

XILOCA 8  
págs. 291-299  
1991

LA "HISTORIA DE LA GLORIOSA SANTA OROSIA",  
DE BARTOLOMÉ PALAU, BACHILLER DE  
BURBÁGUENA  
NOTAS PARA UNA LECTURA

---

Simeón Martín Rubio\*

**Resumen.**— Segunda entrega en torno a este dramaturgo de Burbáguena, en la que se incidirá en sus diferencias con Lope de Rueda, así como en el carácter mucho más dramático que religioso de esta pieza teatral de comienzos del siglo XVI, que es a su vez ampliamente comentada.

**Summary.**— The second instalment about this playwright (who was born in Burbáguena) is going to study the differences with Lope de Rueda, as well as the dramatical character of this work (XVI Century).

Lope de Rueda, en el paso de El convidado, ridiculiza a un licenciado natural de Burbáguena bajo la figura del licenciado Jáquima.

No es la primera vez, y no va a ser la última, que unos autores arremeten directa o indirectamente contra otros. Unas veces por celos de popularidad, otras por méritos que pensaban se debían reconocer antes en ellos que en los criticados. En la mente de todos, están las famosísimas diatribas entre Lope de Vega y Góngora, Góngora y Quevedo, por no llegar hasta las más recientes: Valle Inclán llama a Galdós Don Benito el garbancero.

Fue Morel-Fatio quien identificó al "hombre bajo, cargado de espaldas, barbinegro, natural de Burbáguena", de Lope de Rueda como Bartolomé Palau<sup>(1)</sup>.

¿Era Palau así? Dejémoslo. Sería ejercicio vano buscar datos sobre la configuración física del licenciado B. Palau para comprobar la correcta atribución o lo atinado de la descripción.

---

\* Profesor de Lengua, Literatura Española.

Preguntémosnos, es una vía mucho más gratificante, qué pudo llevar a Lope de Rueda a ridiculizar a un autor teatral de Burbáguena. Partamos de una obviedad. Por más que Lope de Rueda fuese cómico de la lengua, por más escenarios que recorriese, es más que improbable que recalase en Burbáguena, aldea entonces de la Comunidad de Daroca y hoy municipio de la provincia de Teruel. Si, como creo, Lope de Rueda no estuvo en Burbáguena, no es fácil que le impresionase el nombre del pueblo. Difícil pero no imposible. La ridiculización es bastante frecuente entre poblaciones próximas. No es el caso. Lope de Rueda es sevillano. Actor y dramaturgo de cuya obra tenemos datos a partir de 1554. Quizás fuese más explicable, ignoro hasta qué punto, que la comentada alusión al licenciado de Burbáguena se deba a Juan de Timoneda. Timoneda, editor de la obra de Lope de Rueda, autor y actor él mismo, confiesa haber suprimido y corregido pasajes de los originales de Lope de Rueda. ¿Es más explicable por su condición de valenciano? ¿Llegó él hasta Burbáguena? No parece creíble. Entonces, la alusión parece, claramente, dirigida a un individuo y no a un pueblo.

Conclusión: Bartolomé Palau era conocido por Lope de Rueda, o por Juan de Timoneda, antes de 1567, fecha de la edición princeps de la obra de Lope de Rueda, debida a Timoneda, como acabamos de decir. Si añadimos que ambos, por su condición de actores, anteponían el gusto del público a todo lo demás<sup>(2)</sup>, podríamos colegir, sin excesivo riesgo, que se trata de un guiño para quien conoce suficientemente a Bartolomé Palau. Esta afirmación deja planteado el problema, tanto del número de obras salidas de su pluma como la cronología de las mismas o la cronología del propio Palau. No es fácil ser conocido en 1567 por dos obras escritas entre 1540 y 1547 a no ser que gozasen de una extraordinaria difusión<sup>(3)</sup>.

Dejaremos la resolución para otro momento. Un autor encuentra la razón de ser en la obra. El valor de ser el primero quede para ejercicios de erudición que no hacen al caso<sup>(4)</sup>.

Siéntanse orgullosos los burbaqueneros, y con ellos todos los aragoneses, por contar entre sus paisanos con Bartolomé Palau. Un autor que fue haciendo gala de su condición de "natural de Burbáguena" en todas las ediciones de sus obras. Siéntanse orgullosos conociendo su producción literaria y ¿por qué no? animándose a representarla.

Es admirable el esfuerzo que se hace en muchos pueblos por recuperar "señas de identidad" y tradiciones que, en la mayoría de los casos, no van más allá del siglo XIX. Palau responde a una tradición, ésta del siglo XVI. La producción de B. Palau era conocida y criticada, según acabamos de decir, por Lope de Rueda y por Juan de Timoneda, autores ambos que fueron, sobre todo el primero, admirados por Cervantes y que tuvieron una enorme importancia en la fijación de la Comedia del S. XVIII.

Vamos a dedicar estas líneas a comentar algún aspecto que haga más entendible la obra de Palau. Vamos a centrar nuestro interés en la HISTORIA DE LA GLORIOSA SANTA OROSIA, única obra encontrable o más fácil de encontrar, si se quiere, por el gran público ya que ha sido editada recientemente por O. Mazur en el Editorial Playor, Madrid 1986.

La H.<sup>a</sup> de la gloriosa Santa Orosia es un drama escrito en verso y dividido en seis actos, (autos en la edición de Barcelona, 1637).

Los estudiosos del Teatro español del siglo de oro la han englobado dentro de la producción de Teatro religioso de la primera mitad del siglo XVI<sup>(5)</sup>. No estoy de acuerdo con encuadrarla dentro del teatro religioso. A los estudiosos les ha podido más el título, Historia de una Santa, que la naturaleza dramática de los personajes y los elementos de la comedia. No es razón suficiente ni el hecho de ser escrita expresamente para celebrar la llegada de una reliquia a Burbáguena ni la santidad de la protagonista. La especificidad literaria no viene dada por el contexto extra textual. También considero discutible la fecha, primera mitad del s. XVI, tanto de la H.<sup>a</sup> Santa Orosia como de la Historia de Santa Librada, otro título de Palau que tuvo la misma génesis y que no se ha encontrado hasta hoy.

Me parece mucho más atinada la clasificación de O. Mazur que la coloca dentro del Teatro Profano, apartado VI, Teatro Nacional, único ejemplo de dicho tipo de teatro<sup>(6)</sup>.

Si disiento de autores tan respetables como Díez Borque o Ruiz Ramón es porque entiendo que los valores dramáticos se deben a otros núcleos de interés y no a la vida o historia de Santa Orosia.

Lo que condiciona y ordena todo el desarrollo dramático es la seducción de la Cava por parte de Rodrigo con la consiguiente venganza de Don Julián y no la biografía ni las virtudes de Orosia. La trama es por lo tanto profana, histórica y de carácter nacional. Nacional y popular. El auto tercero, donde se dramatiza el encuentro de Rodrigo y La Cava, no es sino una versión teatral del Romance procedente de la Crónica Sarracina:

Fuese el rey dormir la siesta  
por la Cava había enviado;

cumplió el rey su voluntad  
más por fuerza que por grado,

y el desenlace de la comedia no es otra cosa más que la teatralización de

por lo cual se perdió España  
por aquel tan gran pecado.

Palau pretende hacer una obra popular y juega con elementos populares. Pretende dar gusto al vulgo, como dirá después Lope de Vega, igual que han hecho con otros temas Torres Naharro, Juan del Encina, Lope de Rueda o Juan de Timoneda, igual que hizo él mismo bastantes años antes con la Farsa Salmantina. El tema popular lo ha encontrado en la literatura romancesca. Lope de Vega reconocerá su deuda con los autores anteriores a él. Dirá, sin rubor, que ha encontrado una mina. Palau encuentra su mina en un romance conocido hasta en el último rincón de España.

También la forma responde a la tradición. La H.<sup>a</sup> de la gloriosa Santa Orosia está escrita en versos octosílabos. Como los romances. Huye de la utilización de metros cultos. No es un ingenuo, como piensa Mazur, sino que responde a una clara voluntad de estilo. No de otro modo actuará Lope de Vega cuando escribe su Isidro, otra historia de Santo, en versos castellanos. El octosílabo se ordena en estrofas de seis versos con un pie quebrado, esto es sextillas, no sextetos que dice Mazur<sup>(7)</sup>. Si la obra

va a ser representada para sus paisanos, ¿por qué no por ellos mismos? debe ser fácilmente entendible y retenible por ellos. Muchas locuciones de difícil explicación no son sino localismos, gran parte de los cuales perduran en el habla de Burbáguena. Por tanto, tema y metro populares. El octosílabo con pie quebrado, en diversas disposiciones estróficas, viene siendo usado por autores tan distintos y distantes como Jorge Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente o Diego Sánchez de Badajoz. No es infrecuente encontrar, en medio de la obra, versos que nos recuerdan otros, casi idénticos, del romancero. Muça, capitán de los moros, entra con su gente al principio del auto quinto diciendo ¡Ea, ea, mis moricos! que nos trae a la mente el romance antiguo primitivo del Cerco de Baeza.

Metro y tema responden, por consiguiente, a una voluntad de estilo y no a una ingenuidad. Responden al imperativo principal de esa preceptiva teatral, sin escribir aún en tiempo de Palau, que tanta importancia tiene en la fijación de la Comedia española del S. XVII y que encuentra su sistematización en el Arte Nuevo de hacer Comedias de Lope de Vega: el gusto del público.

El argumento de la comedia es el siguiente:

#### **AUTO I**

Firmiano y el Rey (D. Rodrigo) hablan sobre la necesidad que se impone a los soberanos desde la antigüedad de contraer matrimonio. Rodrigo es convencido por los argumentos de Firmiano y acepta casarse con Orosia, princesa de Bohemia.

Manda llamar al embajador y le da el encargo de llevar las cartas de petición de mano. (VV. 1-423).

#### **AUTO II**

Hablan Prudencia y Orosia. Las preocupaciones de Orosia sobre el futuro del reino así como el futuro de su hermano Cornelio le hacen ver lo conveniente que sería que tomase esposo. (VV. 424-717). Llega el embajador del rey de España, le manifiesta los deseos del rey y le entrega las cartas y unos presentes. (VV. 715-815).

#### **AUTO III**

Cornelio se extraña de la presencia de un embajador extranjero y un paje le comunica que viene para hablar con su hermana. (816-856). Orosia cuenta a Cornelio la llegada del embajador y le entrega la carta de Rodrigo. (857-912). Cornelio lee la carta. (913-989). Orosia pide consejo y Cornelio recomienda calma antes de tomar ninguna decisión. (990-1036).

Rodrigo manifiesta el irresistible deseo de yacer con la Cava y las dudas que le embargan: satisfacer el deseo o permanecer fiel hasta conocer la respuesta de Orosia. Finalmente cede ante la pasión y manda que vayan a buscar a la Cava. (1037-1198).

Cornelio y Orosia comunican al embajador que están dispuestos a viajar a España para formalizar el enlace entre Rodrigo y Orosia. (1199-1300).

#### AUTO IV

La Cava confiesa al conde Don Julián, su padre, la deshonra y afrenta que ha sufrido y éste jura venganza. (1301-1465).

Llegan Cornelio, Orosia y su séquito y se enteran, por un pastor, del fin de Rodrigo y de la pérdida de España. (1466-1764).

#### AUTO V

Muza, Hamete y un ejército listo para atacar a Jaca. Se comenta el valor de los montañeses. (1765-1810).

Orosia, Cornelio y Arciso, desde la entrada de la cueva donde están escondidos, manifiestan su temor a ser descubiertos por los moros. (1811-1892).

Los moros los encuentran y dan muerte a todos excepto a Orosia. (1893-1930).

Muza, impresionado por la belleza de la dama le ofrece la vida y el matrimonio con su rey si reniega del cristianismo. Orosia prefiere el martirio. (1931-2064).

Canción del Ángel. (2065-2080).

Muza y los suyos siguen con la conquista de España. (2080-2110).

#### AUTO VI

Entra un pastor cantando. (2110-2165).

Un Ángel indica al pastor dónde está el cuerpo de Orosia y qué debe hacer con él. (2166-2263).

Un Obispo oye un misterioso toque de campanas. (2264-2273).

El pastor con el cuerpo de la Santa en brazos se encuentra con la procesión y cuenta cuanto le dijo el ángel. (2274-2340).

Mecot lo confirma y pide el bautismo. (2345-2355).

El Obispo invita a los fieles a que canten con él. (2356-2361).

Según lo visto, la obra puede ser dividida en dos partes. La primera parte, lo propiamente teatral, donde convergen la historia de Orosia y la pérdida de España y la segunda (AUTO VI) donde el tema se pierde y de la historia se pasa a la exaltación religiosa.

Si nos fijamos en los personajes, vemos cómo en el auto VI la nómina es absolutamente distinta y, desde luego, absolutamente diversas las funciones.

Tan sólo hay tres personajes que han aparecido antes en otros autos: Pastor y Ángel, que no tienen por qué ser los mismos que en el auto IV y en auto V respectivamente, y Mecot que fue quien dió tormento a Orosia en el auto V y, en el VI, confiesa haber sido testigo del martirio.

No creo, por tanto, que se trate de una Comedia de Santa que ha insertado el tema romanceril de la pérdida de España sino que lo nuclear sería la dramatización de la tradición donde hábilmente ha hecho confluír a dos personajes de destino trágico: D. Rodrigo y Orosia y un epílogo de carácter litúrgico donde se justifica una tradición que Palau quiere manifestar:

el culto a la Santa en Jaca. La tradición quiere que fuese en la Jacetania donde sufriese martirio y se descubriese el cuerpo.

Del culto que originó el traslado de las reliquias de la Santa y el estreno de la obra de Palau no ha quedado nada en Burbáguena más que un relicario olvidado en la iglesia parroquial que contiene aquellas reliquias traídas en un ya lejano, 1576.

El éxito que acompañó a Palau y a su Santa Orosia en años sucesivos, desconocemos el número de reimpresiones, Mazur se basa en la edición de Barcelona de 1637, se debe, desde mi humilde opinión, a la fortuna que conocieron en el s. XVII las comedias que tenían que ver con la historia nacional extraídas de las crónicas, de las leyendas, del romancero, etc.

¿Cuántas ediciones? En la edición de 1637 se lee "agora nuevamente enmendada", ¿la enmendó el propio Palau? No creo. Ahora bien, discrepo de Fernández Guerra al hablar de posibles ediciones en 1524 y en 1530<sup>(8)</sup>. Pienso que, como está, se escribió y se estrenó en 1576. Discrepo asimismo de Menéndez Pidal tanto en la fecha, sigue a Fernández Guerra y propone el 1524, como al entender el tema de la pérdida de España como un elemento episódico de una comedia de Santos<sup>(9)</sup>.

Palau dramatiza elementos de la tradición. No le preocupa que los personajes sean verdaderos o falsos. Como muy oportunamente apunta Alfredo Hermenegildo: "no distinguen en este punto la crónica de la leyenda. Lo esencial es que los caracteres, auténticos o no, están acreditados por una larga tradición"<sup>(10)</sup>.

Bartolomé Palau, autor del primer drama de la historia nacional, va a encabezar una lista de obras y una nómina de autores que van a volver sobre Orosia: *La joya de las montañas* de Tirso de Molina o sobre Rodrigo y la pérdida de España: *El último godo* de Lope de Vega.

No creo que añada nada a los valores dramáticos la existencia real o no de Orosia, que fuese princesa de Bohemia o aragonesa, que Orosia fuese a casarse con Rodrigo o con un rey de Aragón.

No son ni la verdad ni la historia valores necesarios en la literatura. En este caso opera la tradición. Todos los elementos del drama estaban instalados en la memoria colectiva: En el Romancero, en la tradición y en la devoción. Pero la tradición no opera solamente en los protagonistas de la comedia sino en la configuración de todos los personajes donde, además, se avanzan determinadas características definitorias de la comedia del s. XVIII.

La primera deuda con la tradición, debida al Romancero, se encuentra en la división en buenos y malos típica de estos personajes<sup>(11)</sup>. Se trata de utilizarlos como ejemplos, igual que a los héroes de la epopeya. El ser real que existió va evolucionando para adoptar formas de mito.

La oposición en Palau está entre cristianos y moros, fieles e infieles,

Y aunque sepa navegar  
sin parar noche ni día,  
irme he a essa Morería  
de infieles,

y traeré hombres crueles,  
fiera gente y muy estraña  
para que destruyan a España,  
pues a Dios no son fieles.

1435-1442

Personajes bastantes planos, unos y otros, quizá porque no hay una individualización sino una tipificación donde los personajes representan ideas, conceptos, etc., pero no seres individuales<sup>(12)</sup>.

Así puede explicarse el procedimiento de identificación de los diversos personajes:

Reales	Simbólicos	Sin nombre
Don Rodrigo	Firmiano	Page
Orosia	Prudencia	Embaxador
Cornelio		Pastor

En estos tres apartados podríamos distribuir la totalidad de la nómina. Aunque pueda parecer un procedimiento elemental, no es gratuito. Palau utiliza un comportamiento diferente para cada uno de los grupos. Los personajes, en cuanto signos, el teatro es un signo de signos, conllevarán un significado según sea el significante. Merece destacarse el hecho de personajes que aparecen definidos por el nombre (conocido) y su función: Don Rodrigo, Rey de España. Personajes definidos sólo por el nombre: Orosia, Cornelio. Personajes definidos por un nombre que revela una determinada actitud: Firmiano, Prudencia. Personajes identificados por su ocupación: un pastor, un ángel. Obsérvese que el referente en unos casos está en la historia o en la tradición y en otros tan sólo en el texto.

Aclaremos, pese a lo anterior, que no existe más realidad que la textual y que ningún personaje tiene una "pre-existencia" que condicione el desarrollo del drama. La ficción conlleva un orden que la realidad no tiene. El drama es una historia desarrollada por acciones colocadas en un orden determinado, encadenadas unas con otras para producir excitación dramática, una dosis sabia de suspenso, emoción y placer. El drama es ficción y el personaje que en él acciona también es ficción. Y existe porque hace; y hace en relación con los otros y con los objetos y con el espacio que los contiene<sup>(13)</sup>.

Por eso, la psicología no existe a priori antes de la acción. La acción compone definitivamente los personajes y su intervención en la acción, esto es su "parte", hará de él un ser complejo o simple, protagonista o antagonista, etc.

Veamos, en la lectura de la Historia de la gloriosa santa Orosia, cómo los personajes se definen por su relación con los otros, por la acción y por el espacio.

El primitivismo de Palau, la ausencia de acotaciones escénicas y escenográficas hace imprescindible una "lectura"<sup>(15)</sup> que nos descubre esos elementos explícitos en las comedias de épocas posteriores.

Tomemos el AUTO I.

Existe una oposición dentro-fuera. Todo el auto ocurre fuera. Al final del mismo, dice Rodrigo al embajador:

Ven, entremos acá dentro.  
Id a escribir, ayo, vos,

mientras hablamos los dos  
aquí dentro de mi aposento

420-423

No se da ninguna información sobre el lugar ni sobre los objetos que pueda haber en él. Tampoco se nos informa acerca de los vestidos. Es un texto sin acotaciones aunque, como diría A. Übersfeld, con suficientes didascalias: "elles n'ont jamais été nulles, bien entendu, mais les auteurs ne jugeaient pas utile d'en garder la trace" (Lire le théâtre, p. 20). Este es el caso de Palau. El papel del rey, ayo, embajador, paje,

obispo o moro, suponen suficientes indicaciones de vestuario. Del mismo modo aparecen incluidos en el texto determinados elementos de la escenografía:

Tomad mi anillo, escriuif,  
firmad y sellad por mí  
todo vuestro paracer.

367-369

Es, como acabo de decir, muy frecuente la ausencia de acotaciones. Piénsese que la primera edición de Shakespeare no tenía ninguna y las ediciones posteriores las traen porque han sido sacadas del texto.

No acaba aquí la información textual. Las relaciones entre los diversos personajes está explícita en los versos: Rodrigo es para Firmiano tu Magestad, 3; tu Excelencia, 12; Muy poderoso señor/sublimado, 23-24; tu Alteza, 150; alguien que posee

... la gran nobleza  
de tu persona y estado  
según estás reputado

151-153;

... tu gran poder  
Imperial

167-168. Etc.

Firmiano es para Rodrigo

... el fiel servidor  
es obligado a pensar  
lo que cumple a su señor

7-9

... my Ayo y maestro  
y me diesses buen costumbre,  
consejo, doctrina y lumbre  
como hombre sabio y diestro.

187-190

La ascendencia del ayo sobre Rodrigo es tal que se produce una inversión de papeles

y siendo tu mi sirviente  
he sido yo tu criado.

195-196

Se nos informa qué tipo de monarquía encarna Rodrigo:

Y entre tanto podrás dar,  
como es razón,

parte e información  
a los nobles del consejo.

358-361

Los ejemplos se pueden multiplicar indefinidamente. Digamos que en la Santa Orosia de Palau se encuentran suficientes didascalias aplicables a los diferentes planos que definen la teatralidad: lo escénico, lo escenográfico, lo dramático y lo dramaturgico. Didascalias elementales. Lo mínimo imprescindible, diría yo, para hacer entendible y "representable" la obra. Si es el receptor elemento necesario en toda comunicación, la naturaleza del mensaje dependerá siempre del receptor a quien se dirija. En este caso la doble configuración del receptor como mediador que ha de poner en pie el tinglado teatral y como espectador, obligan a un doble ejercicio de sencillez. Se atiene a lo fundamental, recuérdese Gracián y la quinta esencia, aunque, hijo de su tiempo, deba recordar a todos que la "Historia de la Gloriosa Santa Orosia (ha sido) compuesta por el Bachiller Bartolomé Palau natural de Burbáguena". Bachiller, con su erudición a cuestas, y de Burbáguena, elemental y directo.

## BIBLIOGRAFÍA

1. "La Farsa llamada Salmantina de Bartolomé Palau", *Bulletin Hispanique* II, 1900, pp. 237 y ss.
2. **DIEZ BORQUE, JOSÉ M.<sup>a</sup>** *Antología de la literatura española III*, Teatro ss. XVI y XVII, Biblioteca universitaria Guadiana, Ed. Guadiana, Madrid, 1975, p. 146.
3. **AURELIANO FERNÁNDEZ GUERRA**. Propone la fecha de 1519 para la Farsa Salmantina.
4. **BARTOLOMÉ PALAU**. Historia de la Gloriosa Santa Orosia, Primer drama de historia nacional; edición, prefacio y notas de Oléh Mazur, Edit. Playor, Madrid, 1986.
5. **DIEZ BORQUE, JOSÉ M.<sup>a</sup>** *Historia de la literatura española* (hasta el S. XVI), Guadiana, Madrid, 1974, pp. 684-685.
6. **MAZUR, OLÉH**: Opus cit. p. 205.
7. **MAZUR, OLÉH**: Opus cit. p. 102. "En la sextilla entrelazada, el primer octosílabo de cada estrofa recoge la rima final de la estrofa anterior; el segundo es un pie quebrado con otra rima que se repite en el tercer verso" Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 220-221.
8. **FERNÁNDEZ GUERRA, AURELIANO**: *Caída y ruina del imperio visigótico español*, Madrid 1883, p. 185.
9. **MENÉNDEZ PIDAL, R.** *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires, 1945, p. 178.  
Sito Alba, Manuel: "Tradicionalmente se viene dando la fecha de 1597, año del estreno de la *Comedia de la muerte del rey Don Sancho*, como la incorporación de los personajes del romancero al teatro basándose en los versos del *Ejemplar poético*:  
A mi me culpan que fui el primero  
que reyes y deidades di al tablado  
de las comedias traspasando el fuero.  
También atribuye la primicia a Juan de la Cueva, Agustín de Rojas en *El viaje entretenido*. Cosa discutible. "Véase. El personaje, elemento externo del iceberg mimético y clave de la comunicación con el público", *El personaje dramático*. Taurus, Madrid, 1985, p. 160.
10. **HERMENEGILDO, ALFREDO**: "La tragedia española con el último tercio del S. XVI". Apud. Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española*, Ed. Crítica. Barcelona, 1980, p. 583.
11. **SITO ALBA, MANUEL**; Opus cit. p. 161.
12. **YNDURAIN, DOMINGO**: "Personaje y abstracción" en *El personaje dramático*, Taurus, Madrid, 1985, p. 30.
13. **GENÉ, JUAN CARLOS**: "Personaje y actor". En *El personaje dramático*, p. 69.
14. **UBERSFELD, ANNE**: *Lire de théâtre*, Messidor, Editions sociales, Paris, 1982.