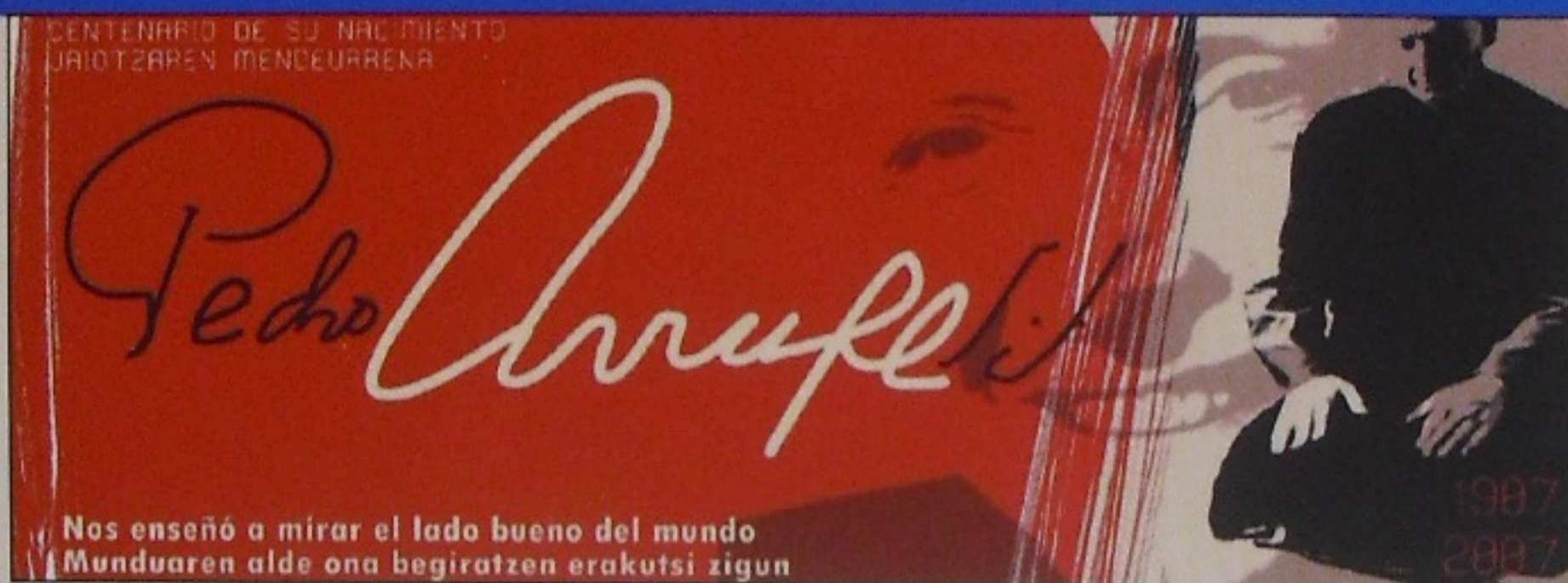


# Anuario del Instituto Ignacio de Loyola

## Loiolako Inazio Institutuen Urtekaria

2007



Universidad de  
Deusto  
**San Sebastián**

Deustuko  
Unibertsitatea  
**Donostia**

Instituto  
Ignacio de Loyola

Loiolako Inazio  
Institutua



LA ÉGLOGA DE VIRGINE DEIPARA Y  
EL TEATRO DE LOS JESUITAS EN GALICIA  
DURANTE LA EDAD MODERNA

---

## INTRODUCCIÓN

En la *Academia de la Historia* de Madrid formando parte de la denominada *Colección de Cortes* se conserva copia manuscrita de la *Égloga de Virgine Deipara* [*Égloga de la Virgen Madre de Dios*], única pieza de teatro jesuítico española de indiscutible origen gallego. El colofón del manuscrito afirma que fue representada el “año 1581 día de la Concepción de Nuestra Señora delante del Conde de Monterrey” y tanto la ambientación de la obra como los idiomas en ella utilizados (está escrita en latín, castellano, portugués y gallego) confirman su redacción en Galicia<sup>1</sup>.

Las historias del teatro gallego han ignorado hasta la fecha la existencia de esta obra y la de numerosísimas noticias de representaciones teatrales en los Colegios gallegos de los jesuitas de las que no conservamos el texto pero sí los nombres de sus autores, títulos y detalles de su puesta en escena. El análisis de estos datos permite afirmar que las representaciones jesuíticas gallegas no eran simples actos académicos sino sociales contando con la asistencia no sólo de

---

<sup>1</sup> Academia de la Historia, *Colección de Cortes*, MS 9/2566, folios 24r al 45v. Menciona la pieza en su catálogo GARCÍA SORIANO (1927), p. 264 y (1945), pp. 31 y 34, sin indicar su procedencia. Más concretas son las referencias en las catalogaciones de GONZÁLEZ GUTIÉRREZ (1997), p. 350; MENÉNDEZ PELÁEZ (2004-2005), nº 50, p. 458 y ALONSO ASENJO (2006), p. 15 que citan signatura del manuscrito, foliación, líneas de comienzo, nómina de personajes etc. No había sido sin embargo estudiada ni editada hasta que recientemente tuve la ocasión de hacerlo en la revista *TeatrEsco* (véase GONZÁLEZ MONTAÑÉS (2007), en un artículo que aquí actualizo y completo con la edición íntegra de una de las escenas de la obra. En los fragmentos que edito transcribo directamente las xerocopias del manuscrito original que me ha proporcionado amablemente el departamento de reproducciones de la Academia de la Historia. He mantenido la grafía original regularizando la puntuación del manuscrito y añadiendo también los acentos que faltan de acuerdo con la normativa actual.

estudiantes y profesores sino también de frailes de otras órdenes, familiares de los alumnos, autoridades locales y los habitantes de las villas en las que se asentaban los Colegios e incluso de pueblos cercanos<sup>2</sup>.

Notables en no pocas ocasiones por su espectacular escenografía, sin duda contribuyeron a familiarizar al público gallego con el hecho teatral y en el caso de la *Égloga* conservada creo muy probable que haya jugado un papel como precedente temático y lingüístico del *Entremés famoso sobre da pesca do rio Miño* (1671) del bachiller Gabriel Feixóo de Araújo, considerado durante mucho tiempo como la partida de nacimiento del género teatral en Galicia.

## LOS JESUITAS EN GALICIA

La presencia de los discípulos de San Ignacio de Loyola en Galicia fue temprana; tres Padres, procedentes de Braga, estaban en Santiago en 1543, sólo tres años después de la fundación de la orden, y en 1544 llegaron doce, procedentes de Lovaina, hasta A Coruña donde predicaron con gran éxito unos días antes de seguir hacia Coimbra. Hay también noticias de una misión jesuita en Mondoñedo en 1547 y sabemos que en Compostela intentaron, hacia 1551-52, hacerse cargo del control del Colegio de Fonseca y, a través de él, de toda la Universidad, entonces en proceso de reestructuración y consolidación como institución académica. Los jesuitas contaron con el apoyo del arzobispo de Santiago, Álvarez de Toledo, y del conde de Monterrei, Don Alonso de Acevedo y Zúñiga, albaceas testamentarios del arzobispo Don Alonso de Fonseca, fundador de la Universidad compostelana. Álvarez de Toledo era amigo personal de San Ignacio al que encarga una reforma del plan de estudios que el santo envía en 1552 aunque no llega a entrar en vigor ante la oposición de la ciudad que “*no quería un Colegio sino una Universidad honrada*”, y del Claustro, dominado por los benedictinos y los dominicos que solicitaron la intervención real<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> El Padre VALDIVIA (1932-33)[1604], nº 206, pp. 397-98 dice refiriéndose a Monterrei que “*representaban los estudiantes y como cosa nueva, era grande el concurso de la gente más granada de todo el condado, y grande la moción y fructo que se experimentaba con este medio*”, y el P. Juan Pérez. Prefecto de estudios de Monterrei afirma que a la representación del día de la circuncisión de 1564 asistieron alumnos y profesores, los abades del monasterio y “*gente de los pueblos vecinos*”.

<sup>3</sup> Véase CABEZA DE LEÓN (1946), II, p. 455 y RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 18-20. El enfrentamiento entre los jesuitas y la Universidad fue constante y cuando en 1578 la orden consigue fundar un colegio en Compostela intenta arrebatar a la Universidad los estudios de Gramática y aún los de Artes.

Quizá como compensación por este fracaso, el conde de Monterrei fundó y dotó un Colegio de la orden en su villa natal en 1555, el primero de los que tuvieron los jesuitas en tierras gallegas y el último de los que San Ignacio aprobó en la Península antes de su muerte. La fundación de Monterrei fue seguida en las décadas siguientes por las de los colegios de Compostela (1578) y Monforte de Lemos (finales del XVI) y, ya en el siglo XVII, por los de Ourense (1653-54)<sup>4</sup>, A Coruña (1673) y Pontevedra (ca. 1685), convirtiéndose la orden en la principal institución dedicada a la enseñanza secundaria en Galicia<sup>5</sup>.

## PAPEL DEL TEATRO EN LA PEDAGOGÍA DE LOS JESUITAS

Orientada casi desde sus comienzos hacia la enseñanza y la formación, la Compañía de Jesús introdujo en sus colegios el teatro escolar con una triple finalidad: didáctica, moralizante y propagandística. Como argumenta el Padre Jacobus Pontanus en su *Progymnasmatum Latinitatis*, uno de los textos más esclarecedores sobre el papel que la pedagogía jesuítica asignaba al teatro, las representaciones proporcionan renombre a los Colegios y profesores, son un medio excelente para ejercitar la memoria de los estudiantes, los ayuda en el dominio de la lengua latina y son un vehículo para inculcarles lecciones morales<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Sobre la fundación del Colegio de Ourense véase SECA (1930) y CID RODRÍGUEZ (1939).

<sup>5</sup> Para la presencia de los jesuitas en Galicia son fundamentales los datos que proporciona el P. Luis de Valdivia en su *Historia de los Colegios de la Provincia de Castilla*, *Monumenta Histórica S. J.*, Roma, Ms. [1604], y los trabajos de Evaristo RIVERA VÁZQUEZ (1974) y (1989); véase también GONZÁLEZ LÓPEZ (1973), pp. 422 ss., y (1981), I, pp. 176 ss. El centro de Monterrei fue hasta el siglo XVIII el más importante de los colegios gallegos; a finales del siglo XVI sobrepasaba los 1000 alumnos y superaba a la mayoría de los colegios de la provincia de Castilla. Su importancia le llevó a intentar convertirse en Universidad con la adición en 1573 de un “Colegio mayor” que se pretendía acabase impartiendo enseñanzas superiores, aunque la muerte de su fundador lo impidió.

<sup>6</sup> *Progymnasmatum Latinitatis, sive Dialogorum Volumen primum, cum annotationibus. De Rebus Literariis. Progymnasma centesimum: “Actio Scenica”*, Ed. Adam Satorius, Ingolstadt, 1599, hay edición digital en Internet que puede obtenerse en la Web de Stoa:

<http://www.stoa.org/hopper/text.jsp?doc=Stoa:text:2003.02.0009>. A pesar de esta utilización del teatro en su modalidad escolar, y aunque sabemos que muchos Colegios no dudaron en contratar a actores y músicos profesionales para las grandes solemnidades, en España la mayor parte de los miembros de la orden mantuvieron en las “querellas sobre el teatro” una actitud de oposición furibunda contra las representaciones profanas, las farsas y comedias de las compañías teatrales ambulantes de finales del XVI y XVII. Aunque algunos, pocos, padres las defendieron (Tomás Sánchez o Luis Alfonso de Carvallo), son legión los que las atacaron duramente (una docena de casos cataloga Wilson antes de 1650), destacando la influencia de los argumentos del Padre Rivadeneira y su *Tratado de la tribulación* (Madrid, 1589).

En 1599, el mismo año en el que se publicó la obra de J. Pontanus, se imprimía la versión definitiva de la *Ratio Studiorum* que reguló durante décadas la enseñanza en los colegios jesuíticos, en la cual hay dos reglas para los Rectores que aluden al teatro. En la primera de ellas (regla 13) se les ordena que las comedias se representen sólo en ocasiones muy señaladas, siempre en lengua latina, que sean de temas piadosos o sagrados y que no tengan papeles femeninos, y en la segunda (regla 16), que se guarden las piezas, seleccionadas por “*el Prefecto de Estudios o jueces competentes*”, en las bibliotecas de los colegios<sup>7</sup>. La segunda regla casi siempre se cumplió, y ello nos ha garantizado la conservación de centenares de obras, pero no así la primera. Pronto se introdujeron las lenguas vernáculas y se amplió el número y la temática de las representaciones, de modo que a finales del siglo XVI en los numerosos centros de enseñanza que la Compañía tenía en Europa y América era costumbre representar *Églogas, Tragedias, Autos, Comedias y Diálogos*, con ocasión de las ceremonias de comienzo y final de curso, en las fiestas del Corpus y en las de los patronos de los centros y de las localidades en las que éstos se asientan, lo mismo que con motivo de visitas de personajes importantes. Los temas de estas representaciones eran preferentemente de carácter religioso pero no faltan obras de temática profana, con música, danzas, lujoso vestuario y complicada escenografía, lo que provocó algunas quejas e intentos de regulación por parte de la dirección romana de la orden que en general cayeron en saco roto.

En España hay noticias de casi quinientas representaciones en los siglos modernos y se conservan algo más de dos centenares de obras, muchas mediocres pero algunas de alta calidad literaria, la mayoría anónimas y otras de autores conocidos (el Padre Acevedo, el P. Juan Bonifacio, el P. Hernando de Ávila...) que cuentan entre los grandes dramaturgos del XVI, se inspiran frecuentemente en el teatro de Plauto y Terencio, y sirven de eslabón entre la generación de Lope de Rueda y las de Lope de Vega y Calderón, no por casualidad educados en los jesuitas<sup>8</sup>. Existen tesis encontradas sobre la influencia de este teatro en la creación

---

<sup>7</sup> La *Ratio* comenzó a redactarse hacia 1584 por una comisión de seis Padres, varios de ellos españoles, y pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, aunque no se publicó de manera oficial hasta 1599 en Nápoles. Hay edición bilingüe latina-castellana (GIL CORIA (1992), y puede consultarse en Internet una traducción inglesa con introducción y notas de Alan P. Farrell, Washington, *Conference of Majors Superiors of Jesuits*, 1970: [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/ulib/digi/ratio/ratiohome.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/ulib/digi/ratio/ratiohome.html) (las reglas citadas en la p. 17).

<sup>8</sup> Las piezas de teatro jesuítico peninsular, conservadas en su mayor parte en una serie de manuscritos de la *Colección de Cortes* de la Academia de la Historia, fueron inventariadas en primera instancia por GARCÍA SORIANO (1927) y (1945) y su catalogación revisada y ampliada por GONZÁLEZ GUTIÉRREZ (1993) y (1997). Los catálogos más recientes de MENÉNDEZ PELÁEZ (2004-2005) y ALONSO ASENJO (2006) han elevado la nómina de manuscritos, piezas conservadas y noticias de representaciones (36 manuscritos con 221 piezas recoge Menéndez Peláez, alcanzándose las 290 referencias si sumamos noticias de

de la *comedia nacional* pero no puede dudarse de su papel pionero en muchos aspectos y su contribución a la popularización de los espectáculos teatrales<sup>9</sup>.

## REPRESENTACIONES TEATRALES EN LOS COLEGIOS GALLEGOS

Como en el resto de los colegios jesuíticos europeos y peninsulares, en Galicia hubo representaciones teatrales en las fiestas principales y como agasajo a visitantes ilustres. Los motivos son los mismos que en otros lugares predominando la intención doctrinal. En palabras del Padre Luis de Valdivia referidas a Monterrei, los profesores “*componían comedias y diálogos, tan espirituales y devotos, que eran sermones azucarados y eficaces*”<sup>10</sup>. Aunque sólo se ha conservado la *Égloga* de Monterrei, las noticias sobre representaciones son relativamente abundantes (una treintena). En algunos casos conocemos el nombre del autor (Padre Juan Pérez, P. Francisco Pérez de Ledesma, P. Antonio Rodríguez de Vilaza), en la mayoría el título (*Coloquio*

---

representaciones de las que no se conserva texto y Alonso Asenjo recoge unas 675 referencias de representaciones jesuíticas en la Base de Datos *TeatrEsco* de las cuales, descontando casos portugueses, hispanoamericanos y filipinos, unas 500 se refieren al ámbito aquí estudiado). Aunque en los últimos años se han hecho numerosas ediciones, muchas permanecen todavía inéditas (para una relación de piezas editadas véase ALONSO ASENJO (1999) y el campo “Impreso” en *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*, en *TeatrEsco*. Base de datos mantenida por Julio Alonso Asenjo (desde 06-03-06), accesible en: [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm).

Sobre el teatro jesuítico español véanse, además de las catalogaciones citadas en las cuales podrá encontrarse una bibliografía completa, los trabajos de SEGURA (1985), PICÓN GARCÍA (1997), MENÉNDEZ PELÁEZ (1995) y (2003) y ALONSO ASENJO (1995) y (1998) por citar tan sólo algunas visiones de conjunto de quienes en las últimas décadas han dedicado más esfuerzos al estudio del teatro de los jesuitas en España (la introducción de ALONSO ASENJO (1995) está disponible en Internet con algunas correcciones en: [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/introduccion\\_al\\_teatro.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/estudios/introduccion_al_teatro.htm), al igual que el catálogo de MENÉNDEZ PELÁEZ (2004-2005) que puede obtenerse libremente a través de DIALNET. Para Portugal véase FRÉCHES (1964) y MIRANDA (2004). Sobre la orden jesuítica en España, un panorama general en EGIDO (2004).

<sup>9</sup> Asignan un papel protagonista al teatro jesuítico en el proceso de formación del teatro del Siglo de Oro GARCÍA SORIANO (1927) y (1945) y GONZÁLEZ GUTIÉRREZ (1991), (1997) y (1994).

<sup>10</sup> VALDIVIA (1932-33)[1604], n° 206, p. 397.

de las Ciencias, *Comedia de Judit*, *Comedia del Triunfo de Paciencia*, *Diálogo del Vicio y la Virtud*, *La entrada en el templo del emperador Teodosio y su muerte...*) y en la práctica totalidad la fecha y las circunstancias de la representación<sup>11</sup>.

En el Colegio de Monterrei tenemos 14 referencias de representaciones que sabemos comenzaron casi en el mismo momento de la inauguración del centro. Las noticias más antiguas se encuentran en las *Litterae Quadrimestres* de 1558 que, solo tres años después de la fundación del colegio, testimonian la existencia de representaciones de “*Comediae atque tragediae (...) quae magnopore placent populo*”<sup>12</sup>.

Las funciones teatrales se repitieron a partir de entonces todos los años y abundan las noticias a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. Consta por ejemplo que en el curso de 1561-1562 “*Los gramáticos representaron un Diálogo sobre la Penitencia, representando sus papeles convenientemente revestidos con los trajes que correspondían a sus personajes*”. La representación duró “*casi seis horas (...) sin ningún cansancio del auditorio*” y “*se tuvieron también otros diálogos compuestos por los mismos alumnos*”.

En el curso 1562-1563 una carta del Padre Astete –el del famoso Catecismo– nos informa que “*se representó un Coloquio de las Ciencias, donde decían todas que querían tomar como reina a la Teología y disponerse para ella*”, para lo cual “*Aderezose bien la clase*”.

En 1563-1564 es el P. Juan Pérez, Prefecto de estudios, quien alabando las habilidades literarias de los alumnos del colegio nos dice que: “*Hacen también sus diálogos y los representan en público (...) en la fiesta de la Circuncisión representaron una comedia con gran soltura y elegancia*”. A la representación asistieron alumnos y profesores, los abades del monasterio y “*gente de los pueblos vecinos*”.

Era también frecuente que se hiciesen representaciones para agasajar a visitantes ilustres. Así sucedió en el curso 1568-1569 según nos dice el rector P. Francisco López: “*Hízose una tragedia muy sustancial con unas declaraciones en verso y prosa para la venida del Obispo Tricio*”<sup>13</sup>, y en los de 1569-1570

---

<sup>11</sup> Véase listado de representaciones en Apéndice II y fichas más detalladas en Internet en la Base de Datos de teatro escolar de la Universidad de Valencia *TeatrEsco* (cit. nota 8) en cuyo apartado de Galicia he tenido el placer de colaborar.

<sup>12</sup> *Litterae Quadrimestres* de 1558, vol. V, 908, vid. SEGURA (1985), p. 316. Durante las navidades de 1557-58 “*se representaron dos obras delante del Conde y del Obispo, de las que quedaron maravillados y no sabían cómo alabar*” (RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 171).

<sup>13</sup> El obispo no quiso quedarse a verla argumentando estar cansado y afirmando que ya había visto muchas y de mejor calidad, lo que dolió a los padres.

y 1571-1572, ante sendas visita del Provincial de la orden: el primer año “*Hízose en su presencia una tragicomedia la cual compuso el P. Juan Pérez (...) y la intituló “El triunfo de paciencia” (trataba sobre la historia de Job), y el segundo: “hízoseles una comedia célebre de la historia de Judit de que gustaron mucho”.*

Las *Litterae Quadrimestres* que los rectores de Monterrei enviaban a Roma hacen hincapié en la eficacia catequética de las representaciones, el éxito de público y la espectacularidad de la escenografía. El rector P. Rodrigo Arias menciona en 1562 “*un coloquio de la simonía, donde se mostraba este vicio cuan horrible y dañoso era; y fue la representación tan sentida, que movía a los circunstantes, que era toda gente principal, así eclesiásticos como seglares*”. Una carta del P. Juan Pérez en el curso 1569-1570 dice: “*Representaron brillantemente una tragedia sobre la entrada en el templo del emperador Teodosio y su muerte. Agradó mucho a los asistentes, tanto por la veracidad de la representación como por la pompa y aparato de la escena*”<sup>14</sup> y el Padre Valdivia insiste refiriéndose a la *Comedia del Triunfo del Santísimo Sacramento* representada el 6 de agosto de 1576 en que “*fue de mucho gusto y edificación para todos*”<sup>15</sup>.

En otros colegios gallegos de la Orden los datos son más escasos pero también hubo representaciones al menos en Santiago y Monforte. En 1596 ejercía como maestro en el colegio de Santiago el P. Francisco Pérez de Ledesma famoso escritor de “*composiciones y comedias*”, actividad que le fue prohibida por el Provincial aunque no debió de hacer mucho caso ya que en 1597 se le reprueba que hubiese escrito un diálogo para representar en la iglesia de la Compañía en Compostela que duraba “*dos o más horas*”<sup>16</sup>. Al año siguiente, los niños representaron un *Comedia de la Eucaristía*, “*con asistencia del arzobispo y mucha gente de la ciudad. Arrancaron el aplauso y la admiración general al comprobar el fruto que en sólo un año han alcanzado*”<sup>17</sup>. En 1598 se representó también una *Comedia* el 1 de enero (fiesta de la Circuncisión) y aunque no vuelve a haber noticias hasta 1673 las representaciones debieron de continuar sino todos los cursos, al menos en solemnidades importantes. En 1673 durante el octavario de festejos con el que se celebró la consagración del templo del Colegio de Santiago y la canonización de San Francisco de Borja

<sup>14</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 180 de *Archivo Romano de la Compañía de Jesús*, Hispania 141, fol. 315.

<sup>15</sup> VALDIVIA (1932-33)[1604], n° 205, pp. 376-77; RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 538.

<sup>16</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 231.

<sup>17</sup> *Annus* de 1597, RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 235.



se representó en tres ocasiones la *Vida* del duque santo (19, 20 y 21 de abril) y una *Comedia* que “*recreó y alegró mucho a los espectadores*”<sup>18</sup>. De nuevo tenemos noticias de representaciones en 1713 con motivo de la celebración de la canonización de San Pío V, ocasión en la que se levantó un *Theatro* dentro de la iglesia de la Compañía, hubo danzas y coplas de las que se conservan los textos y los estudiantes representaron una *Loa* y un *Sainete*<sup>19</sup>.

En Monforte, con motivo de la llegada a la villa en 1594 del fundador del Colegio, el cardenal D. Rodrigo de Castro, la Escuela de Niños que ya estaba en marcha “*le representó algunos diálogos de mucho gusto y entretenimiento*”<sup>20</sup>, y en fechas posteriores continuaron las representaciones. Importantes fueron las de 1619 con motivo de la inauguración del nuevo colegio y los cuantiosos gastos motivaron la censura de Roma, pero sin duda fueron superadas por las que se hicieron en 1640 con motivo de la celebración del centenario de la fundación de la orden jesuita. Recorrió entonces la villa, engalanada con gallardetes de seda, banderas, farolillos, adornos florales y altares callejeros, un carro en forma de nave engalanada que representaba el triunfo de la orden y un cortejo de estudiantes con música, estandartes e imágenes. Para las representaciones, que duraron tres horas y se repitieron al día siguiente en el convento de las Descalzas, se levantó “*un anchuroso tablado en la plaza ante un sinnúmero de gente, salieron las danzas a entretenerla mientras no comenzaba la comedia representada por los estudiantes y titulada ‘Siglo Centenario de la Compañía de Jesús’. Hicieronlo escogidamente y constaba de 15 personajes. Había músicos que cantaban y otros de guitarra y arpa*”<sup>21</sup>.

El caso de Monforte, es paradigmático del papel de los jesuitas como difusores de las prácticas teatrales en las localidades donde se asentaron. En el Colegio de la Compañía de Monforte estudió el VII Conde de Lemos, D. Pedro Fernández de Castro<sup>22</sup>, gran aficionado al teatro, mecenas de Cervantes, Lope y Quevedo, y autor él mismo de dos comedias hoy perdidas: una titulada *La casa confusa*, representada ante la corte de Felipe III en la iglesia del Convento de

---

<sup>18</sup> 22 de abril, RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 544 (de AAH, jesuitas leg. 161 y *Litt. ann. Prov. Castellae* 1672-75, 122 ss.

<sup>19</sup> *Fiestas compostellanas : con que la...ciudad de Compostella celebró en...Nuestra Señora de Bonaval la canonización del Máximo Pontífice San Pío V*, Santiago, Antonio Pedache, 1715, p. 212. Véase también FILGUEIRA VALVERDE (1970), pp. 146 ss. y RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 548-550.

<sup>20</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 309.

<sup>21</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 540 y 543.

<sup>22</sup> Véase. PITA ANDRADE (1960) y RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 322-23.

las Dominicas de San Blas de Lerma el 16 de octubre de 1617, y otra, de título desconocido, que se representó en Monforte de Lemos en 1620 con ocasión de las fiestas del Rosario<sup>23</sup>.

D. Pedro Fernández de Castro patrocinó numerosos festejos en Monforte entre 1609 y 1646 y en todas las ocasiones, además de los habituales desfiles, máscaras, entremeses, danzas, fuegos artificiales, toros y juegos de cañas, presentes en toda fiesta urbana del Barroco, se representaron, siguiendo los deseos del Conde, obras teatrales en castellano. En las representaciones tomaron parte los alumnos del Colegio de la localidad y la mayoría tuvieron lugar en el mismo Colegio o en la plaza que se abre ante él. Se representaron piezas de autores conocidos (Lope de Vega y el propio Conde) y se recurrió al concurso de músicos y actores profesionales. La *Breve Relación de las fiestas...* de 1619 califica a los actores contratados como “*los mejores oficiales que hay en esta tierra*” e incluso se menciona a un *Autor* lo cual podría indicar la existencia de una compañía profesional en Galicia a principios del siglo XVII<sup>24</sup>.

Extraordinaria suntuosidad tuvieron las fiestas de 1620, publicitadas en todo el reino y a las que acudió la práctica totalidad de la nobleza gallega y numerosos caballeros castellanos y portugueses para participar en los juegos de cañas. Su espectacularidad las sitúa al nivel de cualquiera de las del resto de la Península y en Galicia no debieron de tener parangón a juzgar por los relatos que insisten en el asombro de los espectadores incluidos los portugueses y los nobles de la corte.

Entre banquete y banquete tuvieron lugar las habituales corridas de toros, juegos de cañas, desfiles de máscaras, danzas, foliones, música y una representación nocturna de la *Guerra de Troya* en el campo del Colegio de la Compañía, el cual fue iluminado con hogueras y cercado con tablas levantándose en su centro un “*lienço de muro almenado y torreado*” representando la ciudad

---

<sup>23</sup> Las piezas teatrales de Don Pedro desaparecieron probablemente en el incendio de su palacio monfortino en 1672 y sólo sabemos de ellas lo que nos informan Francisco López de Zárate y el licenciado Herrera, que vieron la de Lerma (Herrera la califica como “*la primera cosa más conforme al arte nuevo de hacer comedias que se ha tenido en España*”), y el autor anónimo de la descripción de las fiestas de 1620 conservada en la Academia de la Historia que la describe como “*comedia grave, cortesana y festicia, compuesta por el propio Conde, que dio mucho gusto por guardar en su composición todo el rigor del arte*”. Véase PARDO MANUEL de VILLENA (1912), pp. 191 y 313.

<sup>24</sup> *Breve relación de las fiestas que el colegio de la compañía de Jesus de monforte yço en la consagración de la iglesia nueva de nra señora de la antigua en 4 de agosto de 1619*, Academia de la Historia (Jesuitas, tomo 75 nº 30). Publicada parcialmente por ALENDA y MIRA (1903), nº 726, vol. I, p. 203 y citada extensamente por COTARELO VALLEDOR (1945-46), II, pp. 126 ss. y RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 338-40, recientemente ha sido editada y estudiada por ALONSO ASENJO (2005-2006).

de Troya que fue atacada en primer lugar por “*dos grandes serpientes que con su iluminación volaron contra el muro (...) arroxando de si multitud de coetes de varias formas, y en él prendieron innumerables ruedas y artificios que le aclararon, de suerte que parecía arderser todo*”, a continuación pasó a la carga una escuadra de navíos “*llevando dentro cada uno ocho mosqueteros (...) disparando y iendo alrasando con estruendo terrible*” y, por último, apareció un caballo de madera “*figura del preñado Paladión, tan grande que pudieran caver dentro cinquenta hombres*”.

Los que con “*espadas, rodelas, montantes y lanzas de fuego*” habían defendido hasta entonces la fortaleza vieron como el caballo, “*acompañándole gran número de gaytas con el tropel del pueblo*”, arrojó por su boca grandes llamaradas que prendieron en los muros y almenas de la ciudadela quemándola y ardiendo también él en la hoguera, al tiempo que por la plaza salía un toro de madera sobre ruedas que, según el cronista, era tan real que uno de los perros del Conde hizo presa en su oreja y no quiso soltarlo hasta que toro fue quemado al final del festejo<sup>25</sup>.

Hubo también, como no podía ser menos, misas y sermones, y se representaron en el claustro del convento de San Vicente dos piezas teatrales: una *Comedia del Rosario* escrita por Lope de Vega para la ocasión “*con muchas y bien executadas apariencias, que entretubo y deleitó, fortaleciendo y aumentando la devocion del Rosario*”<sup>26</sup> y otra de título desconocido obra como hemos visto del Conde D. Pedro Fernández de Castro: “*comedia grave, cortesana y festicia, compuesta por el propio Conde, que dio mucho gusto por guardar en su composición todo el rigor del arte*”.

---

<sup>25</sup> Las fiestas de 1620 aparecen recogidas en otro manuscrito de la Academia de la Historia (Ms. Salazar F. 18, pp. 170 ss.) titulado: *Fiestas que hicieron los condes de Lemos en la villa de Monforte en Galicia, á la fiesta de Nuestra Señora del Rosario, siendo mayordomos de la cofradía; año 1620*. Se refiere a él ALENDA y MIRA (1903), n° 729, vol. I, p. 204-05. Fue publicado por PARDO MANUEL de VILLENA (1912), Apéndice V y, con ligeras variantes, por VÁZQUEZ FERNÁNDEZ (1991), pp. 200 ss. En cuanto a los festejos de 1622, 1634 y 1646 fueron de menor entidad y esencialmente religiosos, pero asistió a ellos una nutrida representación de la nobleza gallega, la capilla de cantores de la Catedral compostelana y el propio arzobispo de Santiago, junto a los obispos de Ourense y Astorga, que acudieron a los de 1646 celebrados del 27 al 30 de agosto para solemnizar la inauguración del edificio definitivo del convento y su iglesia. En estos últimos se hicieron espectaculares procesiones, se levantaron altares urbanos ante los que se cantaron motetes y villancicos, se representaron “*bonitas y muy edificantes comedias*” y tuvo lugar un torneo a pie. (Se conserva una narración del jesuita Padre Castro, pariente de los condes que asistió a las fiestas, véase COTARELO VALLEDOR (1945-46), II, p. 133 y VÁZQUEZ RODRÍGUEZ-SUEIRO (1990), pp. 637-639).

<sup>26</sup> Sin duda se trata de la pieza que suele titularse *La devoción del Rosario*. Véase la edición de González Ruiz en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372786433571723088024/index.htm>

## IDIOMA DE LAS REPRESENTACIONES

Probablemente la mayor parte de las representaciones escolares en los colegios gallegos se hacían en latín como prescribe la *Ratio Studiorum* pero hay pruebas de que otras se hacían en lengua vernácula o eran plurilingües. El uso de las lenguas vernáculas, aunque prohibido en la *Ratio*, se hizo imprescindible desde el momento en que el público escolar se vio ampliado a los familiares de los alumnos, autoridades y pueblo en general. En todo caso, la intención didáctica está siempre presente como señala el P. Juan Bonifacio en el Prólogo de su *Comedia Margarita*: “*va compasado latín y romance, de suerte que ni dexa de ser exercicio de letras ni sea penoso para el que no fuere latino*”.

Sabemos que hasta el siglo XVIII la mayoría de los rectores y profesores de los Colegios gallegos eran foráneos y de la documentación conservada se deduce la existencia por parte de los miembros de la orden de una actitud que hoy calificaríamos de “colonialista” ante la “*gente inculta y bárbara*” del Reino de Galicia. Consta así mismo que los Padres jesuitas no querían en general venir a colegios gallegos<sup>27</sup>, pero sabemos también que, en plenos *séculos oscuros*, se prestó cierta atención a la lengua del país. Ya en 1572, con motivo de una celebración por el traslado de los restos del Conde fundador del colegio desde Santiago a la iglesia provisional del de Monterrei, con presencia de su nuera D<sup>a</sup> Inés de Velasco y de sus nietos D. Gaspar y D. Baltasar de Acevedo y Zúñiga, los profesores y estudiantes redactaron: “*papeles de varias composiciones (...), en verso y prosa, en lenguas latina, griega, hebrea, española, gallega y portuguesa*”<sup>28</sup>.

El testimonio de la *Égloga de Virgine Deipara* confirma el uso al lado del latín del castellano, el gallego y el portugués y aunque la mayor parte de los autores documentados en los colegios gallegos no eran naturales de Galicia, conocemos también casos de profesores gallegos que escribieron obras de teatro tanto religiosas como profanas. Es el caso del P. Antonio Rodríguez, natural de Vilaza (Monterrei), que según el Padre Valdivia “*Tenía gracia particular en hacer coloquios y representaciones santas y andanzas muy gracioso*”.

<sup>27</sup> Véase RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 18-19, 130, 163 y 168.

<sup>28</sup> VALDIVIA (1932-33)[1604], n<sup>o</sup> 206, p. 353; RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 143 y ss. y 181. El uso siquiera ocasional del gallego en las actividades académicas de la orden jesuita durante la Edad Moderna aparece confirmado, además de por la *Égloga* que aquí se estudia, por el hecho de que entre los participantes en el certamen literario de las *Fiestas Minervales* compostelanas de 1697 que presentaron composiciones en gallego figuraba un alumno del Colegio de la Compañía de Santiago, Juan Antonio Torrado.

-sas en nuestras fiestas; y componía unos entremeses muy graciosos y honestos con que alegraba a las innumerables gentes que acudían a nuestras fiestas en Carnestolendas”<sup>29</sup>.

## LA ÉGLOGA DE VIRGINE DEIPARA

Conservada como hemos visto en la Academia de la Historia, el texto que ha llegado a nuestros días no es el manuscrito original de Monterrei sino una copia procedente del Colegio Imperial de Madrid<sup>30</sup>. Escrita por cuatro o cinco manos distintas, incluye una rúbrica inicial y un colofón añadidos *a posteriori* que nos informan de que la pieza fue representada el “año 1581 día de la Concepción de Nuestra Señora delante del Conde de Monterrey” (8 de diciembre) y que “para la introducción de la égloga se hizo este prólogo, y de camino dio [el conde] los premios del primer certamen...”. De creer al autor de estas anotaciones al Conde la representación le pareció “larga de prosa, las canciones parecieron algo largas”<sup>31</sup>.

En el prólogo al que se alude en la rúbrica inicial, el autor da noticia en castellano del motivo de la composición de la pieza (una fiesta para celebrar la concesión de indulgencias papales a la Congregación de la Concepción de Nuestra Señora), de la convocatoria de un certamen literario entre los alumnos y de las características de la representación:

*“Una égloga en que en estilo pastoril se pone en práctica la misma fiesta que hoy se hace saliendo un pastor llamado Regiano (...) el cual después de haber publicado su fiesta por todo el reino (...) de todas las partes de donde suelen aquí concurrir estudiantes (...) bendran [pastores] dos de los puertos, el uno llamado Çalasio y el otro Marino, que en lengua griega y latina significan una misma cosa, otros dos vendrán del Miño y del Sil, llamado el uno Orminio y el otro Síleno, y otros de otras partes quios nombres darán vien a entender las tierras de donde son. Armarán así un justoso desafío sobre quien alabará mejor aquella de quien todos somos (...) mui aficionados y debotos”.*

<sup>29</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), pp. 471-72.

<sup>30</sup> Academia de la Historia, *Colección de Cortes*, MS 9/2566, folios 24r al 45v.

<sup>31</sup> Fols. 24r y 45v. La obra es en efecto larga de prosa, artificiosa y de regular calidad aunque tiene algunos momentos notables.

Concluye el prólogo y sale *Regiano* [personificación del Conde de Monterrey] quien tras cantar alabanzas a María y convocar a todos a la fiesta termina con estos versos:

*“Deseo si pudiese que se hiziese  
con el culto posible  
la fiesta que tenemos oi delante,  
y que en las almas plante,  
la Virgen sus amores  
mostrándose propicia,  
al reino de Galicia,  
y haciéndonos a todos mil favores...”*  
(fol. 25v)

Salen a continuación *Çalasio* y *Marino* que dialogan en latín informándose mutuamente de sus respectivas procedencias. Entran después *Orminio* y *Síleno* quienes, ya en castellano, pero con seseo, cantan las alabanzas de la villa:

*“...mas asmira a Monterrei las altas casas  
que ensierran la nobleza y señorío  
de todas estas tierras por do pasas”*  
(fol. 26r)

Tras encontrarse con *Çalasio* y *Marino* que acuden convidados “a la solene fiesta que *Regiano*/ oy haze en honra de la Virgen Pura”, se invitan mutuamente a visitarse en su tierra y alaba cada uno las bondades de su lugar de origen. La tierra de *Orminio* destaca por:

*“la leche, el requesón, la mantequilla  
el lomo del benado vien cosido  
lacones, longanizas y morsillas  
con el chorizo al humo renegrado”*  
(fol. 26v)

La de *Çalasio* es un prodigio de feracidad y en su descripción se explotan todos los tópicos literarios del *locus amoenus*:

*“Allí verás los árboles copados  
los prados de nuevas flores llenos,  
los guertos sabiamente cultivados,*

*las frescas fuentes i alamos amenos.  
 Los sitios i naranjos que cargados  
 de nuebo fruto no están aún ajenas  
 de las naranjas viejas que encojidas  
 tornan a ser de nuebo fruto henchidas.  
 Allí la ierba fértil y abundosa  
 engorda en pocos días las obejas,  
 allí la flor diversa i olorosa  
 da pasto a las solícitas abejas”*  
 (fol. 27 r)

En la escena III del primer acto (fol. 27v) hacen su aparición nuevos personajes cuyos nombres, como se anunciaba en el prólogo, delatan su procedencia: *Sanabrius*, *Fenanio*, *Vianus* y *Consus*. Todos se unen al coro de alabanzas costumbristas a la tierra y sus productos, adobadas con loas a María y a su “*inmaculada concepción*”, y referencias a su papel como mediadora y protectora frente al demonio:

*“Que no me contento con amarla  
 ni demandarla una sola cosa  
 que se que es poderosa en alcanzar  
 lo que ella quiera dar a sus queridos  
 mas pido con gemidos que me encienda  
 en su amor y defienda del pecado  
 y esté a mi lado al tiempo de mi muerte  
 y a mí me haga fuerte y animoso  
 contra el dragón ansioso que ha de estar  
 para atrapar mi alma si pudiere”*  
 (fol. 29r)

Terminado el primer acto una rúbrica nos informa que se hizo un descanso para “*dar los premios a los poetas*” (fol. 29v)<sup>32</sup>.

Se reanudaba la función en el Acto II con una curiosa escena que el copista del manuscrito olvidó incluir en su lugar, añadiéndola al final (fols. 42v-44v), pero anotando que “*Entra esta scena antes q[ue] entre Lusitanus*.”

---

<sup>32</sup> La lista de premios y premiados en cada categoría se incluye completa en el manuscrito en los fols. 24r y 24v, a continuación del prólogo y antes del comienzo de la *Égloga* propiamente dicha. Hubo tres premios en cada categoría de mayores, menores y medianos consistentes en libros (*Vita Christi*, *Contemptus Mundi*, *Emblemas de Alciato*), tinteros y cuchillos.

*Actus 2 sce.*”<sup>33</sup>. Intervienen en la misma tres personajes: *Torivio, Lorenço y Figuer[ed]o*. Toribio y Lorenzo son dos pastores a los que el señor Figueredo pide que glosen en verso un acertijo en forma de copla que él les presenta, argumentando que “*ya habréis oído el certamen y coplas que han de traer hechas los que son convidados a la fiesta*”. Aceptan los pastores el reto y apuestan que el perdedor llevará a cuestras al ganador durante media legua en el camino de regreso a sus aldeas. Compiten en la glosa con notable ingenio pero Figueredo que actúa como juez intenta burlarse de ellos y afirma que ambos han perdido al no resolver correctamente el acertijo “*y según esto ambos debéis la pena y conviene se execute desta manera. Yo tengo de ir un poco de camino, cada uno me puede llevar a cuestras su media legua*”.

Inmediatamente encuentra Toribio la manera de salir del entuerto y, acallando las protestas de Lorenzo, acata la sentencia pero insta a su compañero a partir por la mitad a Figueredo para llevar cada uno su parte correspondiente, “*que así ha de ser y esto es lo justo*”. Termina la escena con los gritos de Figueredo que se ve descuartizado y la réplica humorística de Toribio:

Figueredo: *Villanos traidores ¡que me despiernan!, ¡que me hacen quartos!*

Toribio: *Si no gusta de esa moneda, harémosle reales*<sup>34</sup>.

En este interludio, la intención es mantener la atención del público utilizando el elemento cómico como excipiente y edulcorante de lo doctrinal dentro de un principio general de *prodesse et delectare* que rige en buena parte del teatro de la época, especialmente en el escolar. Con este objetivo recurre el autor a los habituales tópicos de la comicidad pastoril: la afición desmedida a la comida y la bebida, la falta de educación y de decoro en el vestido y el uso de un lenguaje rústico<sup>35</sup>. Toribio presenta rasgos evidentes

<sup>33</sup> Hay que tener en cuenta que el manuscrito de la Academia de la Historia no es el original de Monterrei sino una copia procedente del Colegio Imperial de Madrid, de modo que el error del copista del MS. 9/2566 podría ser debido a haber tomado esta parte de un manuscrito o cuadernillo distinto del resto de la *Égloga*, lo que autoriza a pensar que quizás la escena se representaba de manera independiente. Aunque es evidente que fue escrita expresamente para la *Égloga* (o adaptada ya que varias referencias a la “*fiesta de Regiano*” así lo indican), es en realidad un pequeño entremés que podría representarse con mínimos retoques en circunstancias diferentes.

<sup>34</sup> El “*Entremés*” completo lo edito y estudio con más detalle en Apéndice I.

<sup>35</sup> Estos y otros rasgos de la comicidad pastoril habían quedado fijados en el teatro hispano del XVI en las obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Sánchez de Badajoz y Torres Naharro, y en el caso del lenguaje rústico o arrusticado (el denominado sayagués) su origen se remonta al ...



del denominado “pastor bobo”, personaje habitual en el teatro prelopesco, y como ha señalado Julio Alonso Asenjo, el tema de la competencia o pleito entre dos rústicos y el fallo de un juez que pretende aprovecharse de ellos responde al tipo de entremés denominado de “alcaldes villanos”, que aparece también en otras piezas de teatro de Colegio<sup>36</sup>.

Concluido el *entremés*, abandonan los personajes la escena y continúa el Acto II (Esc. 2ª) con la aparición en el escenario de dos nuevos personajes: *Lusitanus* y *Castellanus*. El primero, con la tópica hipérbole de los portugueses, compara la tierra de Monterrei con la de Portugal “*de tra los montes, porque a terra que esta alen do Texo non na a no mundo millor*”. El castellano por su parte pregunta al portugués si ha pasado a Galicia “*después que los reinos se an juntado*”, en evidente alusión a la unión de España y Portugal en 1580 bajo la corona de Felipe II.

El resto de la conversación entre el lusitano y el castellano se convierte en una apología de la unificación y de la hermandad hispano-portuguesa, y una crítica feroz a Don Antonio, el Prior de Crato, hijo bastardo del infante D. Luis que aspiraba a la corona y fue proclamado rey por el pueblo y el bajo clero portugués frente a Felipe II.

*Castellanus*, muy diplomático, halaga constantemente a *Lusitanus* y reconoce los méritos de Portugal “*a quien si la fortuna uviera sido favorable le fuera poco un mundo, según los grandes ánimos con que siempre an acometido empresas dificultosísimas por mar y por tierra*”. *Lusitanus*, tocado en su punto débil, añade: “*... fora diso ten a cidade de Lisboa a qual os que a viron poden deser que viron todo o mundo*”. Continúa el castellano recomendando a los lusitanos “*mucha lealtad (...) a vuestro legítimo y verdadero rey (...), olvidando a don Antonio a quien Dios a abatido y humillado como a tan soberbio y arrogante*”.

---

siglo XV en las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas de Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza. No aparecen en los parlamentos de Toribio los ingredientes más comunes del sayagués (la aspiración, el imperativo con pérdida de la *d* final, las contracciones...), pero algún léxico como *estruégamo* o *desmanzalado* y exclamaciones como ¡*Sus!* o ¡*Quantis!* parecen recuerdo de este lenguaje artificial utilizado en el teatro renacentista castellano como elemento fundamental en la consecución de la comicidad de la obra, lenguaje que sin duda el autor de la *Égloga* conocía ya que en el Acto III el pastor *Orminio* se refiere a los “*toscos y maníacos sayagueses*” (fol. 34v, col. 1, línea 6). Sobre la figura del *pastor bobo*, es clásico el libro de BROTHERTON (1975). Sobre el sayagués pueden consultarse, entre otros muchos, los trabajos de WEBER de KURLAT (1947) y BOBES (1968).

<sup>36</sup> Véase ALONSO ASENJO (2002-2004), p. 21 y nota 42.

El portugués, convertido a la causa felipista, exclama: *¡Não me nomeis ese ome que nos quemou as entrañas e nos destruyo nosas terras, home por quien tanto sangue de cristian se derramou!*, en clara alusión a los excesos cometidos por las milicias del Prior de Crato que, derrotadas el 25 de Agosto de 1580 cerca de Cascais por el Duque de Alba, se retiraron desordenadamente hacia el norte, saqueando y robando, lo que les granjeó la enemistad de la población.

Las referencias a la unificación terminan con un lamento de *Lusitanus*: *“foi castigo de Dios que quisu abaixar nosa soberba pois en tan poco tempo perdemos dous reis e tantos principes e infantes...”*, en el que alude a la desaparición de la flor y nata de la nobleza portuguesa en la batalla de Alcazarquivir, la muerte del rey Don Sebastián (1578) y la de su tío y sucesor el cardenal-infante Don Enrique (1580) que dejó el trono vacante y abrió el camino para la unión de los reinos.

*Regiano* que había aparecido en escena durante la conversación anterior, recuerda el motivo de la reunión y fiesta y comienzan las alabanzas a María (*“niso não daremos ventaxe os portugueses a ninúa outra naçon”*, dice *Lusitanus*), seguidas de un pormenorizado catálogo de santuarios de la Virgen y de las imágenes marianas más veneradas en Castilla y Galicia así como de los milagros a ellas atribuidos. La réplica de *Lusitanus* roza la caricatura:

*“Eu concedo que os castelaos tem muytas imagens de Nosa Sra. e romarias de muyta devaçaon e que en Galiça seia tambien esta serenissima virgen reverenciada porem nao tem que ver con Portugal. Huã cousa vos quero decir que si a madre de Deos quisera vir agora a morar a terra a nihûa outra parte vira de millor vontade que a Portugal (...). En soa hûa cidade [Lisboa] a mais memorias e templos de Madre de Deos que en toda a Castella e Galicia juntas (...) poyos con o aceyte e cera que ali se gasta nas lamparas cada mes poderas vosoutros pasar muitos anos”* (fols. 33v-34r)

Pero el castellano, conciliador, dice no ponerlo en duda, pide detalles sobre las imágenes más famosas y promete *“si Dios a mi me da salud”* acudir en *“romeria”* a visitarlas.

El Acto III comienza con la llegada de los demás pastores y el encuentro en escena entablándose un rápido diálogo en el que intervienen todos, primero en latín y luego en castellano, y deciden entonar canciones en honor de la Virgen. Son en total cuatro (fols. 36v-40r), efectivamente “algo largas”, y concluyen con todos de rodillas haciendo cada uno su petición a María. Veamos la súplica pacifista de *Viano*:

*“Yo te suplico y pido  
princesa de los cielos  
que las pasadas guerras y amarguras*

*que en Portugal a avido  
 conviertas en consuelo  
 y en amorosa paz las armas duras.  
 Y largas ataduras  
 tan firmes y tan fuertes  
 entre los coraçones.  
 Que cesen dissensiones  
 trabajos, alborotos, robos, muertes  
 y bivan como hermanos  
 gallegos, portugueses, castellanos”*  
 (fol. 42r)

y el himno final, en correcto gallego:

*“Viva!, Viva!, Viva!  
 Philippo en Portugal  
 Castela e Galicia  
 con grande irmandad.  
 Vivan os galegos  
 e os castelás  
 e os lusitanos  
 seglares e crego[s]  
 no aia mays renegos  
 nem guerra ne afan”*  
 (fol. 42v)<sup>37</sup>

La obra tiene evidentemente una dimensión propagandística y fue redactada sin duda con la intención de halagar al Conde de Monterrei, D. Gaspar de Acevedo y Zúñiga, que se encontraba en la villa tras organizar un ejército y unirse en Verín a las tropas del Conde de Lemos para hostigar en su retirada a los partidarios de D. Antonio y someter a la vecina localidad portuguesa de Chaves

---

<sup>37</sup> Existe un romance popular que aparece recogido con variantes en numerosos cancioneros de los siglos XIX y XX, cuyos versos parecen antífrasis consciente del himno de Viano en la *Égloga*:

*“Portugués e rebeludo  
 fillo de tan mala lei  
 ¿qué che custaba decir  
 viva, viva o noso rei?”.*

La mayoría de los autores piensan (véase BLANCO PÉREZ (2000), p. 71) que se trata de la supervivencia de un romance del siglo XVII ya que se referiría a la guerra de Independencia portuguesa que Galicia hubo de padecer en su territorio. Sin embargo, podría también referirse a la guerra de Sucesión y remontarse al siglo XVI.

que se resistía a reconocer como rey a Felipe II. La fecha escogida obligaba a la temática mariana que debió de ser frecuente en las representaciones del Colegio de Monterrei, puesto, por deseo expreso de su fundador, bajo la advocación de Santiago el Mayor, aunque tenía también a la Virgen como patrona porque los Padres habían llegado a la villa un 24 de marzo, víspera de la fiesta de la Anunciación.

Ya en el curso 1578-79 se había creado en Monterrei la *Congregación mariana* una institución muy habitual en los Colegios de la Orden y con este motivo se había convocado un certamen literario en cuya entrega de premios “diose fin a la fiesta con un gracioso diálogo en el cual se mostró cuanto importaba a un cristiano ser devoto de Nuestra Señora”<sup>38</sup>. De esta noticia y de la existencia de la *Égloga* puede deducirse que las representaciones de temática mariana debieron de ser habituales en el Colegio de Monterrei durante las fiestas del 8 de diciembre y 25 de marzo.

Por lo que respecta a las características de la representación, el “estilo pastoril” al que se alude en el prólogo conduce rápidamente al pintoresquismo. Los personajes son tipos reales y concretos, caracterizados con indudable sabor popular y evidentes rasgos cómicos en el hiperbólico *Lusitanus* o el bruto pero avisado Toribio. Estas características emparentan a la *Égloga*, dentro del teatro jesuítico español, con la corriente del P. Juan Bonifacio, opuesta a la del Padre Azevedo que prefiere los personajes abstractos y alegóricos<sup>39</sup>.

#### INFLUENCIA DE LA ÉGLOGA DE MONTERREI EN EL TEATRO GALLEGO

Los que se han ocupado del estudio del *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* de 1671<sup>40</sup>, primera pieza teatral conservada escrita

<sup>38</sup> RIVERA VÁZQUEZ (1989), p. 182.

<sup>39</sup> Sobre estas dos corrientes del teatro jesuítico véase GONZÁLEZ GUTIÉRREZ (1994), p. 472.

<sup>40</sup> Obra del bachiller Gabriel Feixóo de Araúxo, el título se lo dio Fermín Bouza-Brey, su editor moderno, al resumir el que el copista le adjudica en el manuscrito (*Entremés famoso en que se contiene la contienda que tubieron los labradores de la feligrésía de Caldelas con los portogueses sobre la pesca del río Miño. Año de 167...*). La pieza compuesta de 433 versos con gran variedad métrica (romance, redondillas, endecasílabos pareados, silvas de heptasílabos y endecasílabos y una inusual combinación de redondillas y quintillas en el canto final) se encuentra en un manuscrito del siglo XVII de la Biblioteca Nacional procedente de la casa ducal de Osuna (BNM, Ms 16.717, se conserva también una copia del XIX en el *Institut del Teatre* de Barcelona). El Ms. de la BNM es copia con numerosos errores de léxico que delatan un escribano castellano que tradujo además el título y las didascalias al español. Citada por Cayetano De la Barrera y por Antonio Paz y Melia en sus *Catálogos*, fue transcrita por Salvador Cabeza de León en 1914 pero permaneció inédita hasta su publicación por Fermín Bouza-Brey en 1953 (ediciones más recientes son las de Manuel Ferreiro en los *Cuadernos da Escola Dramática Galega* (1983) y las *Actas do I Congreso Luso-Español de Linguas na Fronteira*, (1994). Es evidente que la pieza fue escrita para ser representada –las rúbricas así lo indican– y puede que su representación tuviese cierta continuidad. Ello explicaría su copia en un manuscrito castellano y el apelativo *famoso* que le adjudica el copista en la rúbrica inicial, el mismo que se

totalmente en gallego-portugués y obra aparentemente insólita en el panorama teatral gallego del siglo XVII, han recurrido en general para explicarla a suponer la existencia de una tradición entremesística popular hoy perdida pero viva en la memoria de la gente, que aún en nuestros días sigue denominando *entremeses* a las representaciones carnavalescas (Oimbra, Ulla), y en algunas escenificaciones populares de “*contos*” como las de Sergude, Melide y Lubián que pervivieron hasta tiempos recientes<sup>41</sup>.

---

aplica con cierta frecuencia a piezas de teatro menor castellano del XVII. La fecha de 1671 podría ser la de redacción o la de una de las representaciones aunque en todo caso la obra no sería anterior a 1668.

Ante la falta de división de escenas en el manuscrito, Enrique Rabunhal estructura la obra en tres partes. La primera incluye los monólogos iniciales del hidalgo portugués y el labriego gallego Roleiro. La segunda, la pelea entre ambos, el conflicto colectivo en el río y el llanto de la portuguesa sobre su marido muerto. La tercera corresponde a la reflexión de Roleiro, las paces y el canto final (RABUNHAL CORGO (1989). M<sup>a</sup> José Martínez propone, sin embargo, dividir el texto en cuatro secuencias y una canción final que se corresponderían con las cuatro modalidades estróficas que aparecen en el manuscrito. Para ella no hay duda de que la pieza fue representada pero cuestiona su adscripción al género del *entremés* del que se aparta en métrica, asunto y caracterización espacio-temporal (MARTÍNEZ (2000), p. 428).

<sup>41</sup> En San Xiao de Sergude (Abegondo, A Coruña) se escenificaron hasta principios del siglo XX en las reuniones vecinales, piezas denominadas “*contos*” (*O conto do lorcho, do furón, do raposo, do casamento ou do Pasteco, do morto, O conto da vella que pariu un neno...* etc.). Estas representaciones, obra exclusivamente de varones que utilizaban un sencillo vestuario ocasional (colchas, tizne en la cara, paja...) han sido estudiadas por Lois Carré quien no duda de su carácter plenamente teatral aunque no afirma que se trate de ser restos de una actividad entremesística popular antigua (véase CARRÉ ALVARELLOS (1953), algo que se convierte en certeza para LOURENZO y PILLADO (1979), pp. 29-30. Similares a los “*contos*” de Sergude eran las representaciones paródicas improvisadas de los *fiadeiros* de Melide (A Coruña) y Lubián (localidad del suroeste de la provincia de Zamora pero en el área cultural y lingüística gallega), plenamente teatrales y documentadas hasta la década de 1970 (véase PAZOS (1985), pp. 7-9 para Lubián y la obra colectiva *Terra de Melide*, pp. 411 y 534). Tenemos además algunas pruebas de la existencia de un teatro popular en gallego en el siglo XIX, al margen e ignorado por el teatro regionalista que surgía en esos momentos, teatro que podría ser también pervivencia de una antigua actividad dramática popular o, al menos, prueba como las representaciones de Sergude, Melide y Lubián, de una afición dramática en la sociedad campesina gallega (véanse los testimonios aportados por SACO y ARCE (1987) [1881], pp. 36-37 y Valentín Lamas Carvajal en *O Tío Marcos d'a Portela* [nº 53 (8-07-1877); nº 117 (28-2-1886) y nº 118 (7-3-1886)], o el de CARRÉ ALDAO (1930), pp. 709-10 quien habla de pequeños *pasos* en gallego que había visto representados en las tabernas. La difusión de este teatro popular en gallego explica probablemente la publicación por parte de las autoridades gubernativas gallegas de las disposiciones del Ministerio de Gobernación que prohíben la representación de “*obras dramáticas que estén exclusivamente escritas en cualquiera de los dialectos de las provincias de España*” (*Boletín de la Provincia de La Coruña*, 20 de Enero de 1867, véase. TATO FONTAÍÑA (1999), pp. 19-20). Tan sólo se conserva de este teatro popular un *Testamento d'o gato* publicado por Marcial Valladares (*Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, Sevilla, Alejandro Guichot y Compañía, 1884, t. IV, pp. 84-85) y difundido por Lamas Carvajal *O Tío Marcos d'a Portela* nº 118 (7-3-1886), pp. 5-6.

Es evidente que sería demasiada casualidad que se nos hubiera conservado la única pieza gallega escrita en la época y una lectura atenta del *Entremés* demuestra que no puede tratarse de una obra aislada ya que la técnica utilizada delata un conocimiento, al menos somero, de los recursos propios del género teatral, e incluso se han visto influencias del teatro de Gil Vicente y de la *Propalladia* de Torres Naharro<sup>42</sup>. Estas influencias podrían haberle llegado a Feixóo a través del conocimiento de las representaciones teatrales de compañías ambulantes castellanas que tenemos documentadas a lo largo del siglo XVII actuando en el Corpus y en las fiestas patronales de las villas y ciudades gallegas contratadas por los gremios, los ayuntamientos y los cabildos catedralicios<sup>43</sup>.

Creo, sin embargo, que a la vista de la *Égloga* de Monterrei hay que ampliar las fuentes de la obra de Feixóo de Araúxo e incluir al teatro de colegio entre las mismas. La *Égloga* prueba la existencia de una tradición de

---

<sup>42</sup> Véase BOUZA BREY (1953), p. IX.

<sup>43</sup> A pesar del carácter periférico de Galicia, la conjunción de esfuerzos de los cabildos y ayuntamientos, permitió que el público gallego pudiera disfrutar desde mediados del siglo XVI de las actuaciones tanto de los populares y ambulantes *cómicos de la legua* como de las compañías denominadas *de título*, reconocidas oficialmente y residentes en una ciudad aunque podían desplazarse, sobre todo si contaban con transporte gratuito y buenas gratificaciones como las que les proporcionan los cabildos y regimientos gallegos que parecen haberse puesto de acuerdo para contratar conjuntamente compañías que recorrían el país en una especie de circuito teatral oficial en el que participaban no sólo compañías de segunda fila sino también de primera línea ya que las instituciones, y especialmente el Cabildo compostelano, durante muchos años no repararon en gastos para traer las compañías teatrales de mayor fama. A los datos apartados por López Ferreiro y Pérez Costanti relativos a representaciones de compañías profesionales en Compostela, Ourense, Betanzos y A Coruña pueden añadirse otros dispersos procedentes de Lugo, Ribadeo y Pontevedra resultando que sólo en el siglo XVII fueron 26 las compañías profesionales identificadas que representaron en Galicia, muchas de primera fila, a las que hay que sumar 5 más cuyo nombre no se menciona en los documentos. En total son más de un centenar las representaciones documentadas (véanse las fichas en el *Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español* dirigido por M<sup>a</sup> Teresa Ferrer Valls en el que he tenido la oportunidad de colaborar).

piezas bilingües en las que la lengua, como sucede en el *Entremés*, se utiliza como elemento caracterizador de la procedencia social o geográfica de los personajes<sup>44</sup>. Por otra parte, la coincidencia en tomar como punto de partida un acontecimiento bélico (la guerra de Sucesión de 1580 en la *Égloga* y la de Restauración portuguesa de 1669-70 en el *Entremés*) y la moraleja final con el hermanamiento entre gallegos y portugueses lleva incluso a preguntarse si Feixóo conocería directamente la pieza de Monterrei o alguna semejante, hoy perdida<sup>45</sup>.

Existe un lapso de noventa años entre la representación de la *Égloga* y el *Entremés* de Feixóo de Araúxo pero no es imposible que éste conociese el texto de Monterrei que pudo seguir representándose en el Colegio en las fiestas marianas. Como hemos visto, Monterrei era a mediados del XVII el colegio jesuita más importante de Galicia y el mayor centro de enseñanza secundaria del país, con más de 1000 alumnos y una treintena de profesores. Es muy probable que en él estudiase el bachiller Araúxo de cuya obra se ha deducido que debió de vivir parte de su vida en la zona de Ourense y cuyo linaje, unido por estrechos lazos con la casa condal de Monterrei, procedía de Celanova, según testimonian Vasco de Aponte y los genealogistas del siglo XVIII<sup>46</sup>.

No creo casual que tanto la *Égloga* como el *Entremés* pertenezcan a lo que podríamos denominar *teatro de frontera*, un subgénero en el que la “*raia*”<sup>47</sup> y el conflicto-hermanamiento fronterizo juegan un papel fundamental en el desarrollo de la peripecia dramática. Este tópico dramático debió de ser muy

---

<sup>44</sup> Tenemos también indicios de la existencia de piezas bilingües en la Universidad de Santiago (véase el apartado dedicado al Teatro Universitario en mi portal [www.teatromedieval.es](http://www.teatromedieval.es)). Para Manuel Ferreiro, no hay en realidad bilingüismo en el *Entremés* sino que Araúxo, carente de un modelo de lengua y de una tradición escrita, utilizó el gallego occidental con las variedades dialectales de la zona de Tui y aportuguesó la lengua en los parlamentos de los del otro lado del Miño como un recurso dramático (FERREIRO FERNÁNDEZ (1994). En todo caso, aunque se trate del mismo idioma lo que hablan Roleiro y el hidalgo portugués, es evidente la intención de Araúxo de diferenciar el habla de ambos por lo que el bilingüismo, en el plano dramático-literario, sí existe.

<sup>45</sup> En el *Entremés* el trasfondo es la Guerra de Restauración pero el episodio concreto es un conflicto por los usos pesqueros en el Miño que es probable hubiera sucedido realmente. Al menos sabemos que esas disputas eran frecuentes como lo prueban los numerosos pleitos y litigios conocidos, tanto entre españoles y portugueses como entre españoles de distintas parroquias, provocados por una diferencia en el derecho de uso del río en las dos orillas. En la portuguesa el río era de todos mientras que en la española los vecinos de cada jurisdicción solo podían faenar en la suya (véase MEIJÍDE PARDO (1987).

<sup>46</sup> Véase Vasco de Aponte, *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*, 183, Santiago, Xunta de Galicia, 1986, p. 168 y BOUZA-BREY TRILLO (1946).

<sup>47</sup> Voz gallega, en castellano “*raya*”. Denominación que en Galicia y el norte de Portugal se da a la frontera fluvial o terrestre que separa ambos países.

popular en Galicia lo que explicaría su aparición en algunas obras del “ciclo galaico” de Tirso de Molina, especialmente en la comedia titulada *Mari-Hernández la gallega* en la que late también la idea de la rivalidad-hermandad entre gallegos y portugueses y en la que Tirso emplea el gallego en algunos diálogos (unos 60 versos) y hace constantes referencias a los conflictos fronterizos con los portugueses, de nuevo en un contexto bélico: el de la guerra hispano-portuguesa mantenida por Felipe III<sup>48</sup>.

Encontramos de nuevo el tópico de la reyerta-hermanamiento con los vecinos portugueses, en este caso sin trasunto bélico, en la única obra teatral en gallego que nos ha llegado del siglo XVIII, una pieza conocida como el *Entremés do portugués*, descubierta y publicada por José Luis Pensado quien no indica donde la encontró aunque afirma que es una copia apógrafa y atribuye al copista castellano la castellanización de algunos fragmentos<sup>49</sup>. En la pieza un portugués, un francés y un andaluz rivalizan sobre su apostura, valentía y destreza en el manejo de la espada y piden a un gallego que actúe como juez. El gallego exige primero una compensación en dinero y, tras cobrar, sentencia que el más hábil, guapo y valiente de los presentes es él mismo. Los tres burlados se unen para atacarle pero el gallego demuestra su superioridad vapuleando a todos y humillando especialmente al portugués.

La existencia de esta pieza en la que, como en el *Entremés famoso*, se caracteriza el habla de los personajes portugueses con la grafía *nh*, que no tiene repercusiones fonéticas, lleva a pensar que estaban destinadas a la imprenta y a sospechar que en Galicia pudo haber existido una literatura de cordel similar a la que en el siglo XVIII conquistaba los mercados castellanos y portugueses<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> La obra de Tirso se representó por primera vez en el Alcázar de Madrid en 1625 (compañía de Vallejo) pero, tanto Blanca de los Ríos como Gumersindo Placer, piensan en una fecha de redacción hacia 1613. La comedia se ambienta en tierras de Monterrei (Larouco, Val do Limia, Chaves...) que parece claro Tirso debió de conocer aunque no hay pruebas documentales de primera mano. Por deducciones indirectas se piensa que estuvo en Galicia dos veces, una antes de 1606 y la segunda antes de 1622. Se sabe también que Tirso, quien, aunque se hace eco de los tópicos de la época sobre los gallegos manifiesta cierta lusofilia y gallegofilia moderada en sus obras, tuvo numerosos amigos entre los frailes gallegos del convento mercedario de Verín (véase PLACER LÓPEZ (1973) y EIROA (2002). De la obra hay numerosas ediciones, la más conocida la de Felipe Pérez Capo en Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944 (reed. 1952).

<sup>49</sup> Texto en PENSADO TOMÉ (1985), pp. 301 ss. Recientemente véase BALDOMIR CABANAS (2007, en prensa).

<sup>50</sup> Véase TATO FONTAÍNA (1999), pp. 14-15. Es de destacar al respecto que en el teatro de cordel portugués del XVIII son abundantísimas las piezas (27 cita Fernanda MIRANDA MENÉNDEZ (1994), pp. 454-55) en las que aparecen diálogos en gallego, prueba de la continuidad de una tradición de teatro bilingüe que en este caso adquiere una clara intención diglósica ya ...



## APÉNDICE I<sup>51</sup>

### *Entremés de los pastores*<sup>52</sup>

He titulado a esta escena de la *Égloga* como el *Entremés de los pastores* porque su función de interludio burlesco la emparenta con los *Entremeses*, piezas breves originadas en las pantomimas de los banquetes cortesanos bajomedievales y popularizadas en el teatro de los siglos XVI y XVII como “alivio cómico” que permitía mantener la atención del público en representaciones “serias”<sup>53</sup>. Siempre caracterizados por su comicidad, sus

... que los “gallegos” –para los lisboetas también los portugueses del norte- son generalmente criados, mozos y aguadores, de naturaleza simple y escaso protagonismo en la acción aunque, en ocasiones, son también los encargados de explicar al público en *roman paladino* determinados aspectos de la obra, emulando el papel del “pastor bobo” en el teatro castellano del XVI. Este uso del bilingüismo como recurso para caracterizar social y geográficamente a los personajes y, sin duda, provocar un efecto cómico como aconseja Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, es probable que estuviera también presente en las obras teatrales perdidas del Cura de Fruíme y en las representaciones patrocinadas en Sada a finales del siglo XVIII por D. José Cornide, lo mismo que lo estaba en los *Apropósitos* que se representaron en Galicia (A Coruña, Pontevedra, Betanzos, Noia...) en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, o en piezas populares como el *Entremés de Bora*, obra del cantero Gregorio Couto que hace que su personaje principal hable siempre en gallego pero se pase al castellano desde el momento en que es nombrado Alcalde de la villa (*vid.* BOUZA-BREY TRILLO (1982)[1949]). La intención diglósica aparece también -invertida- en el teatro popular catalán y en las farsas charivarías y las pastorales vascas de los siglos XVI-XIX, en cuyos libretos es frecuente que el castellano lo empleen exclusivamente los demonios y otros personajes negativos o secundarios.

<sup>51</sup> Agradezco a mi compañero el profesor de literatura española Manuel Bouzas Escudero su ayuda en el análisis literario de la pieza y en el estudio de la versificación, aspectos que dada mi formación en el campo de la Historia del Arte excedían mi competencia.

<sup>52</sup> En los fols. 42v-44v del Ms. de la Academia de la Historia, después de poner el *FINIS* a la *Égloga*, se intercala este “entremés” en el que intervienen tres personajes (Torivio, Lorenzo y Figuer[ed]o). Sin embargo, debería de ocupar el final del Acto 2 como indica el propio manuscrito: *Entra esta [e]scena antes q[ue] entre Lusitano. Actus 2 sce. Torivio, Lorenço, Figuer[ed]o*. En la edición que aquí ofrezco he desarrollado abreviaturas, puntuado, acentuado y regularizado el uso de la *h* y de la *b* y la *v* de acuerdo con la normativa actual. He sustituido también *ç* por *z* pero mantuve la *x* cuando funciona por *j* (*xamás, dixo...*).

<sup>53</sup> El *entremés* (del catalán *entramés* y éste probablemente del francés *entre méts*, o sea, entre platos o servicios) tenía en su origen un sentido culinario, refiriéndose a un manjar especial que se servía entre dos platos principales. Más tarde se utilizó también en referencia a los “entretenimientos” que se hacían entre los platos de un banquete, que consistían generalmente en la exhibición de un plato especialmente decorado y provisto de artificios que se presentaba espectacularmente y acompañado de glosas y versos. Para otros, la voz deriva del latín *intermissus*, participio de *intermittere* (intercalar) aunque nadie duda de que el castellano la toma del catalán. En castellano la voz aparece según Corominas en 1427 y en catalán la tenemos documentada en el siglo XIV primero en su acepción culinaria (1344) y más tarde para referirse al espectáculo (probablemente en 1373 y con seguridad en 1397, año en que Lluís Borrassá recibe el encargo de hacer entremeses para la entrada en Barcelona de Martín I). Con un sentido claro de referencia al espectáculo se utiliza también en la descripción de los festejos de la Coronación

personajes tenían como en ésta pieza un carácter popular (con arquetipos como el rústico, el estudiante, el hidalgo, la buscona...) y la temática derivaba frecuentemente hacia el costumbrismo, teniendo a menudo un carácter satírico.

En nuestro caso se trata de dos personajes populares –Toribio y Lorenzo-, a los que intenta, proponiéndoles un reto literario, tomar como objeto de chanza un personaje de nivel superior –Figueredo-. Al final, como suele ser típico en las historias y cuentos populares (y en el caso de la tradición oral gallega abundan este

de Martín I en Zaragoza en 1399, en otro encargo de un entremés a Borrasá en 1400, y en los relatos de la Coronación de Fernando de Antequera 1414 siendo a partir de entonces la palabra habitual en los países de la Corona de Aragón para designar tanto las representaciones cortesanas como las gremiales que acompañaban a las procesiones del Corpus.

Antes de lo que afirma Corominas, se encuentra la voz en castellano en 1421 en las glosas de Enrique de Villena a su traducción de la *Eneida*. En la glosa de la palabra “Teatro” aparece la primera definición de *entremés* como representación y se demuestra que Villena conocía las ceremonias de Coronación, Entradas Reales etc. en las que tuvieron su origen los entremeses. Parece, sin embargo, que el uso de la voz *entremés* con este sentido no se generalizó hasta finales del siglo XV ya que hay numerosos textos castellanos de mediados del XV en los que el término aparece como una palabra nueva (“*estos autos, que agora nuevamente aprendimos, que llaman entremeses*” dice Alfonso de Cartagena en su *Doctrinal de caballeros* de 1487). A lo largo del siglo XV en castellano la voz se emplea en la mayoría de los casos con un sentido no teatral pero hay también casos en los que el vocablo se utiliza con significación teatral como la referencia a las “*muchas fiestas e muy ricas justas e otros entremeses*” de la *Crónica* de Don Alvaro de Luna. En Galicia tenemos documentado el término en un documento coruñés que hace referencia a las *Estoryas e entremeses de Hercoles e Geryon* que se ofrecieron a los Reyes Católicos cuando en Octubre de 1486 visitaron A Coruña.

De los espectáculos nobiliarios y cortesanos, los *entremeses* pasaron al teatro de las compañías profesionales de los siglos XVI y XVII como interludios cómicos. Así lo afirma Agustín de Rojas Villandrando en *El viaje entretenido* (1603):

*Y entre los pasos de veras  
mezclados otros de risa  
que, porque iban entre medias  
de la farsa, los llamaron  
entremeses de comedias*

Los *Entremeses* (la denominación alterna en castellano con la voz *Paso*) son la parte más importante y sustancial del llamado teatro menor, integrado también por otros géneros como la *loa*, la *mojiganga*, la *jácara*, o el *baile entremesado*. Siempre muy populares, los entremeses llegaron a tener una importancia capital en el programa teatral del siglo XVII, de forma que una comedia buena con un mal entremés fracasaba irremediablemente, pero una comedia mala con un buen entremés podía mantenerse en cartel y ser un éxito.

tipo de historias), son los personajes aparentemente inferiores los que acaban burlando al contrario y ya he señalado que el tema de la competencia o pleito entre dos rústicos y el fallo de un juez que pretende aprovecharse de ellos responde al tipo de entremés denominado de “alcaldes villanos”.

Como es habitual en los entremeses desde el siglo XVI, el lenguaje aquí utilizado es realista y vivo y prescinde de los alambicamientos retóricos y metafóricos prefiriendo un estilo directo y fresco; además, recoge lo que debía ser el vocabulario de la vida cotidiana del país. Así se aprecia en el lenguaje utilizado por los protagonistas de nuestro entremés, con expresiones propias del lenguaje espontáneo y coloquial (“*Si señor, ¡habíamos de faltar!*”, “*Veyle aquí*”, “*¡Sus!*”, “*¡Quantis!*”...) y palabras pertenecientes a un registro popular (“*gañán*”, “*estruégamo*”, “*desmanzalado*”, “*endeletijo*”...).

Al principio, los entremeses se escribían indistintamente en prosa o verso. El caso que nos ocupa utiliza uno y otro tipo de expresión literaria. Toribio y Lorenzo conversan en prosa con Figueredo, pero entre si hablan en verso y con un tono de desafío literario que quizá haga referencia a su “oficio” de *regueifantes* o improvisadores de versos, muy populares en Galicia donde las *regueifas* o disputas versificadas están aún hoy vivas. Aunque la costumbre de improvisar versos no sea exclusiva de Galicia, en ella entronca con una tradición muy antigua de la que tenemos testimonios literarios en la “*tençon*” medieval, diálogo improvisado entre dos trovadores o entre un trovador y un juglar, a través de la cual se discutía sobre un tema o una faceta del arte literario, intentando cada uno de los participantes demostrar su “maestría” en el arte de trovar, al seguir el ritmo, tipo estrófico y rima marcado por el que primero tomaba la palabra.

En la pieza que nos ocupa, la métrica que utilizan Toribio y Lorenzo cuando recurren al verso responde a tipos estróficos populares: redondilla, quintilla y copla real, los metros típicos de las canciones, decires y coplas<sup>54</sup>.

La redondilla es forma típica de los cantares de los siglos XIII y XIV y es la utilizada en el diálogo inicial entre Lorenzo y Toribio. Adopta la forma de series de versos octosílabos con rima abba, usando rima consonante, propia de la poesía culta (y más notoria, todo hay que decirlo, para el público popular). Redondilla utiliza, así mismo, Figueredo, cuando propone su acertijo.

---

<sup>54</sup> La quintilla y copla real son formas surgidas de la redondilla. Así, la quintilla es una redondilla a la que se le ha añadido un verso (de hecho, autores como Rengifo le llaman redondilla de cinco versos). Y la copla real es la combinación de diez octosílabos repartidos en dos semiestrofas con tres o cuatro rimas.

La copla real es la forma elegida para los versos propuestos por Toribio (con rima *ababa/cdcdc*). Se trata de versos octosílabos con rima consonante, salvo en el “*Meculás dixo: ¿Qué hay?*”, con rima asonante. También usará copla real Lorenzo en el inicio de su propuesta versificatoria, si bien con variantes: la rima será al comienzo *abbab/abaab*, a continuación utiliza una cuarteta (*abab*) y luego una quintilla con rima *abaab*, con la particularidad de una rima asonante en el penúltimo verso (“*Mingenio*”) en el que se juega con la rima *-ño* y la pronunciación de *-enio* (*-njod* antiguo, que viene a evolucionar en la grafía “*ñ*”). Seguirá Lorenzo usando quintillas en la última parte, aunque variando la rima: *abbab/abaab/abbab/abaab*. En este caso la rima es alterna en cada semiestrofa. La quintilla tiene precedentes de uso en los cancioneros gallego-portugueses anteriores al siglo XIV y se seguirá utilizando en canciones populares castellanas durante el XV. Igualmente, es habitual encontrar en los cancioneros de esta época estrofas formadas por redondillas y quintillas.

Todas estas características permiten a mi juicio considerar esta escena de la *Égloga* de Monterrei como un verdadero *Entremés* y el modo como se nos ha transmitido, al final del manuscrito y separada del lugar que debería de ocupar en la representación, podría ser indicio de que la pieza se ponía en escena independientemente como de hecho puede hacerse con mínimos retoques.

\*\*\*

*Entremés de los pastores*

- |          |                                                                                                                                                                                                                                                                          |            |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Lorenzo: | Toribio de San Cibrían,<br>no nos cumple en esta tierra<br>andar como allá en la sierra<br>sin caperuza y gabán.                                                                                                                                                         | (fol. 42v) |
| Toribio: | Cuando hay boda publicada<br>y a mi me hacen padrino<br>saco yo el corol de lino<br>y la camisa labrada.<br>Visto el sayo dominguero<br>y el jubón de colorado<br>y el birrete ribetado<br>y los zapatos de cuero.<br>Mas agora no he querido<br>ponerme como de fiesta. |            |
| Lorenzo: | Mal lo has hecho, ¿de qué presta                                                                                                                                                                                                                                         |            |

- (fol. 43)
- Toribio: en el arca el vestido?.
- Toribio: Para andar este camino presta mucho un buen lanzón, con su pan en el zurrón y dinero para vino. Que sino es cuando está harto el estruégamo y contento, ni tiene brío ni aliento ni daré por él un cuarto.
- Lorenzo: Bien estoy con tu opinión en eso de la comida, mas en fiesta tan comprida venir así no es razón. Habiendo sido llamado para hacer honra a Regiano, es de venir muy galano y no así desmanzalado.
- Toribio: Pues yo no vengo pulido ¿habrá por acá pastor que tenga barba mejor y pescuezo más seguido?.
- Lorenzo: Por cierto sí, en tu concejo no debe de haber gañán que engulla más y leche y pan ni de mejor pestorejo.
- Toribio: Cuando a mi me hacen alcalde tiéненme todos respeto y sino, yo te prometo que no traigo vara en balde.
- Lorenzo: Pues mira que con Regiano no tienes mucho de hablar que si te ve desmandar asentarate la mano.
- Figueredo: Dios os guarde hermanos, ¿qué buscáis por acá?.
- Toribio: Señor..., señor....
- Lorenzo: ¡Calla!, que ya responderé. Señor, venimos a la fiesta de Regiano.
- Toribio: Al señor San Regiano.
- Figueredo: Así que venís a la fiesta.
- Lorenzo: Si señor, ¡habíamos de faltar!.
- Toribio: No por cierto al señor San Regiano.

- Figueredo: De esa manera ya habréis oído el certamen y coplas que han de traer hechas los que son convidados a la fiesta.
- Toribio: La copa señor no será menester que por canada<sup>55</sup> lo solemos beber.
- Figueredo: Que no digo esto, sino la glosa sobre la letra.
- Toribio: Así, así. La glosa delantera ¿quién diablos puede ser sino la boca?. Aquí viene señor.
- Lorenzo: Yo he entendido a vuesa merced. Quiere que declaremos aquello de Mingenio y Meculás.
- Figueredo: Sí, aquello mismo.
- Lorenzo: Tu, Toribio ¿has entendido?. (fol. 43v)
- Toribio: Yo sí.
- Lorenzo: Apostemos que no.
- Toribio: Apostemos que sí.
- Lorenzo: Pues si tu acertares y yo no, te llevaré a cuestras media legua de camino cuando nos volvamos a nuestra aldea, y si yo acertare y tu no, que me lleses a mi.
- Toribio: Soy contento.
- Lorenzo: Pues alto. ¡Sea juez este señor!
- Toribio: Sea en hora buena.
- Figueredo: A mi me place de serlo. Comienza.
- Toribio: Díganos él que es cosa y cosa, y desinterpretaré yo primero.
- Figueredo: Veyle aquí:

*Aunque más Mingenio corra  
en pos de vos Meculás,  
quedarase muy atrás  
sino es que Dios le socorra*

- Toribio: ¡Sus!, yo comienzo. Aunque más mi ingenio corra, Mingenio y Meculás claro está que eran dos zagalejos compañeros.... Ora, vaya:

*Juntose el otro disanto<sup>56</sup>  
Mingenio con Meculás  
y estando tirando al canto  
oyeron que por detrás  
hacía un pato gran llanto.  
Asomó luego una zorra  
con el pato medio vivo  
Meculás tiró su porra,  
ella dixo: iréis cautivo  
aunque más Mingenio corra.*

<sup>55</sup> *Canada*, en gallego vasija cilíndrica para contener leche o vino.

<sup>56</sup> De “día santo”, día de fiesta religiosa.

Figueredo: Venga la segunda que buenos fundamentos son esos.

Toribio: Dígamela su merced, señor.

Figueredo: Esta es: *en pos de vos Meculás...*

Toribio: En pos de vos Meculás. Ya es, cáyeme que prosigo.

*Mas para darla un alcance,  
llamó Meculás sus perros  
y pensó que tenía lance,  
acogiose ella a los cerros  
por librarse de este trance.  
Quedaba Mingenio atrás  
de una caída gimiendo  
Meculás dixo: ¿que hay?  
el respondió: voy corriendo  
en pos de vos Meculás.*

Figueredo: En verdad que no ha ido mala la segunda. Si las dos que restan son tales no tenéis mal negocio.

Toribio: Así señor pues dígame la tercera y verá como la endeletijo también.

Figueredo: Veis aquí la tercera: *Quedárase muy atrás...*

Toribio: No quedara, por cierto, que yo la sabré muy bien afeitar. Así que quedárase muy atrás. Muy atrás digo...

*El pato medio ahogado* (fol. 44r)  
*decía ¡corred! ¡corred!  
antes que llegue mi hado.  
Corred perros y valed  
a aqueste desventurado.  
Si piensas que escaparás  
dijo ella, tu te engañas  
que el que de estos corre más  
si yo uso de mis mañas  
quedarase muy atrás.*

Figueredo: Maravillosa. Quien pensara que erades tan buen adivino.

Toribio: Dígame luego el cuarto y gustará de las mañas que usó la traidora y en lo que pasó el pato.

Figueredo: El cuarto pie de la copla es este: *sino es que Dios le socorra...* Decid.

Toribio: Escúcheme su merced que aquí está lo mejor. Sino es que Dios le socorra. A ver, bien, vaya.

*Viéndose muy acosada  
por el mastín más ligero,  
disparole de pasada  
con el largo pendilero  
una turbia rociada.*

*Paró el can. Huyó la zorra  
y Meculás muy sentido  
dijo, si el mastín se engorra  
el pato será engullido  
sino es que Dios le socorra.*

Figueredo: Hasta ahí puede llegar vía exposición. No hará poco el compañero si saca otra tal.

Lorenzo: Pues yo no pienso hacerlo peor que Toribio y si no me engaño el no acertó quienes eran Mingenio y Meculás.

Figueredo: Veamos pues como acertáis vos.

Lorenzo: Dígamelos de dos en dos que casi ya los sé de cabeza.

Figueredo: Veislos aquí: *Aunque más Mingenio corra en pos de vos Meculás.*

Lorenzo: Para mientes Toribio y no te turbes si ves que acierto mejor que tú.

Toribio: Acertad vos como quisierdes que una por una habeisme de llevar a cuestas

Figueredo: ¡Hora!. Decid, que todos estamos atentos.

Lorenzo: Aunque más Mingenio corra en pos de vos Meculás... Comienzo.

*Meculás era un Fidalgo  
y Mingenio su criado  
El amo estaba admirado  
y el criado hecho un galgo  
de puro mal sustentado.  
Determinó seguir  
con su espada, capa y gorra,  
viéralo el viejo asentir  
y juró de lo seguir,  
aunque más Mingenio corra.  
Ensilla luego un quartago  
que aunque tuerto andaba bien, (fol. 44v)  
deseando darle el pago  
camina en un santiamén.  
Y va el mozo muy risueño  
diciendo nunca xamás  
me veré con tan ruin dueño,  
ni andará vivo Mingenio  
en pos de vos Meculás.*

Lorenzo: ¿No va muy lindo, señor?

Figueredo: No quiero decir lo que siento hasta que acabéis porque no parezca que doy la sentencia antes de oír el proceso. Glosad los otros dos y entonces yo diré mi parecer.



Lorenzo: ¡Dígamelo!, ¡Dígamelo presto!

Figueredo: Veislos aquí: *Quedarase muy atrás sino es que Dios le socorra*

Lorenzo: ¡Quantis! que esos glosados están. *Quedarase muy atrás sino es que Dios le socorra...*

*Corrido había una gran pieza  
en busca de su criado  
y después de bien cansado  
echóle por la cabeza  
el quartago mal domado.  
Levántase muy mohíno  
no queriendo correr más  
y dice casi sin tino,  
este mi esclavo malino  
quedarase muy atrás.  
Entre si estaba hablando  
dudoso en lo que haría  
cuando en cierta compañía  
le vio venir caminando  
y apenas le conocía.  
Arremete con enojo  
y hácele saltar la borra,  
el quedará manco y cojo  
sin cerviguillo y sin ojo,  
sino es que Dios le socorra.*

Figueredo: La glosa está acabada y la sentencia es que ambos habéis perdido y según esto ambos debéis la pena y conviene se execute desta manera. Yo tengo que ir un poco de camino, cada uno me puede llevar a cuestras su media legua.

Lorenzo: Esa es grande injusticia, que aquí no debemos a su merced nada.

Toribio: ¡Ahora anda!. No miréis en pocas cosas. Partamos por medio. Yo llevaré la mitad y vos llevad la otra mitad.

Figueredo: Pues quereisme partir por medio

Toribio: ¡Quantis! que así ha de ser y esto es lo justo, por eso apareje paciencia. (cogen del)

Figueredo: Villanos traidores ¡que me despiernan!, ¡que me hacen quartos!.

Toribio: Si no gusta de esa moneda, harémosle reales. (Con esto se sale)<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Con esta rúbrica termina la escena y el fol. 44v del manuscrito. A continuación (fol. 45r) y bajo el título de *Gira para cantar*, se incluye un poema dedicado a la luna, el sol, las estrellas y el firmamento, y un soneto dedicado a la Virgen. Termina esta última composición con una raya de fin de columna, queda en blanco el resto del folio 45r y en la cara vuelta (45v) aparece una rúbrica de distinta mano que informa de la fecha y circunstancias de la representación.

## APÉNDICE II

### *Noticias de representaciones teatrales en los colegios gallegos*

Incluyo aquí un listado cronológico de las noticias conservadas sobre el teatro en los colegios gallegos. Son veintiséis referencias aunque algunas mencionan en plural “comedias” o “diálogos” y en otras consta la existencia de varias representaciones de la misma pieza. En cada una de las fichas incluyo los datos esenciales (título, autor, lugar y fecha) y una cita del documento donde se hace referencia a ella (generalmente las *Litterae Quadrimestres* o las *Annuae*). Muchas de estas representaciones las he mencionado a lo largo del artículo con noticias más concretas, de las restantes pueden consultarse más datos en las fichas de la Base de Datos *TeatrEsco*.

1. **ANÓNIMO** (probablemente el P. Juan González y el P. Juan Martínez, que eran los profesores de Gramática), *Tragedias y comedias*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1557, diciembre. Durante las Navidades “*se representaron dos obras delante del Conde y del Obispo, de las que quedaron maravillados y no sabían cómo alabar*”, “*Compuestas por sus maestros, con mucha delectación para el pueblo*”.
2. **ANÓNIMO**, *Diálogo del Vicio y la Virtud*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, c. 1560, “*Entre otros fué célebre un diálogo que se representó a los principios, del vicio y de la virtud, donde se introducían los seguidores de ambos, y el fin en que paraban los unos y los otros*”.
3. **ANÓNIMO**, *Coloquio de la simonía*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1562. Hubo: “*un coloquio de la simonía, donde se mostraba este vicio cuan horrible y dañoso era; y fue la representación tan sentida, que movía a los circunstantes, que era toda gente principal, así eclesiásticos como seglares*”.
4. **ANÓNIMO**, *Colloquio de las Ciencias* [Coloquio de las ciencias], Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1562, 18 de octubre. En el Coloquio “*decían todos que querían tomar por reina a la Teología y disponerse para ella*”.
5. **ANÓNIMO**, *Diálogo sobre la Penitencia*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1562, 3 de febrero. “*Los gramáticos presentaron un diálogo sobre la Penitencia, representando sus papeles convenientemente revestidos con los trajes que correspondían a sus personajes. En este caso se emplearon casi seis horas, sin ningún cansancio del auditorio. Se tuvieron también otros diálogos compuestos por los mismos alumnos*”.
6. **ANÓNIMO** (probablemente el P. Juan PÉREZ, profesor de mayores), *Comedia*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1564, 1 de enero. “*Hacen también sus diálogos y los representan en público tanto en*

*prosa como en verso (...) en la fiesta de la Circuncisión representaron una comedia con gran soltura y elegancia; estuvieron presentes los principales abades de este valle de Monterrey y también mucha gente de los pueblos vecinos”.*

7. **ANÓNIMO** (probablemente el P. Juan PÉREZ, profesor de mayores), *La entrada en el templo del emperador Teodosio y su muerte*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, curso 1569-1570. “*Representaron brillantemente una tragedia sobre la entrada en el templo del emperador Teodosio y su muerte. Agradó mucho a los asistentes, tanto por la veracidad de la representación como por la pompa y aparato de la escena”.*
8. **P. Juan PÉREZ** (profesor de mayores), *El triunfo de la paciencia / Comedia del triunfo de Job*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1570, 30 de junio, “*cuya representación fue muy agradable al P. Provincial y a todos”.*
9. **ANÓNIMO**, *Historia de Judit*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1571-1572. Con motivo de la visita del P. Provincial y el Conde de Monterrey con su familia “*Hízoseles una comedia célebre de la historia de Judit, de que gustaron mucho”.*
10. **ANÓNIMO**, *Comedia del Triunfo del Santísimo Sacramento*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1576, 6 de agosto. En la inauguración del nuevo Colegio de Monterrei y el traslado del Sacramento y los restos del Conde fundador a la nueva iglesia. Se la califica de “*célebre*” y se dice que “*fue de mucho gusto y edificación para todos”.*
11. **ANÓNIMO**, *Tragedia*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, curso 1578-79. Según el rector P. Francisco López: “*Hízose una tragedia muy sustancial con unas declaraciones en verso y prosa para la venida del Obispo Tricio”.*
12. **ANÓNIMO**, *Diálogo de Nuestra Señora*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1578, 8 de diciembre. Se representó con motivo de la institución en el colegio de la “*Congregación mariana*” el “*día de Nuestra Señora de la Concepción, dióse fin a la fiesta con un gracioso diálogo en el cual se mostró cuanto importaba a un cristiano ser devoto de Nuestra Señora”.*
13. **ANÓNIMO**, *Egloga de Virgine Deipara*. [Égloga a la Virgen Madre de Dios], Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, 1581, 8 de diciembre. “*Representose el año de 1581, día de la Concepción de Nuestra Sra. delante del conde de Monterrey”* para celebrar la concesión papal de indulgencias a la Congregación de la Concepción.
14. **ANÓNIMO**, *Diálogos*, Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, Monforte de Lemos (Lugo), 1594. Con motivo de la llegada a Monforte del nuevo Rector P. Gaspar Sánchez. “*La escuela de los niños, que ya estaba puesta, le representó algunos diálogos de mucho entretenimiento y gusto”.*

15. **P. Francisco PÉREZ DE LEDESMA**, *Comedias*, Santiago de Compostela, Colegio, 1596. El Padre Provincial le prohibió a Ledesma que en adelante hiciese “*composiciones y comedias*”.
16. **P. Francisco PÉREZ DE LEDESMA**, *Diálogo*, Santiago de Compostela, Iglesia del Colegio, 1597. A pesar de habérsele prohibido se representó en la Iglesia del Colegio de la Compañía en Santiago y duró “*dos o más horas*”.
17. **ANÓNIMO**, *Comedia de la Eucaristía*, Santiago de Compostela, Colegio, 1597. “*Los niños representaron en el Colegio una comedia sobre la Eucaristía, con asistencia del arzobispo y mucha gente de la ciudad. Arrancaron el aplauso y la admiración general al comprobar el fruto que en sólo un año han alcanzado*”
18. **ANÓNIMO**, *Comedia*, Santiago de Compostela, Colegio, 1598, 1 de enero. Día de la Circuncisión, fiesta titular de la orden. La representación “*cautivó a toda la ciudad*”.
19. **P. Antonio RODRÍGUEZ de VILAZA**, *Coloquios y Representaciones*, Monterrei (Ourense), Colegio de Santiago el Mayor, finales del siglo XVI. “*Tenía gracia particular en hacer coloquios y representaciones santas y andanzas muy graciosas en nuestras fiestas; y componía unos entremeses muy graciosos y honestos con que alegraba a las innumerables gentes que acudía a nuestras fiestas en Carnestolendas*”
20. **ANÓNIMO**, *Comedia de Margarita / Comedia Margarita*, Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, Monforte de Lemos (Lugo, Galicia), 1619, domingo 4 de agosto. Resultó “*muy lucida así por la música, que da vida a las comedias, como por representar los mejores oficiales que hay en esta tierra, saliendo todos costosa y biçarramente dispuestos*”. La obra puede ser *La Margarita preciosa* de Lope de Vega o la *Comedia Margarita* del P. Juan Bonifacio conservada en el Códice de Villagarcía.
21. **ANÓNIMO**, *Comedia de Bulqueria* [Comedia de Pulqueria], Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, Monforte de Lemos (Lugo, Galicia) , 1619, miércoles 7 de agosto. “*Salió muy bien por el aparato tan grande que tenía, que adornaba sobremanera y por representarse como se podía desear*”. Aunque en la documentación se escribe *Bulqueria*, es lógico pensar que el argumento de la obra era la hagiografía de Santa Pulqueria (399-453).
22. **ANÓNIMO**, *La conquista de Troya*, Monforte de Lemos (Lugo), Plaza del Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, 1620, 7 de septiembre. Representación nocturna con gran aparato de iluminación y pirotecnia: “*dos grandes serpientes que con su iluminación volaron contra el muro (...) arroxando de sí multitud de coetes de varias formas, y en él prendieron innumerables ruedas y artificios que le aclararon, de suerte que parecía arderser todo.....*”.

23. **ANÓNIMO**, *Comedia del Siglo centenario de la Compañía de Jesús*, Monforte de Lemos (Lugo), Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, 1640, lunes y martes de Pascua de Pentecostés. Se levantó “*un anchuroso tablado en la plaza ante un sinnúmero de gente, salieron las danzas a entretenerla mientras no comenzaba la comedia representada por los estudiantes y titulada ‘Siglo Centenario de la Compañía de Jesús’. Hiciéronlo escogidamente y constaba de 15 personajes. Había músicos que cantaban y otros de guitarra y arpa*”. Duró tres horas y se volvió a representar al día siguiente del estreno en el convento de las Descalzas.
24. **ANÓNIMO**, *Comedia*, Santiago de Compostela, Colegio, 1673, 22 de abril. Se representó en la tarde del día sexto del octavario de festejos con el que se celebró la consagración del templo del Colegio de Santiago y la canonización de San Francisco de Borja “*Recreó y alegró mucho a los espectadores*”.
25. **ANÓNIMO**, *Vida de San Francisco de Borja*, Santiago de Compostela, Colegio, 1673, abril 19, 20 y 21. Se representó tres veces en la tarde de los días tercero, cuarto y quinto del octavario de festejos con el que se celebró la consagración del templo del Colegio de Santiago y la canonización de San Francisco de Borja.
26. **ANÓNIMO**, *Loa y sainete*, Santiago de Compostela, Iglesia del Colegio, 1713, 29 de septiembre. Con motivo de la celebración de la canonización de San Pío V se levantó un *Theatro* dentro de la iglesia de la Compañía, hubo danzas, coplas (se conservan los textos) y “*los estudiantes representaron una Loa y un Sainete*”.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALENTA y MIRA, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Ribadeneyra, Madrid, 1903.

ALONSO ASENJO, Julio, *La "Tragedia de San Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio / estudio y edición de Julio Alonso Asenjo*, Valencia, UNED - Universidad de Sevilla - Universitat de València, 1995.

-----, “Panorama del teatro estudiantil del Renacimiento español”, *XXI Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale : Spettacoli Studenteschi nell'Europa Umanistica*, (Anagni, 20-22 de junio de 1997), Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1998, pp. 151-91.

-----, “Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuítico del Siglo de Oro: 1993-1997”, *diablotexto : Revista de crítica literaria*, Departamento de Filología Española, Universitat de València, 4-5 (1999), pp. 417-445.

-----, “Orfeo y Eurídice. Entretenimiento de la Comedia de Santa Catalina de Hernando de Ávila”, *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, n. 0 (2002-2004).

-----, “Más que gaita y tamborín: La Breve Relación de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de Monforte de Lemos hizo en la consagración de la iglesia nueva de Nuestra Señora de la Antigua, en 4 de agosto de 1619”, *TeatrEsco*, nº 1 (2005-2006).

-----, *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*, en *TeatrEsco*. Base de datos (desde 06-03-06), accesible en:

[http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases\\_teatro\\_Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases_teatro_Escolar.htm).

-----, “Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de textos conocidos y de sus estudios y ediciones”, *Voz y Letra*, Tomo XVII, nº 1 (2006), pp. 3-46.

BALDOMIR CABANAS, Xohán Xabier, “Unha aproximación ao Entremés do Portugués”, *I Congreso Galego da Mocidade Investigadora, 25-26 de outubro de 2007*, Universidade de Santiago, Santiago, (en prensa).

BLANCO PÉREZ, Domingo, “Manifestacións literarias e literatura popular entre os séculos XVI e XVIII”, *Galicia. Literatura. Vol. XXXI: Os séculos escuros. O século XIX*, Ediciones Hércules, A Coruña, 2000, pp. 24-75.

BOBES, M. C., “El sayagués”, *Archivos Leoneses : Estudios y documentación de los Reinos hispanos occidentales*, Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, nº 44 (1968), pp. 383-402.

BOUZA-BREY TRILLO, Fermín, “Noticia del linaje de Araujo según un genealogista gallego del siglo XVIII”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo*, 20 (1946), pp. 255 ss.

-----, *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, Edicións Monterrey, Vigo, 1953.

-----, “Teatro de carnaval en Galicia”, *Etnografía y folklore de Galicia* (2), Edicions Xerais de Galicia, Vigo, 1982, pp. 197-209.

BROTHERTON, John, *The "Pastor bobo" in the Spanish Theatre : before de Time of Lope de Vega*, Tamesis Books, Londres, 1975.

CABEZA DE LEÓN, Salvador, “O Conde de Monterrey e a Universidad de Sant Yago”, *Boletín da Real Academia Galega*, XX (1931), pp. 204-212.

-----, *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela* (3 vols.), Santiago de Compostela, 1946.

CARRÉ ALDAO, Eugenio, “Prácticas y costumbres”, *Geografía General del Reino de Galicia dirigida por E. Carreras Candí, vol. I: Reino de Galicia*, Alberto Martín, Barcelona, 1930.

CARRÉ ALVARELLOS, Lois, “Temas folklóricos gallegos. Arte popular escénico”, *Douro-Litoral*, 5ª serie III-IV (1953), pp. 93-102.

CID RODRÍGUEZ, Cándido, “Fundación del Colegio de Jesuitas de Orense en 1654”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de*

Orense, Tomo XII, (1939), nº 247, pp. 130-141; nº 248, pp. 179-184 y nº 249, pp. 203-208.

COTARELO VALLEDOR, Armando, *El Cardenal D. Rodrigo de Castro y su fundación de Monforte de Lemos* (2 vols.), Magisterio Español, Madrid, 1945-46.

EIROA, Sofía, "Galicia y los gallegos, tópicos y contrastes en Tirso de Molina: *Mari Hernández, la gallega*", *Hesperia: anuario de filología hispánica*, Universidad de Vigo, 5 (2002), pp. 51-67.

EGIDO, Teófanos (coord.), *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos : Marcial Pons Historia, Madrid, 2004.

FILGUEIRA VALVERDE, José, *Historias de Compostela*, Bibliófilos gallegos, Santiago, 1970.

FRÈCHES, Claude Henri, *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, A. G. Nizet, París, 1964.

GARCIA SORIANO, Justo, "El teatro de colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras", *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), pp. 235-77, 374-411, 535-65 y 620-50.

-----, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945.

GIL CORIA, Eusebio S. J. (Ed.), *El sistema educativo de la Compañía de Jesús. La "Ratio Studiorum" : edición bilingüe, estudio histórico-pedagógico, bibliografía*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 1992.

GONZÁLEZ GUTIERREZ, Cayo, "El Teatro Jesuítico en la Edad de Oro. (Su influencia en la Comedia Nacional del s. XVII)", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, nº 18 (1993), pp. 7-147.

-----, *El teatro escolar de los Jesuitas (1555-1640). (Su influencia en el Teatro del Siglo de Oro). Edición de la Tragedia de San Hermenegildo*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio, *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*, Galaxia, Vigo, 1973.

-----, *La Galicia de los Austrias (2 vols.)*, Fundación Barrié de la Maza, serie Galicia Histórica, A Coruña, 1981.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I., "El teatro de los Jesuitas en Galicia en los siglos XVI y XVII", *TeatrEsco. Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, Universidad de Valencia, nº 2 (2007).

LOURENZO, Manuel y PILLADO MAYOR, Francisco, *O Teatro Galego*, Edicións do Castro, A Coruña, 1979.

MARTÍNEZ, Mª José, "El entremés de 'La contienda sobre la pesca del río Miño' (1671): un problema de definición genérica", *Homenaxe o profesor Ricardo Carballo Calero*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 2000, vol. II, pp. 425-42.

MEIJÍDE PARDO, Antonio, "Contribución ao estudo das pesqueiras do baixo Miño: séculos XVIII e XIX", *Grial*, XXV, 97 (1987), pp. 317-329.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1995.

-----, "El teatro escolar latino-castellano en el siglo XVI", *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (dir.), Gredos, Madrid, 2003, vol. I, pp. 581-608.

-----, "Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro: Repertorio de obras conservadas y de referencia", *Archivum*, Universidad de Oviedo, Tomo 54-55, (2004-2005), pp. 421-563.

MIRANDA, Margarida, "Nas orixens do melodrama: a Tragédia neolatina em Portugal", *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 1 (2004), pp. 251-262.

MIRANDA MENÉNDEZ, Fernanda, "A estilización do galego no teatro portugués do século XVIII", *Actas del XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Ramón Lorenzo, ed.), Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1994, vol. VI, pp. 449-55.

PARDO MANUEL de VILLENA, Alfonso (Marqués de Rafal), *Un Mecenaz español del s. XVII : el conde de Lemos : noticia de su vida y de sus relaciones con Cervantes, Lope de Vega, los Argensola y demás literatos de su época*, Imprenta de Jaime Ratés Martín, Madrid, 1912.

PAZOS, Xosé M., "O Entrudío e as outras festas do inverno en Lubián", *Cadernos da Escola Dramática Galega*, 52 (1985), pp. 3-11.

PENSADO TOMÉ, José Luis, *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos (ensayo)*, La Voz de Galicia. Biblioteca gallega Serie Nova, A Coruña, 1985.

PICÓN GARCÍA, Vicente (coord.), *Teatro escolar latino del s. XVI : la obra de Pedro Pablo de Acevedo, S. I.*, Ediciones Clásicas del Orto, Madrid, 1997.

PITA ANDRADE, José Manuel, "Noticias del Colegio de la Compañía de Monforte y la formación del VII Conde de Lemos", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XV, 45 (1960), pp. 105-110.

PLACER LÓPEZ, Gumersindo (Fray), "*Mari-Hernández la gallega* (notas para un prólogo)", *Grial*, 40 (1973), pp. 171-186.

RABUNHAL CORGO, Henrique, "Contribuçon ao estudo do '*Entremez famoso sobre a pesca no río Miño*'", *Actas do II Congreso Internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza*, Santiago e Ourense 1987, AGAL, A Coruña, 1989.

RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo, "Jesuitas", *Gran Enciclopedia Gallega*, Silverio Cañada, Gijón, 1974, vol. 18, pp. 90-98.

-----, *Galicia y los jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, Fundación Barrié de la Maza, Col. Galicia Histórica, A Coruña, 1989.

SACO y ARCE, Juan Antonio, *Literatura popular de Galicia. Colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos*, Diputación de Ourense, Ourense, 1987 [1881].

SECA, Adriano de la, "Colegio de Jesuitas de Orense. Historia de su Fundación", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, Tomo IX, (1930) n.º 190, pp. 7-17; n.º 191, pp. 37-41; n.º 192, pp. 66-72; n.º 193, pp.



103-104; n° 195, pp. 140-150; n° 197, pp. 196-198; n° 200, pp. 259-268; n° 201, pp. 280-286 y n° 202, pp. 303-306.

SEGURA, Florencio, "El teatro en los colegios de los jesuitas", *Miscelánea Comillas*, 43 (1985), pp. 299-327.

TATO FONTAÍÑA, Laura, *Historia do teatro galego : das orixes a 1936*, A Nosa Terra, Vigo, 1999.

VALDIVIA, Luis de (S. J.), "Colegios de los Jesuitas en Galicia: Colegio de Monterrey", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, Tomo IX, (1932), n° 204, pp. 348-356; n° 206, pp. 397-404; n° 207, pp. 425-428 y Tomo X, n° 208 (1933), pp. 25-29 (es edición del capítulo IV de su *Historia de los Colegios de la Provincia de Castilla, Monumenta Histórica S. J.*, Roma, Ms. [1604]).

VÁZQUEZ RODRÍGUEZ-SUEIRO, Germán, *Historia de Monforte y su tierra de Lemos*, Ayuntamiento de Monforte, Monforte de Lemos, 1990.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Lois, *Documentos da historia de Monforte no Século de Ouro. Fundacións do Cardeal e dos Condes de Lemos*, Diputación provincial de Lugo, Lugo, 1991.

WEBER de KURLAT, Frida, "Latinismos arrusticados en el sayagués", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Colegio de México, I (1947), pp. 166-70.