

495 taylalala, taylalela.
 Miña Virgen do Portale
 assisti a nosa Reyna,
 para criar o seu Fillo
 para paz da nosa terra.

LAUS DEO, ET VIRG. MARIAE.

Hallarase en la misma Imprenta.

PUBLICACIÓNS

LA ÉGLOGA DE VIRGINE DEIPARA: ESTUDIO Y EDICIÓN*

Julio I. González Montañés

Julio Alonso Asenjo, recoñecido especialista no teatro escolar e autor de numerosas edicións de textos de teatro humanístico e xesuítico español e hispanoamericano, ofrécenos, baixo o selo da USC Editora, unha edición modernizada da *Égloga de Virgine Deipara*, representada no Colexio xesuíta galego de Monterrei (Ourense) o 8 de decembro de 1581. É un dos poucos textos teatrais xesuíticos galegos que chegaron ata os nosos días, aínda que non se trata dunha obra descoñecida. En 1927 e 1945 mencionouna nos seus traballos Justo García Soriano, pioneiro dos estudos sobre o teatro escolar en España, e aparece tamén referenciada nos catálogos posteriores de C. González Gutiérrez, J. Menéndez Peláez e o propio J. Alonso Asenjo. Nunca se fixo, con todo, unha edición completa

* Alonso Asenjo, Julio, *La Égloga de Virgine Deipara : Estudio y edición*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións ,Universidade de Santiago de Compostela, 2018

da *Égloga*. En 2002 reproducín na miña páxina web algúns versos e diálogos en prosa, e en 2007 publiquéi partes dela (completo o *Entremés dos pastores*). Posteriormente, transcribiron tamén algúns fragmentos César Brandariz (2011) e Christiane Pérez González (2011/2014), pero esta edición do Dr. Alonso Asenjo permite valorala globalmente e obriga a reconsiderar a súa importancia e calidade.

A peza, en verso e en prosa, está escrita en latín, castelán, portugués e galego, e consérvase na Academia de la Historia nun manuscrito procedente do Colexio Imperial de Madrid (Colección de Cortes, sign. 9-2566, fol. 24 r-45v). A copia é obra de varias mans (seis distingue Alonso Asenjo), das cales unha intervén no texto a *posteriori* engadíndolle o título, a rúbrica inicial, un colofón e unha anotación sobre a intervención da música. Julio Alonso argumenta (p. 16) que o resto da copia puido facerse en Galicia (quizá no mesmo Monterrei), pola presenza frecuente da gheada e doutros particularismos fonéticos e gramaticais galegos no manuscrito. Porén, a presenza destes trazos tamén podería interpretarse supoñendo ao seu autor un galego que quere preservar a fala popular, sendo entón as irregularidades ortográficas e fonéticas do manuscrito froito da falta de norma e das vacilacións de copistas casteláns.

A pesar da súa aparente desorde e da diversidade de linguas e xéneros, a edición completa e o estudo que a acompaña revélanos unha estrutura clara, unha poesía latina de notable calidade e un verso castelán moi correcto que non desentona nunha comparación coa lírica mariana española do século XVI. Alonso destaca a variedade métrica e a súa adecuación aos moldes tradicionais do xénero pastoril: os hexámetros dactílicos e dísticos latinos, así como as estancias, tercetos, silvas, octavas e hendecasilabos con rima interna, remiten a modelos virxilianos pasados polo filtro da poesía italiana dos séculos XIV- XV, a *Arcadia* e as *Eclogae piscatoriae* de Jacopo Sannazaro e a poesía española do XVI. Con todo, máis aló dalgunhas expresións illadas, tópicos literarios e ideas comúns, hai que recoñecer a orixinalidade do autor ou autores das composicións que se integran na *Égloga*, que non parecen ter unha débeda directa cos modelos citados, aínda que sexa evidente a inspiración neles.

A representación tivo lugar nun contexto de festa pola concesión papal de indulxencias á Congregación da Concepción do Colexio de Monterrei, e de celebración da unificación dos reinos de España e Portugal baixo a coroa de Felipe II. Fíxose en presenza do V Conde de Monterrei, D. Gaspar de Acevedo e Zúñiga, que se atopaba na vila tras participar en operacións militares no norte de Portugal sometendo ás poboacións que se negaban a recoñecer como rei a Felipe de Austria. Á festa acoden xentes de todas as partes para honrar a Virxe con xogos e danzas, ou para gañar o xubileu que fora publicado “*por todo el Reino*”, e algúns tamén coa intención de participar no certame poético convocado para a ocasión, cuxas composicións se exhibiron en letreiros nunha sala do colexio e,

en parte, incorporáronse, o mesmo que o propio certame e a entrega de premios, á representación teatral.

Alonso Asenjo pon de manifesto, e agora paréceme evidente, que a representación da *Égloga* forma parte da festa, pero, ademais, reproduce a festa. Como o prólogo indica: “*La representación es una égloga en que, en estilo pastoril, se pone en plática la misma fiesta que se hace*”, de maneira que a representación teatraliza a festa e convértese nunha *metafesta*. A elección do xénero pastoril permite alegorizar a totalidade do festexo e incorporar o Colexio como “*gran pastor y mayoral*”, e a división en tres actos, innecesaria nunha égloga, fai lugar no segundo acto –o máis frouxo literariamente dos tres– ao asunto da guerra e da unificación dos reinos, que era un dos motivos da celebración. Pode parecer unha intrusión, pero era necesaria e, como JAA sinala, a exaltación de heroes e fazañas militares é plenamente virxiliana e bucólica.

Os personaxes da obra mencionados na rúbrica inicial e no prólogo son once, pero a eles hai que engadir o que recita os versos da despedida e os tres que interveñen no *Entremés dos pastores* ou, quizá mellor, dos viláns ou *rustici* (Toribio, Lorenzo e Figuero), que non se mencionan na parte introdutoria, se cadra por considerar o colector que esta peza cómica non formaba parte da égloga propiamente dita. A maioría son novos (o texto refírese a eles como *mozos, mancebos, zagales...*) e preséntanse como pastores, pero, en realidade, son estudantes ou antigos estudantes do Colexio de Santiago Apóstolo de Monterrei, dos cales os de máis idade teñen maior protagonismo nos diálogos. Tres dos personaxes, Regiano, Lusitano e Castellano, son, con todo, *notables* que supervisan o desenvolvemento do festexo e actúan como xuíces no certame, ademais de simbolizar o estado de Monterrei e os reinos de Castela e Portugal. Os nomes dos pastores-estudantes delatan a súa procedencia xeográfica: da zona costeira do sur de Galicia (“*los Puertos*”) acoden á festa-representación Çalasio e Marino; dos vales do Miño e o Sil veñen Orminio e Sileno; de “*los Oteros*”, ao leste da provincia de Ourense, chegan Viano e Conso, e da comarca zamorana de Sanabria, Sanabrio e Teranio.

O manuscrito non menciona o autor da *Égloga*, que en principio hai que considerar anónima aínda que se propuxeron dúas posibles atribucións. Alonso Asenjo xa expuxera, nas súas fichas do *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (CATEH, nº 2 e 146), a posible autoría do Padre Bartolomé Bravo, e mantén a súa hipótese, con novos argumentos, nesta edición. O P. Bravo, na súa mocidade profesor en Monterrei, e máis tarde notable pedagogo e gramático, foi o autor do *Diálogo de la Concepción de Nuestra Señora*, representado en Monterrei o 8 de decembro de 1578 e conservado no mesmo manuscrito que a *Égloga* que nos ocupa. A coincidencia das datas de representación, a temática mariana e semellantes estruturas e finalidade do *Diálogo* e da *Égloga* levan a Asenjo a pensar na posible atribución de ambas as obras a Bartolomé Bravo, existindo ademais algunhas

coincidencias terminolóxicas significativas como a utilización nas dúas do pouco frecuente termo *Christipara* como sinónimo de *Deipara*.

Estou de acordo nunha posible inspiración da *Égloga* no *Diálogo* do P. Bravo, pero a autoría directa, aínda que sexa unha hipótese razoable, ten en contra que non se pode documentar a Bravo en Monterrei en 1581, e tamén a utilización do portugués e do galego na *Égloga* (os cales non aparecen no *Diálogo*), difícil de entender tendo en conta a orixe segoviana de Bravo, aínda que non se pode descartar que, como gramático que era, despois de tres anos en Galicia tivera adquirido coñecementos suficientes de galego-portugués. Por outra banda, hai no manuscrito indicios de que algún dos copistas non era galego: por exemplo, cando Regiano refírese á Virxe compostelá de *Santa María la Nona* (*Nona* di o ms. e a edición de JAA), parece claro que se trata do erro dun copista non galego por *Santa María a Nova*, a Virxe do convento terciario franciscano do que se fixeron cargo os xesuítas e en cuxo solar edificaron o seu Colexio.

Eu penso que o autor é un galego, pero, en calquera caso, a probabilidade da autoría de Bravo é moito maior que a de Miguel de Cervantes proposta por César Brandariz (*El hombre que ‘hablaba difícil’ ¿Quién era realmente Cervantes?*, 2011), baseada nunha suposta presenza da caligrafía de Cervantes no manuscrito da *Égloga* (que Alonso Asenjo, con bos argumentos, rexeita), e nas súas teses anteriores sobre a orixe galega-sanabresa de D. Miguel e a súa presunta formación no Colexio de Monterrei, que non consta documentalmente e no cal Brandariz tampouco puido documentar a súa presenza en 1581.

O núcleo temático da *Égloga* é a exaltación da devoción mariana e da Inmaculada Concepción, decidida pola Trindade como parte dun plan divino para a salvación do mundo despois do pecado orixinal. É un tema pouco frecuente no teatro castelán anterior e a *Égloga* supón un anticipo do teatro concepcionista que florecerá en España a principios do XVII. A teoloxía xesuíta foi adiantada e decidida defensora da tese inmaculista, e a representación concíbese como un *sermón disfrazado* destinado ao adoutramento teolóxico dos asistentes. Ademais, as circunstancias concretas de 1581 obrigan a introducir, con intención propagandística, o asunto bélico; e a elección do estilo pastoril xustifica a aparición do tema do amor entre pastores, baixo a forma dun *idilio* que na súa adolescencia mantiveran Viano e Sanabrio (sobre o asunto véxase tamén a comunicación de JAA no *Congreso Internacional Entresiglos*, 2016). Integrar así a temática amorosa na representación, algo case obrigado nunha égloga, supoñía evidentemente un problema polas connotacións homoeróticas que tería neste caso, problema que o autor resolve presentando a relación como unha amizade entrañable.

A acción sitúase na acrópole de Monterrei e estrutúrase, como vimos, nos clásicos tres actos, precedidos dun prólogo-argumento e cada un deles dividido en escenas que non sempre se indican no manuscrito. No primeiro acto atópan-

se na ladeira do monte as catro parellas de pastores que se dirixen a Monterrei para honrar a María e participar nas competicións de loita, danza e versificación/canto. O segundo acto, xa na cima, comeza cunha conversación en prosa entre os xuíces do desafío (Castellano, Lusitano e Regiano), na cal se introduce o asunto da guerra sucesoria e a pacificación dos reinos, e remata cunha sorte de competición sobre cal dos tres reinos é o máis devoto da Virxe, aténdendo ao número de santuarios marianos.

O terceiro acto é propiamente a representación do certame en forma de xusta poético-musical entre Orminio, Çalasio, Viano e Sanabrio, de loita entre Conso e Sileno, e de danza entre Teranio e Mariño. Os xuíces sentencian, “*atento que todos o havés feito mui bem*”, que non haxa vencedores e os seis recuperen os obxectos que deixaran en peñor para premiar o gañador. A continuación, de xeonllos, rogan todos á Virxe, en latín e en castelán, para que cimente a irmandade entre os reinos. Conclúe a representación cunha enigmática octava que JAA interpreta de eloxio a Portugal e a Felipe II, un himno coral en galego que exalta a paz e a irmandade de galegos, portugueses e casteláns, e a despedida en latín (*Dimissor*) dándolle grazas ao Conde e pedindo para el a protección da Virxe. Non aparecen na *Égloga* figuras alegóricas, frecuentes no teatro xesuítico e mesturadas en non poucas ocasións con pastores tanto nas representacións relixiosas como nas escolares. Castellano, Lusitano e Regiano son personaxes simbólicos, pero non alegorías, e o que destaca na obra é o protagonismo da lírica, que domina tanto no primeiro acto como no terceiro, convertendo a dramática en poesía.

O lugar concreto da representación non se menciona no manuscrito. Alonso Asenjo pensa, tendo en conta a data da festa e o clima da zona, que debeu de preferirse un espazo cuberto, o cal descartaría o claustro e deixaría como posibilidades a Aula Xeral (unha referencia no texto a “*los paraninfos*” como marcos para as entregas de premios podería aludir á mesma representación), ou o templo do colexio, algo habitual nas representacións xesuíticas. Engado que iso sería perfectamente posible na igrexa de Monterrei (hoxe desaparecida coma o resto das dependencias colexiais), a cal, segundo descrições do século XVIII, estaba construída “*al modelo de la del Colegio imperial de Madrid*”, e era “*la mejor y espaciosa fábrica de esta provincia*”. Da escenografía non temos practicamente ningunha indicación, salvo a referencia aos arbustos (“*unos ramos*” no ms., quizá en testos, apunta JAA), tras os que se ocultaban os pastores sanabreses ata ser descubertos por Viano e Conso no primeiro acto (f. 28v, col. b).

Escasas son, así mesmo, as indicacións sobre o vestiario e atrezo, reducidas ás mencións que aparecen no texto de pezas de roupa e complementos pastorís: peles, caxatos, zurrón, funda, etc., e tamén son poucas as referencias á música (unha noticia no v. 274, a guitarra que peitea Regiano para acompañar a dan-

za zapateada de Teranio e Marino, e pouco máis), aínda que a música sempre está presente no teatro dos xesuítas e neste caso sen dúbida houbo de ter gran protagonismo, tendo en conta a abundancia de cancións (“*algo largas*” pareceron, segundo o autor do colofón).

De grande interese para a historia da literatura galega é a utilización da lingua galego-portuguesa na obra, proba do carácter políglota do Colexio de Monterrei e da adaptación da dramática xesuítica á contorna cultural. No caso do portugués trasmontano que fala Lusitano na *Égloga*, a lingua funciona evidentemente coma un elemento caracterizador da súa procedencia, pero temos tamén o himno final, en galego bastante correcto aínda que con algúns lusismos e castelanismos, quizá debidos a vacilacións do copista. O uso do galego no teatro e na poesía dos xesuítas non é excepcional: existen probas do seu uso en Monterrei desde 1572; na *Comedia de la invención de la sortija* representada en Monforte en 1594 o autor incluíu un *paso* de 52 versos en galego; hai indicios da utilización do galego no Colexio de Santiago no século XVII, e no XVIII aparece, cinguíndonos só ao teatro, no *Entremés del portugués* (ca. 1710) e na *Loa a la dedicación del nuevo camarín de Nuestra Señora de las Hermitas* do Padre Luis de Losada (1729).

Na súa edición, J. Alonso Asenjo opta por respectar a [des]orde do colector do manuscrito, mantendo ao final o *Entremés dos pastores* (que se representou no primeiro entreacto) e a *Lira para cantar* e outras composicións que probablemente se interpretaron na primeira parte da representación, despois da lectura da distribución de premios. O texto aparece modernizado, eliminándose as inconsistencias antigas e regularizando a ortografía, acentuación, maiúsculas e puntuación de acordo coa norma actual, tanto no castelán coma no portugués. Mantén JAA as formas orixinais de léxico, gramática e frases feitas, e ofrece os versos latinos nunha transcripción modernizada segundo as convencións actuais, acompañados dunha tradución ao español. Non se traduce o galego-portugués cuxa comprensión xulga o editor que queda garantida coas notas e a ocasional tradución entre corchetes dalgún termo.

A parte en verso aparece numerada, resultando 1504 versos (un 15% deles en latín), cun claro predominio dos de arte maior, máis os 138 do *Entremés* (todos de arte menor). Indícase na edición, en columna esquerda, o cambio de folios no manuscrito, e, en columna dereita, o tipo de estrofa utilizado e a estrutura rítmica, que nos hendecasílabos con rima interna aparece destacada en itálica. É un acerto o uso de diferentes tipos de letra para diferenciar na impresión as seis mans que interviñeron na copia da RAH, solución que suple, polo menos en parte, a falta dunha reprodución facsimilar do manuscrito.

Corrixe o editor tanto as erratas evidentes dos copistas coma os erros de edicións parciais anteriores: os das miñas (que foron moitos, algúns imperdoables) e os de César Brandariz e Christiane Pérez González, a cal coincidiu comigo

na confusión *f/t* e *n/r* que nos levou a converter a Teranio en *Fenanio*. Porén, é inevitable en toda edición, e máis na dun manuscrito complicado, a existencia de erros de lectura e de erratas na edición. Son, con todo, neste libro, relativamente poucos: uns cantos casos de diéreses en lugar de tiles, a omisión dalgúns letras na transcripción (Lorenzo: [P]ues alto. ¡Sea juez este señor!, p. 212), erros de maquetación nos entrelíñados e a aliñación do texto (p. 107, 122, 213...), algunha errata de puntuación, e pouco máis. Tamén me parece unha equivocación a maneira de citar as URL, que pola súa lonxitude afean as notas, son imposibles de teclear (nalgún caso chegan aos 200 caracteres), e nunha edición en papel deberían de acurtarse utilizando calquera dos servizos dispoñibles na internet.

Ningún destes pequenos defectos escurece o brillo desta excelente edición e estudo, coa cal dispoñemos xa de dous textos xesuíticos galegos editados (tres se contamos o *Entremés del portugués*, que creo tamén xesuíta). Falta, para completar o corpus coñecido, a edición do *Diálogo de la Concepción de Nuestra Señora* do P. Bravo, na que traballa na actualidade JAA, e da *Loa* do P. Losada para as Ermidas, que espero poder publicar en pouco tempo.