Sigüenza de un altar de mármol que diera cobijo definitivo a Librada. El Concejo de Burbáguena solicitó al Cabildo seguntino la concesión de alguna reliquia de la santa, aprovechando además la reedificación de la iglesia parroquial. Y en efecto tal iniciativa se culminó con éxito. Oleh Mazur, editor de la *Historia de la Gloriosa Santa Orosia* (1986, p. 23), considera más que probable que el dramaturgo tuviera que verse involucrado en el traslado de una costilla de Santa Librada a la Iglesia parroquial de Burbáguena, precisamente en la fecha de 1569, momento de la escritura de la pieza teatral *Historia de Santa Librada*: el ascendiente de su arzobispo protector tendría algo que ver en la concesión por parte del Cabildo del honor de ese traslado a una localidad modesta como Burbáguena¹⁷.

Victoria de Cristo

Se trata de la obra de Palau que más ediciones ha merecido, a pesar de que tan sólo se haya encontrado un manuscrito de la misma. Nueve ediciones en el siglo XVI, cuatro en el XVII, dos en el XVIII, otras tantas en el XIX, tal y como explica con detalle Gómez Palazón en su reciente edición de 1997. Presenta la originalidad estructural de estar dividida en seis partes, las cuales a su vez se subdividen en autos: cinco autos en la primera parte; un auto en la segunda; cinco autos en la

¹⁶ Era un hecho generalmente admitido que el cuerpo de Santa Librada fue traído desde Florencia a principios del siglo XIV, según atestiguan, por ejemplo, P. Fr. Toribio Minguella y Arnedo de las Mercedes, en *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*, Madrid, Tip. Revista de archivos, bibliotecas y museos, tom. I, p. 256. Sin embargo, esa hipótesis es rebatida en 1806 por Diego E. González Chantos, en *Santa Librada vindicada*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, p. 114.

¹⁷ Ver M. Serrano Sanz, *Bartolomé Palau y su "Historia de Santa Librada"*, Boletín de la Real Academia Española, IX, julio 1922. Argumenta la representación en Burbáguena, en 1569, con ocasión del traslado a la iglesia de Burbáguena de las reliquias de Santa Librada.

parte tercera; cuatro autos en la cuarta parte; cinco autos en la quinta y un auto en la sexta parte. Preceden a la obra dos prólogos, uno en prosa y otro en verso y, tras el fin, se insertan unos versos del autor de petición de perdón por las faltas que pueda contener su obra.

El tema central aparece bien formulado por el autor en la parte preliminar: representación de la cautividad espiritual en la que cayó el linaje humano a causa del pecado original y cómo finalmente fue redimido. Asimismo se señala desde el principio en el mismo frontispicio de la obra el elemento alegórico como recurso literario que modula el texto entero. Obra, en fin ambiciosa, que representa todas las edades del mundo, al amparo, claro está, de los contenidos nucleares del Antiguo y del Nuevo Testamento, con una amplia nómina de personajes alegóricos y bíblicos¹⁸.

La pieza, asimilada tradicionalmente a los misterios cíclicos franceses¹⁹, es etiquetada por la crítica como “drama alegórico”, como una “comedia alegórico-religiosa” o como “un drama alegórico cíclico”, denominación ésta defendida por Díez Borque y por Gómez Palazón. Ver este último (1997, p. 33). Respecto a la métrica, se emplean distintas estrofas (copla de arte mayor, redondillas, cuartetas), pero de nuevo el autor opta por el sexteto de pie quebrado (sextillas enlazadas) como disposición estrófica mayoritaria, puesto que de los 4.325 versos totales, 3.972 se ajustan a este molde.

La obra, que tiene una finalidad didáctica evidente, está construida con voluntad de estilo, como se evidencia en el buen estudio lingüístico realizado por su último editor (Gómez Palazón, 1997, pp 21 y ss.). A pesar de la densidad conceptual de la materia, el autor busca denodadamente la naturalidad, por medio de la selección de un léxico fácil, con abundancia de sustantivos concretos, algunos rasgos dialectales, y, como es normal, sin desatender un trabajo de cincelado retórico, asentado en el buen uso de figuras estilísticas y del latinismo.

¹⁸ En medio del tono doctrinal elevado propio de la materia dramática, Palau no se sus trae, sin embargo, a introducir en esta obra a figura del “bobo”, como elemento “desenrasante”, al igual que sucede, por ejemplo, en alguna de las piezas afines de Gil Vicente.

¹⁹ Ángel Valbuena Prat, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930, p. 79.

Argumento de la “*Farsa llamada Salamantina*”²⁰

El introito, compuesto por 174 versos, apela directamente a un público estudiantil, dispuesto a presenciar la representación, dentro de sus “capas ruines”. Un declamador anónimo llama la atención sobre los bachilleres “de tibi quoque cozina” y sobre los “doctores en merdecina” que tiran sus bonetes al aire, dispuestos a presenciar el “muy nuevo argumento” que se les presenta. El tono desenfadado y lúdico de toda la obra queda anunciado en esta presentación, en la que se desacreditan los saberes y la retórica academicista: la inmediata inclusión de voces y expresiones como “cagarse” (v. 73) o “mear de puro placer” (v. 119) así lo demuestra.

En la jornada primera, de 1.079 versos, el protagonista Estudiante, ha sido enviado a Salamanca por su familia con “papel y tinta más de lo que quiere”, con solo dos libros (un ejemplar de *La Celestina* y el tratado universitario, “un Phelipo nuevo”), y sin dinero. En estas circunstancias, todo parece invitar a “buscar una puta” para hacerse “rufián” y poder así “comer de mogollón” (v. 266). Y en seguida la entrada en acción del compañero, con el que se encuentra por casualidad: un mozo soriano, nada inclinado al estudio (es “un borrico albardado”, v. 346) y más pobre aún que Estudiante (“con la bragueta en la mano”, v. 433). Está ya en marcha una peripecia de supervivencia con el ingrediente añadido de lo rufianesco y lo celestinesco. Antes que otra cosa, habrá que buscar la “puteria” donde poder cenar, pero será necesario aguzar el ingenio que permita presentarse ante los demás con el mejor aspecto posible: no parece mala idea empeñar algunos útiles superfluos como chamarras y otras ropas viejas para hacer posible el comienzo de una historia de engaño, convenientemente ataviados con los vestidos nuevos que han sido tomados en préstamo.

La pareja queda conformada ahora según el consabido patrón de caballero y escudero: el estudiante hará el papel de caballero y el

²⁰ En el número 34 de la revista *Xiloca* (Ezpeleta Aguilar, 2006, pp. 83-92), presento un adelanto de lo que significa la *Farsa Salamantina* dentro de la obra total de Palau.

mozo soriano se disfrazará de escudero. A continuación, entra en escena uno de los tipos recurrentes del teatro de la época, un vizcaíno encontrado en el camino al que están dispuestos a “desplumar”: consiguen sacarle un real a cambio del servicio de redacción de una carta pergeñada por el estudiante. La ocasión es buena para azuzar sobre el tópico de la mala sintaxis del tipo literario del vizcaíno, al modo de lo que ocurre en el episodio del vizcaíno de *El Quijote* y en algunos pasajes del teatro renacentista español (Ferrer Chivite, 2001). Ahora le corresponde el turno a otro tipo común del teatro de la época, el “bobo” (“bovo azemilon”, v. 880), que aparece incluso en el teatro estrictamente religioso. Sobre él descansa buena parte de la fuerza cómica de la farsa con el desarrollo explícito ya del motivo del hambre. Es hijo de la tripera Mencía y, al canto de “sangre para las morzillas y tripas para el quajar”, (vs. 806-807) delata su deficiencia psicológica: la pareja protagonista cree haber encontrado el buen filón. Nada más oportuno ahora que acercarse a la tripería por ver si “cae” algo. Y, ciertamente, el resultado es halagüeño: salen del establecimiento con “medio pernil de tocino”. La recreación del trabajo de mondongueros y triperos se presta a desplegar una sugerente jerga lingüística en torno al campo semántico de la comida, para reforzar el componente netamente picaresco de la obra. Ahí están voces y sintagmas como puchero, esportillas, matanza del verraco, cebollas, orégano, ajos, buñuelos, solomillos, pan, vino, centeno, carne con gusanos, olla endomingada, pastel y fruta.

Pero el personaje “bobo” no deja de ser episódico, por lo que tras la añagaza preambular, la comedia tiene que entrar en harina. Y tal ocurre en la breve jornada segunda (sólo 263 versos), con la aparición del personaje anhelado por el estudiante y su compañero: la doncella en su ámbito doméstico. Su nombre, el mismo que da nombre a la farsa, “Salamantina”. En ese escenario tiene lugar el encuentro rufianesco entre el “pastor” (otro tipo teatral de la época) y la criada Teresa, con maneras groseras y una primera resistencia de la moza ante los atropellos del bruto, quien no se marcha de la casa sin que le den de merendar. Entra ahora el “caballero” con intención de cortejar a Salamantina. Cuando acaba la sesión, está persuadido, en efecto, de que la doncella ha quedado enamorada.

En la jornada tercera (versos 1.254-1.789) sigue desarrollándose una suerte de trama paralela con protagonismo de los dos representantes del estamento más bajo de la sociedad, criada y pastor, en medio de palabras soeces y rienda suelta de los instintos. El abandono de la casa por parte del pastor es ocasión para las siempre eficaces despedidas “rufianescas”: “Queda en mala hora, potrosa, / despinfarrada vellaca, / descula pesebres, tiñosa, / pedorra, tetas de vaca. / O morruda, / patiancha, dentarruda, / montón de suzios handrajos! / O perraza nari-guda...” (vs. 1310 y ss.). Ahora se trata de emplearse a fondo para favorecer al señor (Estudiante) en la conquista de Salamantina, siempre bajo engaño. Ni que decir tiene que ello no impide a Soriano acometer también a la criada, la cual muestra a su “garzoneador” alguna oposición: “Teresa: Quite se, dexa las tetas, / no sea tan atrevido. / Do al diablo sus burletas: / la gorguera me ha rompido” (vs. 1.490 y ss.).

La dama ha picado el anzuelo y muestra ya curiosidad por Estudiante, de ahí que la criada pregunte a Soriano sobre la ascendencia genealógica del caballero, quien inmediatamente queda en el magín de la doncella como descendiente de “los Guzmanes”. El objetivo queda planteado, al modo del teatro clásico, en dos versos lapidarios en boca de Teresa: “Seremos moça con moço y serán amo con dueña” (vs. 1.517-1.518). De nuevo se vuelve a retomar el componente celestinesco cuando aparece un “bachiller tripero” intentando en este caso la acometida a la mondonguera Mencía. Es el momento oportuno de hacer un listado humorístico de las putas más afamadas afincadas en la ciudad de Salamanca, para lo que el autor no ahorra su inmersión lingüística en el campo semántico prostibulario.

El clímax de la acción llega en la jornada cuarta (vs. 1.790-2.296), con los dos “enamorados” principales cara a cara, intercambiándose cumplidos amorosos y haciendo expresa su aceptación mutua. Todo está listo para la celebración cuando el pastor descubre a los intrusos. Éste último sale mal parado de la pelea que mantiene con Soriano, con lo cual hace su aparición otro de los tipos teatrales habituales de la comedia de la época (por ejemplo en Lope de Rueda), el alguacil. El nuevo personaje amenaza con la cárcel a los dos truhanes que huyen en ese momento. Mientras, la criada sofoca el enojo del pastor, a través de una invitación amorosa.

En la quinta jornada (vs. 2.297-2.791) se resuelve el conflicto cuando hace su aparición el padre de Salamantina, que ha sido informado sobre la posible pérdida de la honra de su hija. Sin embargo, queda confortado en el último momento por un taimado alguacil que niega cualquier tipo de extravío de la muchacha. Amo y criado principales, por otro lado, se frotan las manos al comprobar que la suma de dinero robado a la doncella asciende a 180 ducados, toda vez que se dirigen al *ropavegero* para devolver las prendas alquiladas con las que se han revestido de honor para cometer la villanía.

Universidad y literatura clásica española

El maridaje entre literatura y universidad se pone de manifiesto de manera excepcional en las letras españolas de los Siglos de Oro. Dado el nivel alcanzado por las artes españolas en los siglos XVI y XVII, no resulta extraño que los autores dejen testimonio en sus producciones, más o menos nostálgico, de lo que supone de fermento estimulante esa vieja institución universitaria, definida jurídicamente por Alfonso X el Sabio como la unión de profesores y escolares para cohonestar saber y solaz. Hay que tener en cuenta que la gran explosión creativa de tal periodo difícilmente podría dejar de lado un aspecto formativo del escritor, cual es el de rescatar o recrear los años de aprendizaje universitario, en este caso con la versatilidad y riqueza propias de una pléyade literaria de extraordinario nivel.

Los dos establecimientos académicos importantes de la época, las universidades de Alcalá y de Salamanca, están presentes aunque sea de modo tangencial, pero siempre de forma expresiva, en las artes del momento. Por situarnos en el Estudio salmantino, baste recordar que en sus aulas se formaron gramáticos como Nebrija o El Brocense, teólogos como Vitoria o Soto, y una porción nada desdeñable de los dramaturgos, poetas y narradores del Siglo de Oro. Por las calles de la vieja ciudad pasearon Juan del Encina, Fray Luis de León, Cervantes, Bartolomé Leonardo de Argensola, Góngora, Calderón y también nuestro bachiller de Burbáguena.

Dos de las marcas caracterizadoras de la literatura española, realismo y comicidad, brotan de modo natural en una suerte de literatura estudiantil que puede manifestarse exenta o, las más de las veces, engastada en las grandes obras literarias del momento: especialmente el teatro renacentista y barroco y la novela picaresca. Es verdad que paralelamente cuaja un tipo de literatura menor mucho más pegada al terreno de lo académico, con las características del subproducto o de la creación de circunstancias, con finalidad práctica: estamos hablando de romances, teatro escolar, gallos, vítores. Todo este material se convierte en fuente documental inestimable para la descripción de los usos y costumbres universitarios: sirva como botón de muestra el libro de José García Mercadal²¹.

A través de la literatura, se muestra la relevancia de los “colegios universitarios” vinculados a las órdenes religiosas, caracterizadas de manera humorística por los escolares (*golondrinos*, los dominicos; *grullas*, los bernardos; o *tordos*, los jerónimos), con estudiantes que se llegan a las aulas para ocupar el sitio previamente reservado por sus fámulos, a los que se les encomienda la función de “lír los bártulos” y de acondicionar los libros y tratados conocidos en la jerga estudiantil por el nombre de sus autores (los “escotos”, los “bártulos”; o los “phelipos”, como recuerda Palau en su farsa, v. 203). Además pueden esperar en las inmediaciones del “Patio Chico”, en la primera época, o en el nuevo patio renacentista, en época posterior, mientras los estudiantes “acuden al poste” a plantear dudas académicas a sus profesores, sean éstas de Derecho, Medicina o de Teología, estudios estos últimos elegidos por nuestro bachiller y por otros muchos hombres de letras del momento.

Entre líneas, los escritores de esa época pueden poner de manifiesto la vistosidad de los actos de graduación de bachilleres, licenciados o doctores. Aluden a la pomposidad eclesiástica, siempre contrapesada

²¹ Con jugosas citas de las obras de la literatura clásica española está compuesto el libro de José García Mercadal, *Estudiantes, sopistas y pícaros*, en el que recrea la vida universitaria salmantina del Siglo de Oro. Para más información sobre la Universidad salmantina de la época, ver el libro de Pilar Valero, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V* (1988).

por otro tipo de manifestaciones más populares, como *gallos* o vejámenes²², en los que se denigra al estudiante que obtiene el grado; o, en el caso de la obtención de cátedras por parte de los profesores, no falta la prueba indeleble de las inscripciones con sangre de vaca y barniz en las piedras de Villamayor de los establecimientos salmantinos (*los vítores*), en competencia con leyendas didácticas y humanísticas estampadas en las ventanas del claustro.

Los literatos anotan las guerras intestinas de la vida académica universitaria; aluden a las oposiciones, con protagonismo decisivo del voto estudiantil. Esos ejercicios se ven mediatizados frecuentemente por los sobornos a los escolares *sopistas* procedentes de las provincias (se dice que las ganadas por Fray Luis de León habrían estado envueltas en irregularidades de este tipo). Se habla de las elecciones a los cargos de rector y vicerrector, que podían recaer en los mismos estudiantes en algunos momentos, a través de procedimientos pintorescos como las votaciones con habas y altramuces. Los escritores hacen acuse de recibo de todo tipo de expansiones que tienen lugar fuera del aula (en *La tía fingida* se ilustran con creces estos aspectos), con peleas y reyertas. No se olvide que el componente lúdico de la etapa universitaria se ve favorecido desde las instancias legales antiguas, al sugerir que los “Estudios” se levanten en las proximidades de posadas y tiendas de vino para favorecer el divertimento de la población discente.

En resumen, nuestros clásicos dejan en su obra ricas muestras del componente festivo que ahorma el pasar de los mozos universitarios. No faltan las fiestas carnavalescas en las que los estudiantes, bajo el disfraz de clérigos, alborotan alegre e intempestivamente la ciudad; y no es inusual en la literatura la estampa del estudiante que canta en el camino o que juega a los naipes con otros compañeros *sopistas*. En tiempos ya de Felipe II se institucionaliza, por ejemplo, la práctica de la

²² De imprescindible consulta para el estudio de los *gallos* universitarios salmantinos resultan los artículos de Aurora Egido “Gallos universitarios”, pp. 129-168 y “El gallo de Góngora y las imágenes escolares”, pp. 189-221, recogidos en el volumen *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003. Ver además el libro de Giovanni Cara (2001) sobre el vejamen en España.

corrida de toros como actividad estrella en la fiesta de graduación de doctores. La farsa de nuestro bachiller aporta al estudioso alguna noticia de este tenor, pero importa más constatar la habilidad del autor para hacer circular el dato realista y pintoresco por cauces cercanos a la tradición celestinesca y a la picaresca, vetas que garantizan cuanto menos un cierto éxito popular.

Tradición celestinesca e intuición de la picaresca

Llama ciertamente la atención el escaso interés que ha merecido esta obra dramática a los investigadores recientes, teniendo en cuenta el indudable atractivo de sus contenidos. Es verdad que su primer analista, Ferdinand Wolf, que copió pasajes de esta farsa, la consideró en 1852 pobre de invención y carente de artificio dramático, e incluso, la tachó de grosera e indecente si había de ser comparada con el teatro de su tiempo simbolizado en la figura de Torres Naharro²³. Sin embargo, M. Alfred Morel-Fatio, que transcribe en 1900 muy pulcramente²⁴ la obra a partir de un texto de 1552 ya desaparecido, valora muy positivamente su estilo dramático, caracterizado por un manejo del diálogo natural y vivaz superior incluso al de otros autores coetáneos más afamados, y señala con acierto los usos lingüísticos jergales, no siempre fáciles de comprender, como una de las marcas distintivas de la escritura dramática de Palau.

Menéndez Pelayo (1910, vol. 3, ed. de 1961, p. 443) la menciona en sus *Orígenes de la novela*, en tanto que “torpe y adocenado ensayo” a partir del modelo que suministra *La Celestina*. Considera la pieza de Palau como “largo entremés”, representado por estudiantes ante auditorio universitario. Si bien es cierto que la valora en tanto que “pintura de costumbres”, se alinea más bien a los

²³ “Cette farce est si pauvre d’invention, si dépourvue de tout artifice dramatique et en même temps si triviale dans les caracteres et même dans la langue, si grossièrement indecente”, citado por Morel-Fatio, 1900, p. 240.

²⁴ M. Léo Rouanet ponderó en su reseña de 1901 en *Revue Critique d’Histoire et de Littérature*, Nouv. Série, t. LI (1901), pp. 177-179 la valía de la edición de Morel-Fatio.

comentarios de Wolf, al poner de manifiesto lo que el polígrafo santanderino estima “franco y brutal naturalismo, sin ningún género de selección artística”. Ralph E. House (1913), tal vez el más perspicaz investigador de la farsa, deslinda las fuentes de *Salamantina*, que oscilan entre dos corrientes teatrales de la época. Por un lado, la línea de la escuela de los Lucas Fernández y Juan del Encina, pero sobre todo, de Torres Naharro, en boga ya durante algunos años; y por otro lado, una escuela popular nueva capitaneada por Lope de Rueda con su teatro ambulante.

El estudio de House se fija, claro está, en la veta celestinesca que había acotado Menéndez Pelayo en su estudio sobre los orígenes de la novela, aspecto éste desarrollado más recientemente por Whinnom (1988) y M. A. Pérez Priego (1991 y 1993): las comedia *Himenea* de Torres Naharro, *Tesorina* de Huete, *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* de Encina o *Tidea* de Francisco de las Natas constituirían un bloque de obras dramáticas de filiación netamente celestinesca. Todo un conjunto orgánico de obras teatrales dentro del cual figuraría con derecho propio también la farsa *Salamantina*, cuyo autor no quiere sustraerse a una tradición que le permite instalar al personaje estudiante en las proximidades del burdel. Por eso, junto al estímulo de la supervivencia, aparece en todos estos textos celestinescos el móvil sexual, connatural en el estudiante universitario, en forma de desahogo con prostitutas, criadas o venteras, cuando no con mujeres casadas, tal como enseña el entremés de Cervantes, *La cueva de Salamanca*, en el que se invoca la época de un Marqués de Villena como “hombre de referencia” de la universidad salmantina. Ejemplos como estos pueden rastrearse en los Siglos de Oro de nuestra literatura para llamar la atención una y otra vez sobre la fácil inclinación de los estudiantes a la vida muelle. Tradición celestinesca que se funde en la farsa del “Bachiller” con la del novedoso género de la novela picaresca, en el que tampoco está ausente el ingrediente de la “mala vida del estudiante”.

Es interesante señalar que dos años antes de la publicación del *Lazarillo*, primera novela picaresca en la que aparece netamente además el elemento “salmantino”, tiene lugar la representación de la farsa de

Palau que, tal como rezan sus preliminares, “passa entre los estudiantes en Salamanca”²⁵. Y en ella, mucho más que en cualesquiera otras producciones celestinescas mencionadas, se dibuja con trazo certero el personaje antihéroe del pícaro. No sólo eso, sino que el propio término hispánico aparece paladinamente en esta farsa del “Estudiante de Burbáguena” (“pícaro matriculado”, v. 362) para nombrar al criado de Estudiante. Dato este, lo ha señalado la crítica (Morel-Fatio, 1900, p. 251; Crawford, 1937, p. 105), nada baladí por la temprana aparición de esa voz. Pero no se trata sólo del término, sino sobre todo del peregrinaje de la pareja de personajes (Estudiante y Soriano) jalonado de episodios habituales en el nuevo género español (Rouanet en 1901 y R. E. House en 1913 también hacen alguna consideración sobre los tipos picarescos de esta farsa²⁶), hasta el punto de que la mayor parte de las anécdotas podrían dar cuerpo a todo un capítulo de una novela de pícaros.

El nuevo género picaresco, es verdad, cuaja como tal ya en época plenamente barroca, en la que la literatura española apunta una y otra vez al gran tema de fondo del desengaño. En la mayor parte de las novelas estrictamente picarescas se introduce, aunque sea de modo colateral, la asimilación de la vida del pícaro a la del estudiante: es decir, ocasionalmente el pícaro pasa por el “estudio”, normalmente el de Alcalá o el de Salamanca. Y así en esas novelas se recrean a veces las novatadas crueles con las que son castigados los amedrentados estudiantes que tienen su primer contacto con la universidad. No son difíciles de recordar las evocaciones de novelas, tales como *El buscón*, con el protagonista burlado en el Estudio de Alcalá, nevado a salivazos por la muchedumbre estudiantil, o sometido a la extorsión de tener que pagar la patente (también en *El donado hablador*, de Jerónimo de Alcalá). Bromas pesadas sobre las que

²⁵ Por lo tanto, no es seguro, como entendía su primer crítico Ferdinand Wolf, que fuese representada por los estudiantes; lo que se expresa en el texto es únicamente que sus personajes desempeñan el papel de estudiantes y que tiene un auditorio formado por estudiantes.

²⁶ Rouanet aludía en su reseña a propósito del trabajo de Morel-Fatio a lo significativo de la presencia en la farsa de tipos picarescos. Por su parte, House subraya: “All the five episodes in the *Salamantina* to which attention has been called are picaresque and realistic in tone” (1913, p. 321).

se hace balance en la que sea tal vez la novela picaresca más lograda, *Guzmán de Alfarache*, como recuerda García Mercadal en su libro *Estudiantes, sopistas y pícaros*: “¡Oh dulce vida de los estudiantes! Aquel hacer obispillos, aquel dar trato a un novato, meterlo en rueda, sacarle nevado, darle garrote al arca, sacarle la patente o no dejarle libro seguro ni manteo sobre los hombros; aquel sobornar votos, aquel solicitarles y adquirirlos...!” (García Mercadal, 1954, p. 102).

Ahora bien, el motivo temático insustituible en una novela de pícaros es el del “hambre”; de ahí que los autores muestren las dificultades de supervivencia de ese antihéroe que en un determinado momento puede ser escolar. Puede aparecer así la figura del *gorrón* o *capigorrón* (con más presencia literaria que los camaristas y los pupilos)²⁷ que roba en la huerta y come donde puede. Ejemplos como *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá; *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel; o *El buscón*, de Quevedo ilustran sobradamente esta afirmación, al ahondar en sus historias sobre la peripecia de la pobreza y el hambre de los protagonistas. Es normal que de ese caldo de cultivo de la dificultad surja un determinado modo de violencia escolar, en forma de batallas y reyertas nacionalistas al grito de “¡viva la espiga!” por parte de los castellanos; o “¡viva la aceituna!”, de los andaluces, o de “¡viva el chorizo!” de los aragoneses como el “Bachiller de Burbáguena”. Y que, como se atesigua en el *Guzmán de Alfarache*, se resuelven a cuchilladas.

Algo de esto quiere captar ya en fecha más temprana la *Farsa Salamantina* de Bartolomé Palau, una obra dramática tan alejada, por sus contenidos, del resto de la producción literaria del autor, en tanto que no esconde su deuda con la tradición literaria más realista, y que supone el paso inmediatamente anterior a la eclosión de un nuevo género, el de la novela picaresca, tal vez una de las aportaciones más originales de la literatura española a la universal.

²⁷ Los estudiantes capigorriones pertenecen a la extracción más baja posible, con ausencia de alojamiento fijo. En un nivel superior se encuentran los *pupilos* que disponen de una pupilera o de un maestro de pupilos que les soluciona los problemas del vivir cotidiano. Los *camaristas*, por su parte, tienen el privilegio de “montar” casa dirigida por una señora.

Palau en el panorama teatral de su época

Es verdad que cuando Bartolomé Palau cursa estudios en Salamanca se está fraguando un cambio en los modos teatrales castellanos. Y, sin embargo, todavía resuenan en aquella ciudad universitaria los nombres de los grandes patriarcas, Juan del Encina y Lucas Fernández, dos figuras teatrales que presentan perfiles en parte similares a los de Palau, pues, como el escritor aragonés, pasan por el estudio salmantino y toman órdenes religiosas, haciendo también compatible en sus producciones el asunto religioso o teológico con el teatro jocundo. El último de los maestros, Lucas Fernández, vivió buena parte de su vida en Salamanca y se mantuvo al frente de su cátedra universitaria de Música hasta el año de su muerte, 1542, momento en el que Palau ya pudiera ser estudiante en aquellas aulas.

El de Burbáguena adopta de los maestros algunos rasgos para su teatro. Cohonesta, como ellos, el teatro religioso, con el mundano; toma la figura del “pastor cómico”, que había consolidado Juan del Encina, con la creación añadida de un código lingüístico más o menos prefabricado, sustentado en la asimilación del habla popular salmantina. Tal convención se conoce con el nombre de “sayagués”, por relacionarse equivocadamente con el habla de la comarca zamorana de Sayago. Pero, de hecho, los pastores teatrales de Lucas Fernández, por ejemplo, se expresan con rasgos lingüísticos del habla campesina de los alrededores de Salamanca. Algo de esto hay, indudablemente, en la *Farsa Salamantina*.

No parece arriesgado afirmar que Palau pusiera los ojos en las farsas y comedias de Lucas Fernández, en las que se profundiza la veta cómica y celestinesca, con pastores groseros y pendencieros próximos a los que aboceta nuestro autor en su farsa.

El otro escritor de la primera gran generación de dramaturgos, Bartolomé Torres Naharro, ahonda definitivamente en la “italianización” del teatro español al amparo de una sólida base teórica y unas buenas aptitudes para la práctica teatral. Él introduce el término *jornada* que aparece también en la obra de Palau para designar al acto; desarrolla en sus comedias la veta celestinesca y se da cuenta de la importancia teatral del tema del honor

y de la venganza. Pero, sobre todo tiene el don del “realismo” para captar registros idiomáticos y hacer gráficos los usos y costumbres sociales. Aspectos muy significativos que encontramos en la farsa de Palau.

Ralph E. House se ocupa en su artículo (1913, p. 311) de señalar la deuda nítida de nuestro autor para con el extremeño: “In the main the *Farsa Salamantina* belongs to the school of Torres Naharro”. De la escuela de Torres Naharro toma Palau la forma y la disposición estructural del argumento basada en el introito cómico y las cinco jornadas escritas en coplas de pie quebrado. Quizás haya que consignar la particularidad de que Palau ahorra en su introito la explicación argumental (la limita a una síntesis de dos versos: “un muy nuevo argumento de unos amores fingidos”, (vs. 166-167), frente a las piezas teatrales de Torres Naharro y otros seguidores en las que sí se desglosa la peripecia. Pero es de la *Tesorina* de Jaime de Huete²⁸ (autor próximo a Torres Naharro) de donde adopta en préstamo Palau incluso algunos pasajes, bien es verdad que nunca con intención de copiar servilmente, sino más bien con afán de emulación, no en vano *Salamantina* es superior en comicidad a *Tesorina*²⁹.

Pero, como señala el mismo House, el progreso teatral de los componentes de comicidad y humorismo tiene mucho que ver con las nuevas maneras servidas en los pasos de Lope de Rueda quien incorpora a escena algunos personajes canónicos como el bobo, el estudiante, el alguacil o la fregona, con protagonismo asimismo en *Salamantina*. Y, muy importante en relación con la obra de Palau, en algunas piezas cómicas breves del comediógrafo sevillano está inoculada el ingrediente de la picaresca. Y es que, sigue señalando House, la

²⁸ Existe una extraordinaria edición reciente de la obra de Huete, *Tesorina*, a cargo de Ángeles Errazu (2002), con una introducción de inestimable ayuda para profundizar en los modos teatrales de Jaime de Huete y de los dramaturgos afines, como es el caso del que nos ocupa. Esta obra de Huete tiene como argumento los amores entre caballero y doncella (Tesorino y Lucina), al modo de los de Calisto y Melibea, con presencia de padre guardián de la honra de la hija, y participación cómica de criados. Consumado el amor, el personaje ermitaño une en matrimonio a la pareja, con lo que se evita el desenlace trágico.

²⁹ Buena parte del artículo de House está dedicada a delimitar las intertextualidades entre *Tesorina* y *Salamantina*.

veta cómica de Lope de Rueda se traspa a la farsa del de Burbáguena, con algunos elementos textuales extraídos también de los pasos, y más aún, de la comedia del batihoja sevillano, *Medora*, en la que se evidencian algunas claras semejanzas, al cotejarla con la *Salamantina*.

La buena base humanística y la vocación dramática de nuestro autor dan como resultado una obra que aprovecha las vetas suministradas por una tradición teatral. Palau se sitúa en un momento de encrucijada, pero sabe intuir la importancia de un teatro nacional histórico que pocas fechas más adelante cuajará en la producción de Juan de la Cueva; sabe salir airoso en la parte más significativa de su empeño literario que conecta con la corriente de teatro religioso, y sabe, como se evidencia en la farsa *Salamantina*, exprimir bien las posibilidades del teatro costumbrista de ambiente universitario, pues esta pieza muestra la originalidad de un dramaturgo que intuye los nuevos caminos literarios por los que va a circular la literatura española a partir de la segunda mitad del siglo XVI, al acogerse a un género que apela a lo lúdico y a la investigación lingüística del submundo estudiantil. La farsa se sitúa además en unas fechas centrales que señalan la efervescencia del Estudio salmantino con el paso del viejo establecimiento escolar al nuevo. En todo caso, la riqueza descriptiva que contiene es muy superior a otras piezas teatrales citadas, que sólo parcialmente indagan en las costumbres estudiantiles.

La versificación y la lengua en *Salamantina*

El autor, según su modo habitual de proceder, se sirve casi en su totalidad de la estrofa quintilla de pie quebrado, con algunas concesiones a la rima fácil, a la mezcla de consonantes y asonantes o incluso a errores en el cómputo silábico, rasgo éste normal por otra parte en Palau y, en general, en los autores de su época. Puede tener razón Gómez Palazón cuando señala que el tono coloquial y vivo buscado por su autor no casa bien con una disposición estrófica como ésta que produce un resultado de tono acompasado y monótono a lo largo de los casi dos mil ochocientos versos de la obra³⁰.

³⁰ Gómez Palazón (1997, p.9) considera esta combinación métrica como una “fatal rémora para el efecto escénico y la viveza del lenguaje”, “insulsa e infeliz”.

Sin embargo, el valor más importante de esta pieza radica en el buen troquelado lingüístico. La posición privilegiada del dramaturgo, testigo de primera mano de los comportamientos sociales en la ciudad universitaria de Salamanca, hace posible un discurso lingüístico sugestivo con buena captación del habla popular. Es decir, en el documento realista de usos y costumbres tiene cabida natural la transcripción de expresiones y voces de la jerga universitaria (“pascassio”, v. 221, para referirse al estudiante que marcha en cualquier ocasión a su lugar de procedencia y que por tal motivo debe soportar bromas ácidas de sus compañeros), con latines humorísticos “en camelo” (“de tibi quoque cozina”, v. 17; “Nihil valet, ya está vieja”, v.701; “In omine patris, amen”, v. 1.335), vulgarismos crudos, (“pedorra, v.1.313), vocablos rufianescos (“Hidepuerco, cochino”, v. 682) o regionalismos (“acarrazarse”, con el significado de abrazarse, v. 117)³¹ que delatan la patria aragonesa del bachiller, incluso puede deslizarse algún catalanismo (“desbarates”, por “disparates”, v. 751); y que, desde luego, dotan a la farsa de un interés suplementario.

Una primera aproximación a *Salamantina* corrobora la versatilidad de los usos lingüísticos empleados por Palau quien, a diferencia de sus otras obras dramáticas en las que orienta el léxico hacia dominios más cultos, hace alarde aquí de un discurso propio del código restringido tal como exige la naturaleza de la pieza. Como nunca se aprecia la asimilación de una tipología de lenguaje rústico en el que se codifica buena parte del teatro renacentista en la órbita de la escuela salmantina. Se trata del llamado “sayagués”, con presencia, como aquí ocurre, de los personajes “pastor” y aun de otros personajes de baja extracción social, en cuya bocas se ponen algunas de las expresiones arcaicas y con alta carga degradatoria utilizadas por nuestro bachiller.

El autor despliega un amplio muestrario de usos “avulgarados” que oscilan entre el habla rufianesca y prostibularia (el entorno de la “tripería” da sobrada cuenta de ello) de criados y criadas (remedando a

³¹ Ángeles Errazu en su edición de *Tesorina y Viridiana* (2002, pp. CIII-CVI) estudia bien los aragonesismos de la comedia de Jaime de Huete, algunos de los cuales aparecen también en la obra de Bartolomé Palau.

veces la obra de Fernando de Rojas), pasando por el habla descoyuntada del tipo “vizcaíno” (Juancho), por las hablas estudiantiles en latín macarrónico, o incluso, por un cierto tipo de lenguaje inflado que remeda la retórica amorosa de la tradición del amor cortés (es el caso del fingido galanteo de Estudiante con la doncella Salamantina).

En relación con el “sayagués”³² hay que decir que se trata de una jerga convencional en la que se mezcla un castellano vulgar con algunas influencias del dialecto leonés. Algunos de esos rasgos lingüísticos se hacen sistemáticos en la obra de Palau: es el caso del cambio de la consonante “l” en “r” (“San Pabro” por “San Pablo”, v. 46; “diablo” por “diablo”, v. 148). Rasgo inevitable de esta convención lingüística es la presencia de juramentos de santos, que se da incluso en obras de asunto más serio, pero que en *Salamantina* se convierte en recurso invasivo (“Juri a Sant Vicente”, v. 14; “a san Pabro”, v. 46; “por san Colas”, v. 56; “Juri a san Bras”, v. 59; “juras a san Benito”, v. 755; “No prega a Santarem” (Santa Irene), v. 1.343; “Juro a sant Roche”, v. 2.235). Juramentos que invocan también a la misma figura de Dios o de la Virgen, elevando un punto más el listón de la desacralización: “Juro por sancta María”, v. 465, v. 1.205; “Juro a Dios”, v. 256; “Juro a Dios crucificado”, v. 472; “Juro por Dios sagrado”, v. 480; o los equivalentes más coloquiales “Juro a Diez” o “Pardiez”, “Pardios”.

Conviene también anotar transformaciones morfológicas de formas verbales, como la presente “Quies”, en lugar de “quieres”: “Quies lo saber, sin bullicio” (v. 1.536). O la forma vulgar “sabo” “Si, lo sabo yo, pardios!” (v. 973) que aparece frecuentemente en la obra de Lucas Fernández; la voz “letijo” (litigio) usada por el de Burbáguena con alguna frecuencia (también, en *Victoria de Cristo*): “que, pardiobre, sin letijo”, v. 849; “Desse modo no ay letijo”, v. 905; “Vos buscays vuestro letijo” (v. 1.868).

³² Ver Joseph E. Gillet, “Notes on the Language of the Rustics of the Sixteenth Century”, *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (1925), pp. 443-453; John Lihani, “Some Notes on Sayagués”, *Hispania*, XLI (1958), pp. 165-169; Charlotte Stern, “Sayago and sayagués in Spanish History and Literature”, *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 217-237.

Sorprende la variedad de léxico de extracción popular centrado en el ajuar universitario, en el mundo de pupilos y pupileras, usos culinarios, juegos (se describe gráficamente el tipo del “baratero” presente en las partidas de naipes en las que participan otros: “Vase hombre a ver jugar/ y esta les mirando un rato,/ y despues, al levantar, /dan le algo de barato” vv. 555-558); el autor desciende al dato de dar un listado de prostitutas afamadas de la ciudad, o de algunos caballeros de alta alcurnia. Hay una voluntad de concreción lingüística reflejado en el uso abundante del sustantivo concreto.

No falta el uso variado del procedimiento de sufijación, aplicado casi siempre al léxico popular (“potroso”, v. 113; “piojosa”, v. 1.261; “putañero”, v. 241; “olla endominguera”, v. 500). Sufijación despectiva mediante el uso de aumentativos (“traydoraza”, v. 1.015; “alimanaza”, v. 1.281; “perraza”, v. 1.283; “bobarrón”, v. 1.861, con presencia esta última voz en *Victoria de Cristo*, v. 2.072). Incluso el diminutivo, no muy usado por Palau en sus otras obras, aparece con alguna frecuencia en *Salamantina*: “pellizquitos”, v. 122; “quedita”, v. 1.031; “hinchadito”, v. 1.326; “besito”, v. 1.278. En fin, son operativas otras terminaciones en –or (“burlador”, v. 1.530; “matador”, v. 1.302), en –encia (“falencia”, v. 2.318) o en –dad (“liviandad”, v. 2.595).

Alguna vez aparecen casos de seseo como en el verso 1.262 “servizes” por “cervices”, y en general, predomina la tendencia al arcaísmo con expresiones de uso medieval como es el caso del término “hombre” en lugar de “uno”, de uso sistemático en esta farsa.

El buscado tono vulgar se potencia a veces gracias a la inserción de refranes, insultos y voces del campo semántico de la prostitución (el sintagma “puta vieja”, tan celestinesco, se reproduce no pocas veces en la farsa de Bartolomé Palau, con otras expresiones anejas, como “pelleja”, v. 199; “perra vieja”, v. 1.619; “perraza nariguda”, v. 1.317; o “puta ramera”, v. 2.588). Las intervenciones de los personajes, rápidas y sentenciosas, subrayan expresivamente el mundo afectivo, con profusión de interjecciones que denotan enojo o sorpresa, o con sonidos onomatopéyicos que reproducen todo tipo de desahogos (“Luego haces tarra-ra, tarra”, v. 743). Algunos de los recursos de la obra, y en particular

de la parte introductoria del *introito*, apuntan a buscar la complicidad del espectador, mediante expresiones conativas y toda suerte de recursos quínescos cargados de dinamismo.

Dentro de la utilización de los recursos estilísticos, abundan las comparaciones, metáforas o expresiones de sabiduría popular que remiten a términos animales (“Mas que un grillo yr ufanos”, v. 62; “Yo, burro de la hermosa”, v. 990; “Mas que albardados burricos”, v. 132; “y el hombre cavalgara, / porque algun perro no ladre”, vs. 2.103-2.104) o a otros aspectos mostrencos del imaginario colectivo: “Despues que el sol es puesto/ estan los asnos a la sombra”, vs. 28-29; “estar hecho cestos”, v. 96, con el sentido que da Covarrubias en su diccionario de vacío o carente de discreción o sabiduría.

La presente edición

El texto de esta edición se presenta ahora al público en forma de libro por primera vez, dado que la única transcripción existente fue publicada en el año 1900 por el prestigioso hispanista Alfred Morel-Fatio en la segunda entrega de la revista especializada *Bulletin Hispanique*. Este investigador se basó en la única edición conocida de la pieza, fechada en 1552, y custodiada durante largo tiempo en la Biblioteca Real de Munich (*Bayerische Staatsbibliothek*). Esa edición, sin embargo, desapareció, al parecer en tiempos convulsos de la Segunda Guerra Mundial³³. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva actualmente un manuscrito (Ms. 18.388) que reproduce asimismo el texto de Palau, con unos preliminares idénticos a los que transcribe Morel-Fatio. El trabajo como editor llevado a cabo por este hispanista puede considerarse excepcional, teniendo en cuenta la pulcritud y sencillez con la que da a conocer la farsa del de Burbáguena al lector especializado, contraviniendo la opinión que el primer investigador de *Salamantina*, Ferdinand Wolf, había

³³ Oleh Mazur en su “Introducción” a la edición de *Santa Orosia* indica que en 1981 recibió noticia de la bibliotecaria Liselotte Renner por medio de la que le confirmó la desaparición del texto de la *Salamantina*. “Hay que pensar en la Segunda Guerra Mundial, en la Posguerra y en los posibles robos cometidos en aquellos tiempos”, (Mazur, 1986, p. 30).

manifestado en su estudio de 1852, y que tenía asimismo como fuente la edición de la Biblioteca de Munich. Wolf entendía que la farsa de ninguna manera merecía reimpresión, arguyendo defectos tanto de forma como de fondo. Morel-Fatio pondera, por el contrario, los valores de la farsa y sugiere una necesaria publicación posterior de esta obra de Palau.

Los estudiosos y comentaristas de los primeros años del siglo XX anotaron enseguida la calidad y la fiabilidad del trabajo editor francés³⁴, del que es deudora la edición que ahora presento. El texto de 1552 adolece, tal como señala Morel-Fatio, en la breve introducción, de algunas imperfecciones formales, debidas ya a la ausencia de revisión exigente por parte de su autor, o debido a que la edición pudiera ser una reedición de un texto previo. El caso es que abundan los versos mal medidos, las rimas imperfectas y no falta la vacilación en el uso de algunas grafías. Las notas de Morel-Fatio, que naturalmente no incluyo en esta edición, van encaminadas a señalar precisamente desajustes de este tipo. Es frecuente la vacilación en la aspiración de la grafía h- inicial que procede de f- inicial latina o el cómputo como monosílabos de algunos grupos bisílabos.

Me limito pues a reproducir textualmente la transcripción hecha ya hace más de un siglo, respetando así el texto copiado en 1552, con las naturales diferencias fonéticas con respecto al español actual. Como primera ayuda al lector, es conveniente recordar el uso sistemático en el texto de la grafía “u” consonántica, en lugar de la “v”, bilabial fricativa que usamos hoy; o a la inversa, la grafía “v” vocálica en vez de la actual “u”; o el empleo de “y” como vocal “i” en voces como “vizcayno”, “lleueys”, “caygas”. Es frecuente en el texto el empleo de doble “s” (“-ss-”) intervocálica (“passo”, “necessitado”) o la confusión “g” y “j” (“pages”, “trages”). Aparecen casos de uso de grafía “x” por la actual “j” (“dexa”, “empuxare”); o de “z” en lugar de la actual “c” (“hizieron”, “morzilla”); aparecen casos de uso de ç (“quiça”, “cabeça”). Asimismo se conservan algunos grupos consonánticos hoy inexistentes: “nc” en ejemplos como “Sancta Maria”; o “mp”, en casos como “presumpcion”.

³⁴ Rouanet en su reseña de 1901 y en el trabajo de 1911 (“Nueva y excelente edición de la Farsa Salamantina, según el ejemplar de Munich”, p. 269); Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela* (1910, ed. 1961, p. 442: “Farsa Salamantina, de la cual debemos una excelente reimpresión al señor Morel-Fatio”; R. E. House en 1913, p. 311.

Trato, en fin, de paliar algunas dificultades de comprensión mediante notas que apuntan en dos direcciones. Por un lado, desentrañar significados de algunas palabras y expresiones alejadas de nuestro dominio léxico actual; y, por otro, hago sinopsis de la peripecia y señalo momentos dramáticos climáticos o acciones que suponen movimientos y cambios significativos en la cadena argumental, aun a riesgo, ciertamente, de pasar por alto algunas explicaciones fonéticas o morfológicas habituales en algunas ediciones críticas.

BIBLIOGRAFÍA

- CAÑETE, Manuel, *El drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1870.
- , *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Imprenta Manuel Tello, 1885.
- CARA, Giovanni, *Il “vejamen” in Spagna*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.
- CRAWFORD, J. P. Wickersham, *The Spanish drama before Lope de Vega*, University of Pennsylvania Press, 1937.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Real Academia Española, Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Los géneros dramáticos del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987.
- EGIDO, Aurora, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores, 2003. Especialmente, “Gallos universitarios”, pp. 129-168 y “El gallo de Góngora y las imágenes escolares”, pp. 189-221.
- ERRAZU, Ángeles, Edición crítica de *Tesorina y Viridiana*, de Jaime de Huete, Zaragoza, Larumbe, 2002.
- EZPELETA AGUILAR, Fermín, “*La Farsa Salamantina (1552)* de Bartolomé Palau en la tradición literaria estudiantil”, *Xiloca*, 34 (2006), pp. 83-92.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, “Caída y ruina del imperio visigótico español. Primer drama que las representó en nuestro teatro. Estudio histórico-crítico de la gloriosa Santa Orosia”, *RHis.*, III (1881), pp. 179-193.

- FERRER CHIVITE, Manuel, "La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI", en Versteeg, Margot (dir.), *En torno al teatro breve*, Foro Hispánico, Amsterdam, 2001, 19, pp. 23-39.
- GALLARDO Y BLANCO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, 4 tomos, Madrid, 1889.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel M., "Un estudiante de Burbáguena en Salamanca", *Studia Zamorensia*, 9 (1988), pp. 291-296.
- , "Notas a un personaje dramático", *Estudios Humanísticos en Homenaje a Luis Cortés Vázquez*, 1, 1991, pp. 283-288.
- GARCÍA MERCADAL, José, *Estudiantes, sopistas y pícaros*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1954.
- GILLET, Joseph E., "Notes on the Language of the Rustics of the Sixteenth Century", *Homenaje a Menéndez Pidal*, I (1925), pp. 443-453.
- GÓMEZ PALAZÓN, José, Edición de *Victoria de Cristo*, de Palau, Zaragoza, Kassel, 1997.
- , Edición de *Historia de la Gloriosa Santa Orosia*, de Bartolomé Palau, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- GONZÁLEZ CHANTOS, Diego E., *Santa Librada vindicada*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806.
- GUTIÉRREZ TUÑÓN, Manuel, *Diccionario de castellano antiguo. Léxico español medieval y del Siglo de Oro*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, Editorial Alfonsópolis, 2002.
- HOUSE, Ralph E., "Sources of Bartolomé Palau's *Farsa Salamantina*", *Romanic Review* (1913), IV, pp. 311-322.
- LATASSAY ORTÍN, Félix de, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1599*, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1798.
- LIHANI, John, "Some Notes on Sayagués", *Hispania*, XLI (1958), pp. 165-169.
- MARTÍN RUBIO, Simeón, "Razón de un señor licenciado", *Xiloca*, 6 (1990), pp. 265-267.
- , "*La Historia de la Gloriosa Santa Orosia*, de Bartolomé Palau, bachiller de Burbáguena. Notas para una lectura", *Xiloca*, 8 (1991), pp. 291-299.
- MAZUR, Oleh, *Historia de la gloriosa Santa Orosia*, Madrid, Playor, 1996.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela española*, vol. 3, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

- MINGUELLA Y ARNEDO DE LAS MERCEDES, P. Fr. Toribio, *Historia de la Diócesis de Sigüenza y de sus Obispos*, Madrid, Tip. Revista de archivos, bibliotecas y museos, tom. I.
- MOREL-FATIO, Alfredo, “La Farsa llamada Salamantina, de Bartolomé Palau”, *Bulletin Hispanique*, II (1900), pp. 237-304
- NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova de 1500 a 1684*, Madrid, Joachinum de Ibarra, 1783-88, vol I.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “La Celestina y el teatro del siglo XVI”, *Epos*, 7 (1991), pp. 291-311.
- , *Cuatro comedias celestinescas*, UNED, Universidad de Sevilla y Universidad de Valencia, 1993.
- RODRÍGUEZ, Josef (R. P. Fr.), *Biblioteca Valentina*, Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747, vol. I, pp. 78.
- ROUANET, Léo, “Farsa Salamantina”, *Revue Critique d’Histoire et de Littérature*, Nouv. Série, t. LI (1901), pp. 177-179.
- , “Bartolomé Palau y sus obras”, *Archivo de Investigaciones Históricas*, I (1911), pp. 267-302.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de literatura*, 1964, vol. II.
- SERRANO Y SANZ, Manuel, “Bartolomé Palau y su Historia de Santa Librada”, Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, IX (1922), p. 303.
- STERN, Charlotte, “Sayago and sayagués in Spanish History and Literature”, *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 217-237.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1930.
- VALERO, Pilar, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V* Salamanca, Ed. Universidad, 1988.
- WHINNOM, Keith, “El género celestinesco: origen y desarrollo”, en *Literatura en la época del Emperador*, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-130.
- WOLF, Fernando, *Reimpreso del acta de sesiones de la clase filosófico-histórica de la Academia de Ciencias de Viena*, Viena, 1852.
- XIMENO, Vicente, *Escritores del reyno de Valencia*, Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1774, vol I, pp. 3-4.
- YNDURAIN, Francisco, “Para la cronología de la “Historia de Santa Orosia”, de Bartolomé Palau”, *AFA*, 5 (1953), pp. 167-169.