
EL «COLLOQVIO DE LOS
DIVINOS AMORES»

atribuido a
JUAN TIMONEDA



SALAMANCA

2005

PUBLICACIONES DEL SEMYR

hojas secas

5

director

Pedro M. Cátedra

coordinación

Eva Belén Carro Carbajal

*El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
(SEMYR)
es una entidad sin ánimo de lucro, que se apoya en la
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas,
y desarrolla actualmente sus actividades en el ámbito del
Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana
de la Universidad de Salamanca.*

EL «COLLOQVIO DE LOS
DIVINOS AMORES»

ATRIBUIDO A

JUAN TIMONEDA



envío y excusa de
PEDRO M. CÁTEDRA
acompañamiento y edición de
MANUEL GARCÍA-PLAZA



SALAMANCA

Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

MMV

De los ciento sesenta ejemplares que se han impreso de este libro, ochenta constituyen una tirada especial para la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, que los distribuye entre sus socios con motivo de estas
❧ Pascuas de Navidad de 2005. ❧

© Pedro M. Cátedra & Manuel García-Plaza
I.S.B.N. 84-934697-2-6
D.L. S. 1422-2005
Compuesto en SEMYR
Impreso en Gráficas Cervantes, S.A.
(Salamanca)

ENVÍO & EXCUSA



LA NUEVA «SOCIEDAD DE ESTUDIOS
Medievales y Renacentistas» ha que-
rido confiar a uno de los grupos de
investigación a ella asociados la elaboración
y edición de su primer libro de Navidad,
con destino a todos los miembros de

la SEMYR, & el SEMYR

ha escogido el *Colloquio de los divinos amores*,
facturado dentro de una de sus colecciones
representativas, *hojas secas*. Confiamos en
que tanto la rareza de este librito, como las
sugerencias que se derivan del mismo texto
y del estudio van a suscitar el interés de sus
generosos lectores.

Pues en las palabras de acompañamiento, que ha cedido generosamente Manuel García-Plaza, se estudian algunos avatares del ejemplar único que ha sobrevivido al desgaste del tiempo, un ejemplar único que tiene, además, el pedigrí que le confiere su historia bibliofílica, puesta también en claro. Además, se nos pone en la pista de algunas cuestiones fundamentales, acaso la más espectacular la coincidencia del tratamiento de la historia de la salvación humana en términos bien amplios, homólogo al que aún extraña a los estudiosos del teatro navideño de Gómez Manrique.

De la vieja celebración teatral del tiempo de Navidad ha sobrevivido este *Colloquio de los divinos amores* ahora rescatado, que, aunque podrá servir para seguir tras de temas profesionales, desearíamos brindarlo a los miembros de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, gentes de buena voluntad, que hacen la paz en la tierra, como invitación para la lectura recogida.



Y una excusa. Fuera éste el primer volumen de una nueva serie de las publicaciones del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, que con la denominación de *registro* quería ir dando a luz interesantes piezas de nuestro teatro del siglo XVI, evocando con su formato los cuadernos de *registros de representantes* que anduvieron de mano en mano entre la gente del teatro durante ese siglo. Hemos citado en alguna publicación ya esta colección como en prensa: si lo estaban los volúmenes que formarían parte de ella, entre los cuales el que el lector tiene en sus manos, no acabarían por ponerse en texto con su diseño nuevo, lo dejaremos para una próxima ocasión, en la que la tempestad amaine, o para nunca, si se lleva consigo por delante estos tiempos recios.

No son éstos de un diciembre casi navideño los más apropiados para invocar apocalipsis, pero, a lo que íbamos, la cita de una colección inexistente y el arrepenti-

miento de seguir un nuevo diseño obligan al SEMYR a presentar excusas a sus seguidores; excusas, así, por haber renunciado a editar *registro* con el formato en *agenda*.

Cierto que no íbamos a sorprender a los aficionados a los libros que prestan su atención y benevolencia a los del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas. Quién sabe si algún día la suerte nos depara el descubrimiento de algún impreso en *agenda*, como el de algunos de los impresos franceses teatrales de los siglos XV y XVI; tales, por ejemplo, las treinta y dos piezas que configuraban originalmente el conocido hoy como *Recueil Trepperel*, ahora separadas y conservadas en la Bibliothèque Nationale de France [1]. El formato *agenda* al que me referí arriba se había consagrado como la forma más común para la escritura de los guiones teatrales antes de la imprenta, era el predilecto de los *meneurs de jeu*, seguramente por su condición manejable.

[1] El Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas quiere expresar su agradecimiento al personal de la sección de reserva de la Bibliothèque Nationale, en especial a su conservador, el haber permitido examinar excepcionalmente alguno de los volúmenes de la preciosísima colección.

Es cosa aceptada que la uniformidad material o identidad textual de un ciclo de escritos puede permitir, entre otras cosas, constatar las de sus destinatarios o receptores y detectar la homóloga relación con los textos. Ya hace algunos años Hasenohr constató que, a la zaga de la complicación progresiva del propio espectáculo, los manuscritos teatrales de la Edad Media se van diferenciando de los modelos textuales que en principio adoptan, el de la poesía narrativa y el de los manuscritos litúrgicos [2]. Antes, Lalou y Smith habían comprobado que las necesidades técnicas de quienes intervienen en el proceso de producción (autor, director de escena, apuntador, etc.) diferenciaban también los tipos de manuscritos [3].

[2] Geneviève Hasenohr, «Les manuscrits théâtraux», en Henri-Jean Martin & Jean Vezin, dirs., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, París: Éditions du Cercle de la Librairie, 1990, págs. 335-340.

[3] Elizabeth Lalou & Darwin Smith, «Pour une typologie des manuscrits de théâtre médiéval», en Jean-Claude Aubailly & Edelgard E. Dubruck, eds., *Le Théâtre et la cité dans l'Europe médiévale. Actes du Vème Colloque International de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval (Perpignan, juillet 1986)*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1988 (forma parte también de la serie *Fifteenth-Century Studies*, 13), págs. 569-579.

La fijación por escrito de un texto de representación oral y los avatares de su materialización constituyen una apasionante historia que no se puede soslayar a la hora de percibir muchísimas facetas técnicas y literarias del teatro, como comprobamos cada vez con más claridad.

Es cierto que no se puede exagerar ni la homogeneidad europea ni tampoco la singularidad de un tipo de manuscrito o impreso teatral especializado para la puesta en escrito de teatro en cada uno de los países de nuestro entorno. Pero está claro que una particularidad evidente de la producción española es su falta de identidad textual. La adquisición de una forma particular propia, incluso de una *mise en page*, para el teatro es algo que ocurrió tarde, y eso no para producir una tipología adaptada a las necesidades teatrales. Habrá que esperar, por ejemplo, a la *ordinatio* o a la fijación de un modelo genérico que efectúa la imprenta a partir del *Cancionero* de Juan del Encina —deudor de la *mise en texte* de los cancioneros del mismo siglo XV— y de las sueltas góticas, con la posterior consagración de las *comedias sueltas*.

Pero éstas tampoco prestan una identidad material equivalente a la que, verbigracia, confieren los impresores franceses con esas raras ediciones góticas de especial formato, alargadas y estrechas, a las que ésta que el lector tiene en sus manos querría haberse parecido, a lo que hoy no tenemos más remedio que renunciar y dejarlo para mejor ocasión y, así, no crear falsas expectativas en la historia del libro, de los textos y de los usos materiales del teatro.

Y, en cualquier caso, las ediciones de Trepperel quizá sean un ensayo de más o menos éxito, pero eso, un experimento consistente en trasvasar un modelo de manuscrito teatral de uso muy específico a la imprenta, en cierto modo contra la corriente imparable de la homologación de los textos impresos en el siglo XVI y, por encima de esto, contra lo que es una nueva problemática, la de los textos de representación oral que, al pasar a ser impresos, cambiaron su propio estatuto.

El *Colloquio de los divinos amores* que aquí se edita por primera vez a partir del ejemplar único conservado es una más de las empresas de Juan Timoneda —sí es que no

se le puede atribuir su autoría—. El del librero valenciano es un caso muy interesante, como es sabido, de autor y editor de textos de la órbita de la literatura oral o de *representación* oral, entre otros. Puso en circulación obras teatrales originales, adaptaciones y traducciones de textos clásicos y romances, pliegos sueltos y cancioneros poéticos de repertorio musical, compilaciones de cuentos de origen folclórico o literario, e, incluso, también estuvo detrás de un determinado tipo de libros que, aunque dependan de orígenes más o menos sabios, se habían convertido en repertorio para la conversación, como, por ejemplo, el género de los *problemata*, como los de López de Yanguas en verso, y otras obrillas que se pueden ver en el inventario de Timoneda que más abajo se cita.

Éste, que era además representante y librero, autor de obras originales y editor de las ajenas, es un interesante espécimen de autor profesional, para el que la literatura popular impresa es también algo que se *materializa*, cuya forma es esencial y por ello no deja de ensayar la composición o la edición, tema o formato, desde el *pliego suelto* tradicional hasta los cancioneros y

romanceros seriados en tamaño menor; desde las formas tipográficas más tradicionales para algunas de sus colecciones de piezas dramáticas religiosas, hasta ediciones de éstas en formato reducido como el de sus cancioneros y otras de un tipo que en España carece casi de antecedentes.

Interesaría desarrollar, por ello, lo concerniente a los usos tipográficos de Timoneda. Aunque no vamos a entretenernos en eso, sí que se puede recordar apresuradamente que algunos de sus productos originales o ajenos de teatro religioso, en especial los *Ternarios* o coloquios religiosos como el nuestro, se han encargado a tipógrafos que utilizan el plano estilo gótico de la imprenta española; pero algunas ediciones propias de teatro y otras ajenas en cuya edición se comprometió han sido confiadas a impresores, como Juan Mey, con un oficio \bar{y} , sobre todo, unos medios que permiten el uso de letras redondas y cursivas de varios tamaños, grabados varios y otros elementos, como la insistente presencia de los autores de las obras, que no sólo dan variedad a los textos, sino que también facilitan la percepción de jerarquías, variaciones, y una acen-

tuada *textualidad*, si se me permite llamarlo así. Compárense, por ejemplo, los textos religiosos mencionados impresos en letra gótica, con otras ediciones como las *Comedias* de Alonso de la Vega, las obras de Lope de Rueda, o los interesantísimos *Coloquios* de Vergara y Rueda, recientemente reaparecidos, que en pocos meses verán la luz por primera vez en esta misma editorial [4].

Si he continuado la excusa con estas observaciones –por demás, al alcance de cualquiera– es porque me da la sensación de que Timoneda era persona a la que, probablemente, debamos más por sus innovaciones en la materialización impresa de un género nuevo, que por su mismo rescate que queda implicado en lo anterior, o por la obra escrita que se le debe.

[4] Véase *Tres colloquios pastoriles, los dos del illustre poeta Ioan de Vergara y el tercero del excellent poeta y gracioso representante Lope de Rueda (Valencia, 1567)*, ed. de Pedro M. Cátedra, Emilio de Miguel, Miguel M. García-Bermejo, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006. Se incluyen ahí consideraciones sobre las particularidades gráficas de esta edición y sus homólogas, y otras cuestiones sobre el uso del retrato.

Cierto que Timoneda tiene modelos y planes editoriales a que acudir, sin ir más lejos los italianos, de donde también bebe el repertorio teatral español, como todo el mundo sabe. Pero, en una Europa moderna en la que los autores tienen muchas reservas para la edición teatral, el valenciano arriesga de su parte y de la de los comediantes más reconocidos de la época dando la opción de la lectura al teatro. Es desde esta ladera desde donde puede resultar interesante, por ejemplo, pensar en el sentido de la utilización de las tipografías redondas y cursivas y concretar la edición por medio de una *mise en texte* rica como la perceptible en algunos de los libros citados, que parecen tener el designio de trasvasar algunas de las particularidades del teatro a la letra impresa. Como Chartier ha señalado para una época posterior, pese a la reluctancia de algunos autores a ver editadas sus obras, otros, como Webster, justificarán la publicación de sus obras teatrales, pasando por alto la pérdida visual de la acción representada, caracterizando «the reading of the play as a form of scrupulous 'hearing'». E, incluso, en ciertos casos se considera que sólo la *lectura* del

particular modo que requiere la teatral permite percibir, si no la acción exterior, sí la perfección estética y la autenticidad dramática [5].

Quizá exageremos a la hora de hablar en estos términos de quien la crítica ha vapuleado como autor original y poco respetuoso con los textos ajenos, algunos de los cuales están naturalizados como propios en su bibliografía. Pero sólo desde esa perspectiva me parece poder explicar su esfuerzo por colocar en el mercado multiplicadas copias de obras teatrales que, hasta el momento, no eran más que patrimonio escrito de sus autores y de los *autores* de compañías, o, si se quiere, patrimonio oral de espectadores, que de público pasarán a convertirse en verdadero auditorio lector.

Incluso como epístola excusatoria, va siendo demasiado larga la segunda parte de esta parrafada. Hemos, en conclusión, desechado la idea primera de un *registro* de piezas de teatro español con el formato de

[5] Véase, si no, Roger Chartier, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, Londres: British Library, 1999, en especial el último capítulo, «The Stage and the Page», págs. 51-73; mi cita en pág. 53.

las editadas por Trepperel, y el sacrificio
estético quede más o menos compensado
por el buen uso o la ética editorial de
mantenernos en los cómodos márgenes
de estos librillos del
SEMYR, que es lo que
nos va quedando.



ACOMPAÑAMIENTO

DON EUGENIO ASENSIO BRINDÓ la primera noticia de la pieza que se reedita hoy más de cuatrocientos cincuenta años después de su primera edición. Dando a conocer, en recuerdo de Antonio Pérez Gómez, la *Obra llamada María* de Juan Timoneda, escribía:

Yo tuve la buena fortuna de adquirir en la librería barcelonesa de Sala Badal un tomito que encerraba fragmentos de tres piezas dramáticas impresas en Valencia por Juan Navarro. El tomito, salvado por el encuadernador Brugalla de una destrucción inminente, constituía, según la

fórmula favorita de Don Roque Pidal, nada más que una «venerable reliquia», acaso restos del naufragio de un *ternario*. A esta sospecha convidaban la identidad de formato, letrería y tradición teatral de los tres mutilados trozos, provistos, sin embargo, de firmas independientes para que cada obra pudiese ser desglosada y vendida aparte [6].

El volumen, en efecto, ha sido vestido por un joven Brugalla —la encuadernación está datada en 1936— de un fino marroquín de color fucsia en el más limpio estilo jansenista del encuadernador catalán. Había pertenecido a Joaquín Montaner, cuyo ex libris estampado en rojo con sello de goma figura en la última hoja de guarda. Como es sabido, Montaner fue autor de teatro original, aficionado a la historia dramática y bibliófilo por añadidura. Una parte selecta de su biblioteca, como él mismo dejó escrito, engrosó los fondos de la de su amigo don Arturo Sedó, el catálogo de cuya colección teatral, precisamente,

[6] Eugenio Asensio, «Juan Timoneda y su *Obra llamada María*», en *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Cieza: «...la fonte que mana y corre...», 1978, I, págs. 19-31; la cita en pág. 23.

dactó y publicó el propio Montaner. Parece, sin embargo, que se reservó alguna que otra pieza codiciable, como es la de que aquí hacemos mérito [7].

Las tres piezas, que también detalla el humanista navarro, eran la misma *Obra llamada María* de Timoneda, de la que se conservan sólo seis hojas, que él publica en parte, de las ocho que constituían el primer cuadernillo de la obra, signaturado *a*, faltando la primera y la última hojas de este cuaderno. La obra completa constaba de cuatro pliegos, es decir, treinta y dos hojas, según el inventario de bienes del valenciano, más abajo citado.

Se conserva a continuación un fragmento de la *Victoria Christi* de Bartolomé Palau, que podría constituir la segunda más antigua edición conocida, si es que se imprimió en la casa valenciana de Juan Navarro, en 1568, como reza el colofón de nuestro *Colloquio* [8]. En concreto, son tres hojas de

[7] Véase Joaquín Montaner, *La colección teatral de don Arturo Sedó*, Barcelona: Seix Barral, 1951, en cuya pág. 27 señala que, entre otras colecciones, Sedó adquirió «parte de la mía (que no he de detallar ahora)».

[8] Véase Miguel M. García-Bermejo Giner, *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas*

un cuadernillo no identificado y siete más del que llevaba la signatura *κ*, de un total de diez pliegos, ochenta hojas [9].

Cierra el volumen la obra que publicamos y cuyo título podemos obtener de las cabeceras de folio y del colofón, que, por fortuna, también se ha conservado en el vuelto de la última hoja [10]:

¶ Fue impresso el presente
Colloquio de los Diuinos Amo
res, en Valencia, en ca≈
fa de Joan Nauar
ro. Año. 1568.

Constituye el *Colloquio de los diuinos amores*, en cualquier caso, la reliquia más completa de las tres, porque de sus quizá veinticuatro

conservadas, perdidas y representadas, Salamanca: Universidad, 1996, págs. 153, 163-164 & 165-166.

[9] En la reciente edición de José Gómez Palazón (Kassel: Reichenberger, 1997), no se tiene en cuenta la publicación de Asensio ni la existencia de este fragmento de una posible edición anterior a la que se cita, impresa por el mismo Juan Navarro en 1570, y que disfrutó Léo Rouanet; los fragmentos conservados se corresponden con los vv. 2392-2553 & 3899-4314 (sign. *κ*).

[10] Véase reproducido por E. Asensio, «Juan Timoneda y su *Obra llamada María*», pág. 28.

hojas originales, repartidas en tres cuader-
nillos A₈-C₈, faltan sólo ocho, concreta-
mente A₁, A₈ y todos los bifolios conjuga-
dos del último, C₂-C₇.

Nos decidimos ahora a publicar el *Collo-
quio*, aunque sea sólo una *venerable reliquia*
del teatro del siglo XVI, porque tiene, quan-
do menos, el interés de ser una pieza solita-
ria —«no hay libro malo, si único», gustaba
decir don Eugenio—, y, además, porque,
como se verá más abajo, hay ciertas parti-
cularidades que le dan relieve en el ámbito
de la tradición teatral navideña que, por lo
que a nosotros toca, arranca de la muy bien
conocida *Representación del Nacimiento de
nuestro Señor* que Gómez Manrique
dedicó a las monjas de
Calabazanos.



Fue también don Eugenio Asensio quien dejó apuntada la posible autoría de Vergara para nuestro *Colloquio*. A mano tenía una porción de referencias sobre un tomito impreso por Juan Mey con *Colloquios pastoriles* de este autor, que nos han servido Nicolás Antonio y los bibliógrafos modernos. Por fortuna, un ejemplar de ese libro, los *Tres colloquios pastoriles, los dos del Illustre Poeta Ioan de Vergara, y el tercero del Excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda: sacados a luz por Ioan Timoneda*, acaba de ser descrito recientemente, y su edición, como se ha dicho, está ya *ad calcem* en la serie *documenta* del SEMYR [11]. Puede comprobarse que, en efecto, el que aquí publicamos no es uno de esos coloquios pastori-

[11] Véase lo expresado por Pedro M. Cátedra, «El ejemplar único de los desconocidos *Tres colloquios* de Juan de Vergara y Lope de Rueda (Valencia, 1568)», *Pliegos de Bibliofilia*, n.º. 28 (cuarto trimestre 2004), págs. 3-7. Las referencias de Nicolás Antonio y demás autores pueden verse en la edición citada en la nota 4.

les, que, por tanto, no debemos atribuir al ahora mejor conocido Juan de Vergara.

No obstante, en el inventario de bienes de Juan Timoneda, anejo a su testamento, sí figuran otras entradas que interesa recordar aquí, como la que recoge el siguiente título: «Iten sexanta quatre obres jntitulades *Colloquio pastoril* a tres plechs tenen set mans y deset fulls» [12]. Tres pliegos también, como el nuestro, cuyo género y tema es acotado de este modo en el introito:

colloquio pastoril
que del nascer glorioso
trata en estilo subtil,
de Christo, rey poderoso [12-15].

[12] José Enrique Serrano Morales, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868, con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia: F. Domenech, 1898-1899, pág. 553. También lo cita, a partir de la misma fuente, Emilio Cotarelo, *Teatro anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente con un apéndice sobre algunas piezas raras o no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano*, Madrid: Felipe Marqués, 1902, pág. 9. El inventario también se puede leer en Eduardo Juliá Martínez, ed., *Obras de Juan de Timoneda*, I, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947, pág. XLVII.

Quizá no debamos echar en saco roto, además, el que en el inventario se cite este *Colloquio pastoril* al lado del *Ternario sacramental* sin nombrar autor, pero que sabemos era una de las colecciones de coloquios del propio Timoneda, y entre una porción de obras conocidas y desconocidas del mismo autor, expresado o no su nombre [13].

Existe, así, la posibilidad de que el anonimato en el inventario esté declarando para nosotros la paternidad, aunque a eso volveremos a aludir más abajo. No obstante, hay que tener en cuenta que el inventario de bienes de Timoneda es quince años posterior a la publicación del *Colloquio pastoril* y tampoco se puede tener la certeza de que aún quedaran ejemplares disponibles. Sobreviven, sin embargo, en el citado inventario restos de casi todas las ediciones de sus propias obras o de las ajenas que reeditaría otras veces.



[13] No sabemos de dónde parte Leandro Fernández de Moratín cuando, en su «Catálogo de piezas dramáticas», n.º. 118, incorpora para el año 1567 un *Coloquio pastoril* como impreso de Valencia por Pedro [sic] Mey (véase *Orígenes del teatro español*, en *Obras*, I, Madrid: Aguado, 1830, pág. 219).

No sé si saldrá ganando nuestro *Colloquio* de atribuirlo a Timoneda, que, por lo que parece, no está de moda o significó para el teatro del siglo XVI tan poquita cosa como permite pensar el espacio que se le cede en una historia de importancia y aparato que del teatro español se ha publicado recientemente. En fin, es cuestión disputada desde hace tiempo la importancia y calidad del teatro original de Timoneda, que no vale la pena detallar en un sitio como éste, entre otras cosas porque preferimos pensar que la personalidad del autor, editor y representante, verdadero empresario teatral, sigue en busca de autor, a pesar del magnífico cuidado que personas como Merimée, Wardropper o Crawford, entre otros modernos que acaso sea injusto individuar, por el peligro de dejar fuera numerosas aportaciones recientes de mucho interés y valor.

Aunque un esfuerzo como éste pueda resultar inútil, a la vista, sobre todo, de la

labor declarada por el propio Timoneda en algunas de sus ediciones, la de corrector o de arreglista de piezas ajenas, quizá valga la pena señalar algún que otro paralelo entre este nuestro *Colloquio* y los del valenciano.

Es, por ejemplo, común y razonable pensar que los introitos y argumentos de esas obras estaban a su cargo, y que, incluso, él mismo los decía en el curso de una representación cuando hacía las veces de *representante*. Las referencias a *patrañas* y *marañas* o a los *pasos graciosos* que figuran en nuestros primeros versos nos llevarían al prólogo del *Patrañuelo* o a la introducción del *Anphitrión*. No vale la pena ir acotando los pasajes. Es demasiado tópico todo, incluso, como para sacar conclusiones que, por lo demás, no son necesarias si nos estamos refiriendo sólo al introito y al argumento del coloquio.

Más interés tendrá, para lo que aquí se trata, algún que otro detalle del texto propiamente dicho que nos ha llamado la atención.

En los vv. 254 y 302 se respuntea sobre el consentimiento otorgado por María al ángel Gabriel, aceptando la concepción con la famosa forma verbal *fiat*, que devie-

ne también un sustantivo por nominalización, el *fiat*, que tiene también uso jurídico en general. En el primero de los dos lugares, la palabra en posición medial aparece citada en su forma completa latina, mientras que en el segundo, en posición riman- te, se transcribe *fia*. Esta elisión de la *t* final en las mismas circunstancias se puede encontrar, por ejemplo, en el *Auto del Nacimiento «Gloria in excelsis Deo»*, «compues- to y copilado por Juan Timoneda de muchos y diversos y cathólicos autores», en términos tan significativos como éstos:

Fiat le respondió, fia;
fiat, ángel Gabriél;
fiat con mucha alegría;
fiat, que sierva soy dél;
[...]
y este fia
subió allá do Dios vivía [14].

Esté donde esté la mano de Timoneda, me interesa más un aspecto del *Colloquio* que tiene cierto interés desde la perspectiva

[14] Eduardo Juliá Martínez, ed., *Obras de Juan Timoneda*, II, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, pág. 84.

de la tradición y continuidad del teatro navideño.

El *Colloquio de los divinos amores* entra de pleno en ese teatro religioso del siglo XVI, que ya en tiempos de Timoneda se caracterizaba por la «dramatización de la teología escolástica, renovación de los temas litúrgicos, prefiguración sobrecargada, personajes alegorizados, argumentos simbólicos, apoteosis finales», que Wardropper señalaba para el renovador Sánchez de Badajoz [15]. Fuera de la alegorización de los personajes, que no se puede afirmar sea un medio de recreación del argumento teológico en nuestra piececilla, las demás características las podemos verificar, aunque sea en tono menor. Incluso, un cierto aire de *apoteosis* tiene el sorprendente final que ya sirvió a Gómez Manrique en el último tercio del siglo XV para cerrar contemplativa y teológicamente su *Representación del Nacimiento*.

La andadura de la pieza, como la mayoría de las religiosas del siglo XVI, se resume en unas pocas líneas. En el argumento, la obra se presenta como un sutil coloquio

[15] Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón*, Salamanca: Anaya, 1967, pág. 207.

pastoril del Nacimiento, en el que tres procuradores de la Corte celestial, ángeles de la más alta de las jerarquías, Trono, Cherub, Seraf, pretenden a María en nombre de sus representados, respectivamente Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, las tres personas de la Santísima Trinidad. La acción parece desarrollarse entre los momentos previos a la Anunciación y el Nacimiento, abarcando así el ciclo completo, y engarzando razones teológicas para defender la candidatura de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo. Entra María en escena y los tres procuradores van presentándole sus razones, y ella muestra su obligación a cada una de las tres personas, pero es instada por los procuradores para que decida a cuál de ellos prefiere. Una buena parte del texto falta aquí, como hemos señalado, por pérdida de algunas hojas, por lo que no sabemos si es en este preciso momento cuando aparece san José pretendiendo «que es su esposa», como dice el introito. Tampoco sabemos cómo aparecería éste, si guardaba cierto aire antiguo de viejo celoso que tenía en el teatro medieval, o era ya —lo más probable— el santo varón, reivindicado espiritual, teológica, litúrgica y teatralmente

a lo largo del siglo XVI. No sabemos, tampoco, si en esos folios se incorporaba algún personaje o escena más, como la Anunciación con el arcángel Gabriel. Pero, a juzgar por cómo termina la obra —los mismos ángeles presentan algunas de las armas de la Pasión en forma de *donas* al Niño recién nacido—, el final habría de ser más o menos de apoteosis teológica, como en las piezas de Corpus, con mostración del Pesebre y presentación de las enseñas, simbolizando la Redención toda.

Este inhabitual planteamiento es interesante desde varios puntos de vista, alguno de los cuales procuraré exponer en unas pocas páginas. Lo fundamental del argumento es la actuación de tres procuradores, representantes o casamenteros que, primero, disputan entre ellos sobre los méritos de sus representados, y después exponen ante María, no sin discusión, la candidatura ‘amorosa’; la Virgen será la encargada de decidir.

De querer, podríamos percibir un forzado desplazamiento de la responsabilidad teológica de algunos de los puntos fundamentales de la Redención, con encarecimiento del protagonismo, hacia María.

Trataríase de una inflación teológica que desde bastante antes —siglos, cuando menos— formaba parte de la mariología especializada y de la literatura espiritual, con variantes que no es el caso ahora de tratar con más detalle [16].

Pero, al hacer recaer en la Amada la aceptación de los pretendientes, estamos también ante un trasunto de comedia pastoril cortesana, que tiene antecedentes en otros géneros coloquiales desde la Edad Media, en la que la dama protagonista toma la decisión final sobre sus pretendientes; lo que, además, también responde a la etiqueta real de los preliminares del matrimonio en el siglo XVI, con la intervención de los procuradores, representantes o casamenteros, aquí nuestros Trono, Querub y Seraf.

Fuera de ciertas representaciones atípicas de la Anunciación, en las que María rechaza desconfiada al jovenzuelo arcángel considerándolo, precisamente, un celestino,

[16] Véase, por ejemplo, el *Libro de las historias de la vida de nuestra Señora* de Juan López de Salamanca, que próximamente se publicará en la serie *documenta* del SEMYR, al cuidado de Arturo Jiménez Moreno y Pedro M. Cátedra.

un *entendedor* o un intermediario [17], la presentación más aséptica de los *divinos amores* parecida a la nuestra la encontramos en las versiones a lo divino del *Coloquio de Fenisa*, concretamente las recogidas en el *Códice de autos viejos*, el *Colloquio de Fenisa (a lo divino) en loor de nuestra Señora* y el que sigue en el manuscrito, el *Colloquio de Fideypsa* [18].

En el *Colloquio de Fenisa* original [19], tres pastores enamorados de la protagonista deciden contrastar entre sí y uno a uno los dolores y los favores que ésta les ha causado y dado, para dictaminar cuál es el que la

[17] Lynette R. Muir, *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge: University Press, 1995, pág. 95; Francesc Massip, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses*, Madrid: Comunidad de Madrid, 1997, págs. 42-43; Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid: Gredos, 2005, págs. 320-323.

[18] Léo Rouanet, ed., *Colección de autos, farsas, y coloquios del siglo XVI*, Barcelona & Madrid, 1901 (reedición en facsímile de Hildesheim & Nueva York: Georgs Olms, 1979), III, págs. 67-88 & 89-120, respectivamente.

[19] Véase lo que, a propósito de una posible versión de este coloquio a cargo de Juan de Vergara, se puede leer en el estudio que precede a la edición de los *Tres colloquios* de Vergara y Rueda.

merece, al objeto de que «penen dos y biua el uno» [20].

Como en otros coloquios del siglo XVI, en el meollo de este argumento, hay, claro, el esquema tradicional de un *dubbio* o de cualesquier *aresta amorum*, en los que, por ejemplo, se pretenda dictaminar cuál de los *servicios* de varios amantes es el más digno merecedor del *favor* de la amada, a veces con ciertos despuntes cómicos incluso. La idea de la *quastio* judicial subyace en el planteamiento dialéctico del *Coloquio de Fenisa*, que acaba con la ida de los zagales hasta un prado «do se dará conclusión» por parte de la propia Fenisa, juez y parte, que optará por uno de los tres, entregándole la simbólica *divisa*.

Las versiones *a lo divino* mencionadas siguen bastante de cerca el argumento y la situación, aunque invierten el meollo del *dubbio* y obvían el problema de la elección. En el *Colloquio [...] en loor de nuestra Señora* los pastores son los santos Lucas, Bernar-

[20] *Comedia de Fenisa*, en A. Bonilla y San Martín, «Cinco obras dramáticas anteriores a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, 27 (1912), pág. 488. Aunque tardía, esta edición del *Coloquio* con título de *Comedia*, parece estar cercana a alguna anterior a la que del siglo XVI se nos conserva.

do e Ildefonso, y, después de narrados sus servicios y obra literaria, los tres reciben, naturalmente, un don de María, que se hace acompañar de las tradicionales virtudes en situaciones dramáticas religiosas. El *Colloquio de Fideyypsa*, más sacramental, cambia a la protagonista femenina, que es ahora la Fe, y pone en la misma liza a san Juan, san Agustín y santo Tomás, que reciben el galardón.

Quienes han puesto de manifiesto las relaciones entre las piezas *a lo divino* y su modelo han señalado la habilidad del desplazamiento de la situación original y, además, la mayor importancia de los finales que tienen lo apoteósico, claramente sacramental en un caso, como es natural en piezas representadas en las fiestas del Corpus, en las que se advierten especiales «miras educativas» [21].

[21] Jean-Louis Flecniacoska, «De cómo un diálogo pastoril se trasmuta en dos coloquios a lo divino», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford: University Press, 1964, págs. 271-280. Véase también con una perspectiva más amplia Mercedes de los Reyes Peña, *El «Códice de autos viejos». Un estudio de historia literaria*, Sevilla: Alfar, 1988, II, págs. 659-680.

La trama de nuestro *Colloquio* está en evidente relación con las anteriores, aunque, para salvar problemas doctrinales y técnicos, y por mor del decoro, no sean los amantes, Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, los que intervienen directamente en la disputa, sino sus mandaderos o casamenteros, que hablan por ellos y con la misma energía que los devotos amantes cortesanos. Pero, en suma, se trata de saber quién va a recibir el galardón de María, aceptándolo como esposo. No obstante, y como, además, lo que interesa es la apoteosis redentorista, nuestra pieza se complica con los avatares posteriores al 'matrimonio', con el Nacimiento y la figuración de la Pasión, siguiendo una tradición dramática que remonta a la Edad Media.

Es, en este sentido, mucho más rica nuestra pieza que las anteriores y no es extraño, verbigracia, que su tema haya devenido propio de la poesía devota, incluyendo la misma competencia entre los pretendientes.

Juan López de Úbeda, que recoge en su poesía a lo divino temas propios de la imaginería religiosa tradicional y de la poesía popular, se valió del tema en varias

de sus compilaciones, comenzando por el *Cancionero de la doctrina cristiana* (Alcalá, 1579), en donde insertó un largo poema, que empieza:

Tres personas soberanas
pretenden vna donzella
ved qual casara con ella.

No son ángeles los que presentan los argumentos de los pretendientes; pero se enumera lo que cada una de las tres personas ofrece a María, en una competencia que la presenta como la mujer más rica de todo el género humano [22].

Este comercio de *dones* presentados a María es uno de los temas de textos derivados de la tradición contemplativa de la Edad Media, a partir de las *Meditationes vite Christi* y textos conexos o derivados, como la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena o el *Libro del conorte* de Juana de la Cruz.

Fuera, sin embargo, del tema principal del *Colloquio*, nos llama más la atención el propio final de la pretensión de los ángeles.

[22] Antonio Rodríguez-Moñino, ed., *Cancionero general de la doctrina cristiana hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586)*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1962, I, págs. 307-309.

Falto como está este único testimonio impreso que parece habérsenos conservado, lo que se narra de hecho y narraría en las partes perdidas, desde el punto de vista dramático, era, acaso, lo inmediato a la Anunciación o lo anterior a la misma. Falta la parte interior del último cuadernillo, en la que María —presente san José, como se detalla en el argumento inicial— daría las mejores palabras a los pretendientes, aceptando la participación íntegra de la Trinidad en la labor de la Redención, como en la tradición narrativa espiritual [23]; o bien es posible que asignara una función a cada una de las Personas, Padre, Esposo e Hijo, según la corriente contemplativa, que consagra la triple y simultánea función de la divinidad como Padre, Esposo e Hijo. Vendría después la Anunciación y Nacimiento, o quizá sólo éste, pues desde luego parece que el Niño ya está nacido cuando se le presentan los instrumentos de la Pasión. O bien es posible que esta escena final sea la coronación de una en la que los ángeles han vuelto al cielo con la contraembajada de la Virgen, anunciando su

[23] Véase P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, págs. 246 y siguientes.

decisión y aceptación triple, y van recordando a cada uno de sus procurados cuál será su papel. En todo caso, en algunas narraciones, como la de Juana de la Cruz, hay un tiempo muerto de espera de la Trinidad al lado del aposento de María en tanto que Ésta da el sí; se alarga, con las dudas y la enorme humildad, en conversación con Gabriel, mientras que la Trinidad espera rodeada de serafines que cantan y tocan instrumentos sin acertar a explicarse qué está pasando [24]. Es un tiempo de suspense, que, al final, se corona con la aceptación de la Virgen.

Pero, desde la perspectiva de los motivos dramáticos, lo que más interés acaso tenga es el final de la obrecilla, cuando ante Cristo Niño, seguramente en el portal y después de la escena del Nacimiento y adoración de María, los tres ángeles ofrecen como regalo la cruz, los clavos y la corona de espinas. Este final es una variante, naturalmente, del que vemos en la *Representación del Nacimiento* de Gómez Manrique, en el que presumiblemente los

[24] Véase la edición modernizada de Inocente García Andrés, *El «Conborte». Sermones de una mujer, la santa Juana (1481-1534)*, Madrid: F.U.E., 1999, I, págs. 241-244.

mismos ángeles que han asistido al parto y han adorado al Niño le presentarán los instrumentos de la Pasión, devenidos verdaderas enseñas de la Redención.

El uso de esta exposición pública de las enseñas de la Pasión no es tan normal en el teatro de los siglos XV y XVI como para que dejemos de hacer mérito, a la vista sobre todo de que pudiera tratarse de una tradición del teatro navideño persistente desde el siglo XV.

Fuera del marco dramático de Adviento, los instrumentos han sido motivo central, y algunos casos recuerda la crítica de su función teatral [25]. Gil Vicente en el hermoso *Auto da alma*, representado en 1518 tras de maitines del Jueves o Viernes Santo ante el rey don Manuel, alegoriza con la imagen del mundo como peregrinación, en el cual la Iglesia regenta una posada prevista por Dios para las almas. En la escena se instala una mesa, que es el altar, y «os manjares as insignias da paixão». Hacen su aparición la Iglesia con los santos Tomás, Jerónimo, Ambrosio y Agustín, quien

[25] J. P. Wickersham Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1967, pág. 150.

explica el sentido de los elementos expuestos en la escena. El alma va peregrinando en compañía del ángel de la guarda, pero es tentada por el diablo —tentación fáustica, según algunos críticos— con las riquezas y los placeres del mundo; la ayuda del Custodio le permite alcanzar la posada. Tras del último intento por parte de un Satanás de farsa y un diablo de arrancarla de la mesa, ella accede al fin al banquete. Bendicen la mesa los Padres, con una larga oración narrativa de la Pasión. Preséntase luego el aguamanos, las «lagrimas da culpa», que se enjugan con una toalla que no es otra cosa que «a Veronica», que expone san Agustín, mientras que los demás la adoran, cantando el himno del oficio de la Pasión *Salve, sancta facies*. Empieza después el convite, en el que la Iglesia y, tras de ella, los demás santos van presentando los manjares. Principia con el primer plato, los azotes, que son expuestos y adorados como antes, también con el canto de un himno; siguen después con la misma ceremonia la corona de espinas y los clavos. En ese momento, el alma, a instancia del Custodio, se despoja de los arreos mundanos, y san Jerónimo presenta «hum Crucifixo, que tira d'antre

os pratos», al que adoran los doctores. La representación, en fin, acaba con la salida de todos para ir «ao pomar | aonde está sepultado | o redemptor», y cantando el *Te deum laudamus*—engarce con el oficio litúrgico al final de maitines— «forão adoar o moimento» [26].

Aunque todavía no queda clara la localización de esta representación, se hubo de poner en escena tras de maitines de Viernes o de Sábado Santos. Parece que Vicente construye la trama partiendo de la alegoría que de la parábola del buen samaritano leía en la versión castellana de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, una fuente bien explotada para la construcción de los ciclos de *moralidad* por el portugués [27]. Pero, justamente, se han sustituido aquí los elementos del banquete alegórico del Cartujano por las enseñanzas de la Pasión. Las circunstancias litúrgicas de la representación de la pieza —antes de la procesión de la *reservatio* el Jueves o de la *depositio* el Vier-

[26] Augusto C. Pires de Lima, ed., Gil Vicente, *Auto da alma*, Oporto: Tip. da Enciclopédia Portuguesa, 1926.

[27] Véase I. S. Révah, «La source de la *Obra da geração humana* et de l'*Auto da alma*», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 1 (1950), págs. 1-32.

nes— han permitido asegurar lo lógico de la sustitución de Gil Vicente, en el ámbito de la unidad entre Eucaristía y Pasión, y no sólo en las fuentes teológicas o espirituales, sino también en las iconográficas, como las de la Misa de san Gregorio, en la que la hostia se convertía en un Cristo triunfante rodeado por las enseñas pasionales [28].

Aunque no hay total seguridad y es cuestión todavía debatida, quizá para circunstancias parecidas —noche del Jueves al Viernes— se compuso el *Aucto de las donas que embió Adán a nuestra Señora con sant Lázaro*, recogido también en el ya citado *Códice de autos viejos*. La Virgen recibe de Adán, por intermedio de Lázaro, una carta en la que solicita su aceptación de la pasión del Hijo, con un cofre de *donas*, que incluyen prácticamente todas las que se hallan en la iconografía de las enseñas de la Pasión, como la bien conocida de la Misa de San Gregorio: las *arras*, las treinta monedas de la venta, el ronزال que llevará Cristo al cuello durante su paso por la Vía Dolorosa, los azotes, la corona de espinas, la caña, la

[28] Véase Fernando de Mello Moser, «Liturgia e iconografia na interpretação do *Auto da alma*», separata de *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 6 (1962 [1967]), pág. 18 y siguientes.

cruz, los clavos, la esponja de vinagre e hiel, la *bocina* del pregonero de la sentencia de Cristo, el martillo, las tenazas para arrancar los clavos y la escala del Descendimiento [29].

El motivo era, como se ve, eucarístico y podía desplazarse en virtud de las necesidades teológicas de la conmemoración. *Sacramental*, en la fiesta del Corpus, es la localización de otra versión de la exposición de las enseñas. Timoneda, en su *Segundo terna-rio sacramental* (Valencia: Juan Navarro, 1575), incluye *La obra llamada los desposorios de Cristo*, acompañada de dos autos más de los que no se confiesa autor y de los que se limita a consignar en portada que fueron «puestos en su perfección y representados por Juan Timoneda»; y en la dedicatoria al patriarca Ribera, dice que habían sido «recogidos en su pobre casa», para acabar insistiendo en la misma portadita de la *Obra* citada que había sido «puesta en toda la perfección posible por Joan Timoneda: la qual estaba estragada por culpa de los malos escriptores».

[29] L. Rouanet, ed., *Colección de autos*, II, págs. 388-402.

Evidentemente, del rico archivo teatral, si así puede decirse, del representante y editor Timoneda había salido el original de *Los desposorios*. Cumplen la misma función dramática y teológica que en Gil Vicente, al convertirse en manjares que se presentan al final de la representación en el curso del banquete que se celebra con motivo del matrimonio entre Cristo y la Naturaleza Humana. Como se señala en la portada y en el argumento, la base de la trama es la parábola de los invitados a las bodas del heredero del rey, incluida en el evangelio de san Mateo, capítulo 22.

En esta pieza también se encuentran no pocas dependencias de la exégesis alegórica que de este paso se halla en la popular *Vita Christi* del Cartujano [30], aunque bien es cierto que muchas de las claves se podrán encontrar en variados repertorios bíblicos o *distinciones*.

Cristo, desposado con Naturaleza Humana, en última instancia una alegoría de la Redención y del Nacimiento dentro de la parábola, después de haber depurado al

[30] En esta obra, el matrimonio con la Naturaleza Humana es la primera de las bodas que Dios hizo a su Hijo (*La tercera parte del Vita Christi cartuxano*, Sevilla: Juan Cromberger, 1531, fol. 165v).

convidado indigno representado aquí por un vicioso soldado, celebra el banquete de bodas, en el curso del cual se van sirviendo varios platos cubiertos que, al hacerse patentes en la mesa presidencial, muestran, precisamente, los instrumentos de la Pasión, uno tras otro, empezando con un cáliz, un plato con soga y azotes, otro con una corona de espinas, la cruz y lanza, escalera y cañas [31], en el mismo orden que aparecen los instrumentos en la *Representación* de Manrique.

El común denominador de estas tres piezas es el de cerrarse con la exposición de los instrumentos, devenidos ya enseñas salutíferas. Trátase de un tema propio de la liturgia, de la literatura doctrinal, de la *poesía útil* de ciclo navideño y sacramental, así como también del teatro, en el que, merced a la yuxtaposición de escenas en los grandes ciclos dramáticos europeos, se produce una clara asociación natural.

Los ejemplos del teatro del siglo XVI aducidos no son resultado de la casualidad, sobre todo si tenemos en cuenta la misma

[31] Véase este pasaje de la *Obra llamada los desposorios de Christo* en la citada edición de Juliá, II, págs. 213-218.

función en una pieza de teatro monástico del siglo XV, como es la *Representación* de Manrique. En ésta, precisamente, el cierre con los instrumentos presentados por los ángeles es muy parecido al de nuestro *Colloquio*, que también nos situaría en el espacio navideño, aunque no hay que dar por descartado que se trate de una función sacramental para el Corpus Christi, en la que se venía a exaltar, como es sabido y sobre todo, la Redención. La existencia de un estudio más pormenorizado sobre estas cuestiones [32] me permite ir acabando estas notas de acompañamiento sin entrar en más detalles.



[32] En el citado libro de P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro*, págs. 481-485, donde también se contextualiza más extensamente el presente *Colloquio*. Quiero agradecer expresamente a José Luis Canet, Mengu García-Bermejo, Alejandro Luis, Francesc Massip, Mercedes de los Reyes Peña y Josep Lluís Sirera, el haber respondido con la generosidad y sabiduría que les caracteriza a algunas consultas sobre el *Colloquio de los divinos amores*.

No quiero acabar, sin embargo, sin señalar algo, por demás, evidente, que nuestro *Colloquio* adopta la forma métrica dominante para este tipo de composiciones, las coplas reales o falsa décima, dobles quintillas cuya vocación de unidad, sin embargo se muestra, por la agrupación en el texto, en el que las distintas coplas reales se separan con una línea en blanco, y el uso en el encabezamiento, con pocas excepciones, de un calderón [33]. La variación sustancial de estas coplas se da sobre todo en los varios esquemas rítmicos que se van utilizando a lo largo del texto (ababa-cddcd; abbab-cdccd; abbab-cddcd; etc.)

Así, el texto, desde el punto de vista métrico, puede considerarse tradicional dentro del género en los años sesenta del

[33] Para el asunto de la autenticidad de esta *copla real* o falsa décima, véase Nieves Baranda, «Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla*, 11 (1986), págs. 9-36, especialmente 26-28 para la *mise en texte* del teatro.

siglo XVI. Desde luego, y como también manda el género, se utilizan canciones fundamentalmente para la introducción de personajes nuevos, la transición y la conclusión [34]. Así hay algunas que tienen todo el aire de ser versión a lo divino para aprovechar una música profana [35]. Los mismos ángeles se presentan cantando con dos versos (vv. 61-62). María entra en escena cantando tres versillos, con uno de pie quebrado, que tienen el mismo aire (vv. 514-516). En fin, se concluye el coloquio con un villancico glosado (vv. 757-768), cuyos versos y estilemas, como *zagal polidillo* o *Gran Rabadán*, nos traen a la memoria los mismos usos en la tradición del teatro navideño, como el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente, o Lucas Fernández. Más raro es, desde luego, el uso de versos de arte mayor para la apoteosis final de la presentación de las enseñanzas de la Pasión

[34] Véase Jean-Luis Flecniakoska, *La formation de l'«Auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier: Dehan, 1961, págs. 288-294.

[35] Véanse también extractadas en *Postilla in «Corpus» Margit Frenk. Homenaje del SEMYR*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas & Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001-2002, págs. 89-90.

por parte de los ángeles. La combinación estrófica, en forma de décima con la rima ABAAB | CDCDD, es más bien una forma arcaica para la segunda mitad del siglo XVI y, desde luego, no demasiado común [36]. Si no fuera por su extensión, su función de *finale* heroico, y por el hecho de que se enuncia el texto en primera persona, estaríamos por pensar que, en realidad, se trataría de textos para ser escritos en rótulos y expuestos ante el público, antes que para ser dichos por los ángeles, en cierto modo completando la *exposición* de las armas de la Pasión. Aunque quizá también estemos ante un caso de utilización de un fragmento más antiguo, cosa nada extraña en el teatro popular religioso del siglo dieciséis, que, por otro lado, reforzaría mucho el interés de la aparición del motivo.



[36] Algunos ejemplos de escritores de finales del siglo XV pueden verse en Ana María Gómez Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Alcalá de Henares: Universidad, 1998, n.º. 1680.

*COLLOQUIO DE LOS
DIVINOS AMORES*

NOTA A LA EDICIÓN

Hemos respetado escrupulosamente los aspectos generales de la escritura del verso en los textos impresos, según se acaba de detallar algo más arriba.

No se mantiene de forma sistemática, sin embargo, la puntuación del texto, aunque ésta es acertada y fundamentalmente sintáctica. Están ya lejos los tiempos de una puntuación basada en la estructura de la estrofa, como la que preconiza Encina en su *Cancionero* y se mantiene durante decenios en la imprenta del siglo XVI.

[A2r] LOS DIVINOS AMORES

Introyto y argumento

- AUC. Generosa compañía,
por dar un vero sabor,
y una perfecta alegría,
ha querido nuestro auctor
representar este día 5
no fabulosas patrañas,
pues poco al caso nos hazen,
ni al ánima satisfazen,
ni las cómicas marañas
que a la mayor parte aplazen; 10

sino breve y compendioso
un colloquio pastoril,
que del nascer glorioso
trata, en estilo subtil,
de Christo, Rey poderoso. 15
Baxo el lanudo sayal,
—si están attentos, señores—,
verán tres procuradores
de la corte celestial
en hábito de pastores. 20

Éstos procuran por tres,
tres personas y una essencia,
y a saber, con diligencia,
de María cúa es,
con humildad y prudencia.^[A2v] 25
La qual es nuestra Señora,
advogada siempre mía
y de gente peccadora,
que en figura de pastora
tiene por nombre María. 30

El procurador del Padre
allega que es hija suya;
y el del Hijo, que no huya,
pues que se le dio por madre,
y su palabra concluya; 35
el del Spíritu Sancto,

que es su morada graciosa.
Y en contienda tan sabrosa
sale Josephe entre tanto,
que pretende que es su esposa. 40

Si nos prestan los oídos,
verán disputa travada:
no es cuestión, mas, bien mirada,
plática para entendidos,
gustosa y muy delicada. 45
Y porque no estén quexosos
de nuestro representar,
saldrán passos muy graciosos,
honestos y deleytosos,
con que se podrán holgar.^[A3r] 50

Y assí daremos guisados
manjares que vernán justos
a todos qualesquier gustos:
faysán para delicados,
vaca para los robustos. 55
Por tanto supplico a todos,
señores, que perdonéys,
pues nuestro intento sabéys,
y por todas vías y modos
miréys, calléys y escuchéys. 60

Fin del introyto y argumento

Los diuinos Amores.

Introyto, y Argumento.

Qu. Generosa compañia,
por dar yn vero sabor,
y vna perfecta alegría,
ha querido nuestro Auctor
representar este día:
No fabulosas patrañas,
pues poco al caso nos hazen,
ni al anima satisfazén:
ni las comicas marañas
que a la mayor parte aplazén.

Est no brene, y cõperdiõso
yn Colloquio pastoril,
que del nascer gloriozo
trata, en estilo subtil,
de Christo Rey poderoso!
Baxo el lanudo sayal
(si estan attentos señores)
veran tres Procuradores,
de la Corte celestial,
en habito de pastores.

Estos procuran por tres
tres personas, y vna essencia
y a saber, con diligencia,
de Maria cura es,
con humildad, y prudencia.

[A3v] *Comiença el colloquio de los divinos amores, en el qual entran cantando tres celestiales pastores, llamados:*

*Trono,
pastor con
alas*

*Cberub,
pastor con
alas*

*Seraph,
pastor con
alas*

Canción

Somos tres procuradores
de los divinos amores.

TRO. Ya estamos en el lugar,
zagales de gran valía,
donde se ha de averiguar 65
quál de nos ha de llevar
a la pastora María.
Desembuelva cada qual,
como prudente zagal,
sus razones, glosa y testo, 70
allegando para esto
lo que cumple al principal.

Ya veys, sagrados pastores,
de cómo hizo elección
el Señor de los Señores 75
de nos, sus procuradores,
para la tal pretención. ^[A4r]
Estamos muy obligados,
siendo los tres embiados,
ha defender este amor 80
y allegar por su Señor
mil argumentos sagrados.

Yo defenderé mi parte
por lo que toca a Dios Padre
sin que de razón me aparte, 85
provando con modo y arte
lo que más para esto quadre.
Por esso, Cherub, los dos,

procuradores de Dios,
procurad con diligencia 90
hasta que dé la sentencia
la Virgen delante nos.

CHE. Trono, real procurador
del padre Dios soberano,
aunque huerte y buen pastor, 95
no pienses que en este amor
te havemos de dar la mano.
No creas con testo y glosa
her tu razón poderosa;
entiende que pretendemos 100
ser en esto que traemos
yguales sin faltar cosa. ^[A4v]

Mira, angélico zagal,
en quanto apruevas y abonas
desta pretención real, 105
sabe que es querer ygal
de las tres sacras personas.
Todos tres quieren aquesto,
la pretención es por esto,
todos los tres como están 110
sólo tras aquesto van
con amor sancto y honesto.

Contentos en el altura

del divino y sancto amor,
con voluntad limpia y pura 115
aman siempre la criatura
tres personas y un Criador.
Con este amor eternal
sin principio y sin yqual
se namoraron los tres 120
de aquesta zagala, que es
pura, sancta, angelical.

Por esso no has de rendirnos,
aunque por el Padre vengas,
ni pretendas despedirnos 125
con provarnos y arguarnos
quantos argumentos tengas. ^[A5r]
Cada qual alegue y prueve
por qué pretendella deve,
y el que mejor razón diga 130
su suerte se la bendiga
y en buen hora se la lleve.

SER. Leales procuradores,
missos acá del altura,
por tan suppremos amores 135
no consumamos en flores
el tiempo de la procura.
Cada qual se desembuelva
en lo que cumple, y rebuelva

lo que para el caso haze; 140
y en lo que más satisfaze
cada uno por sí buelva.

Déxese de tener cuenta
en puntos ni en pun de honor,
que en esto que se presenta 145
no ay quien no crea y sienta
salir por sí vencedor.

Tú, angélico zagal,
misso por el Mayoral,
no subas tan alto el canto, 150
pues que el Spíritu Sancto
sabes que es mi principal. ^[A5v]

Ten tu pie quedo y en raya,
no salgas a dos por tres,
hagamos que buen fin aya 155
nuestra pretención, y vaya
siempre a gloria de quien es.

Mirad que nuestra Pastora
en un día, punto y hora
namoró la alta bondad, 160
tanto que en la Trinidad
antes de los siglos mora.

No hemos los tres de hazer
son sin passión procurar

- y al punto del menester 165
 allegar y responder
 por la victoria ganar.
 Esto cumple a cada qual
 en pretención tan real,
 por esso hablemos con arte 170
 y cada qual por su parte
 sirva bien su principal.
- CHE. Por cierto, Seraph, hermano,
 que has hablado sabiamente.
- TRO. Todo fue lindo y galano. 175
- SER. Sus, pues, toma tú la mano
 por el Mayoral potente. ^[A6r]
- TRO. Que me plazze. Estad atentos,
 veréys en mis argumentos
 el Padre por qué la quiere. 180
- CHE. Di lo que te pareciere,
 que los dos somos contentos.
- SER. Demuestra por qué razón
 la pretende el Padre haver.
- TRO. Yo lo diré sin pasión. 185
- CHE. Dila, y danos conclusión,
 que lo queremos saber.
- TRO. Sabed los dos que a María
 el Mayoral que me embía
 la pretende, a lo que sé, 190

porque ella le dio su fe
y Él a ella luz y guía.

CHE. Passo, tente, oye, pues,
que tras tu razón me vo;
Trono, si por esso es, 195
ya sabes tú que a los tres
essa misma fe les dio.

SER. Por ahí todos vencemos.

TRO. ¡Passo, no nos alteremos!

CHE. ¡No ay aquí alteración! 200

SER. Déxale dezir, garçón,
que después todos diremos. [A6v]

TRO. Digo que divinal ser
le dio a tan noble pastora
el Padre con su poder. 205

CHE. Y el Hijo ser, para ser
de su Ser merescedora.

TRO. Provaré que el Soberano
le alargó mucho la mano.

SER. ¿En qué?

TRO. En favorescella, 210
criándola libre y bella
del general pecho humano [1].

[1] El *pecho* se refiere, naturalmente, al pecado original, del que la Virgen está libre.

¿No veys quán llena de gracia
 la crio el eterno Dios
 y sin punto de desgracia, 215
 de amor y gran efficacia
 se quieren ambos a dos?
 Él la ama, y ella a Él;
 Él por ella, ella por Él;
 Él le dize: «Bien te quiero». 220
 Y ella le dize: «Yo muero
 por tu amor sagrado y fiel».

Toda de su voluntad
 al Mayoral se entregó;
 toda llena de humildad, 225
 su alma, fe y charidad
 dio ad Aquel [2] [que] la crió. ^[A7d]
 Su amor casto, limpio y fuerte
 le haze hablar desta suerte:
 «Sirvienta de mi Dios soy, 230
 en Él bivo, soy y estoy
 y sin Él la vida es muerte» [3].

[2] Nótese este aragonesismo, que se pretende vulgarismo o arcaísmo pastoril.

[3] Glosa de Lc 1, 38: «*Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum*», que va a servir también luego en la referencia al *fiat* o aceptación mariana. En todo caso, este fragmento del evangelio se usa como antifona en el oficio del día de la Anunciación, como otros textos utilizados en esta pieza.

Bien veys que en su contrapunto
canta: «Mi Dios es mi amor».

Ya sabéys que de aquel punto 235
goza ya y está muy junto
de su divino Amador.

No ay razón porque no sea
lo que justicia dessea;
bien lo veys todo a la clara 240
quál se demuestra y declara
quánto en su servir se emplea.

Por tanto cesse en aquesto,
pues lo demanda razón.

CHE. No es tal nuestro presupuesto, 245
ni que pare sólo en esto
nuestra sancta pretención.

TRO. ¿Qué puedes tú allegar?

CHE. ¿Qué? Puedo claro provar
ser la pastora María 250
del Hijo, que aquí me embía,
por razón muy singular. ^[A7v]

TRO. ¿Del Hijo? ¿Por qué razón?

CHE. Porque a su *fiat* baxó
día de la Incarnación 255
y en su casta habitación
humana carne tomó.

Por esta causa tan sancta
del Hijo se nombra y canta
en los divinos cantares 260
y se llama en mil lugares
de Dios bivo biva planta.

Toda se llama de Dios,
toda llena de humildad,
toda, como sabéys vós, 265
reyna y señora de nos,
prevista en la eternidad.
Toda se intitula madre
del que es Palabra del Padre,
toda, en fin, se ha dado a Él 270
y Él a ella en ser donzel,
porque Redemptor le quadre.

Toda, sabed, que ha de ser
del Verbo Dios divinal.
SER. ¿Por qué razón o poder? 275
CHE. Porque es divino saber
y de paz Rey eternal. ^[B1r]

[.....] [4]

[4] Esta laguna, por pérdida de una hoja, vendrá a ser de unos cincuenta versos, que es lo que normalmente entra en cada folio completo.

- [SER.] Digo, angélicos garçones,
 que por las gracias y dones
 que le dio a bozes y canto 280
 el alto Spíritu Sancto
 l'a de llevar sin passiones.
- TRO. Esso no, que todos tres
 en communicarlas fueron.
- SER. No lo niego, verdad es, 285
 mas sólo al Neuma después
 sabed que se atribuyeron.
- CHE. Todos le dizen hermosa.
- SER. Y todos fragante rosa.
- TRO. Hija la llamó Dios Padre. 290
- CHE. Y el Hijo la llamó madre
- SER. Y el sancto Spíritu esposa.
- TRO. Todos tres la fabricaron.
- SER. Y todos le dieron ser.
- CHE. Todos tres la enamoraron. 295
- SER. Y todos amenazaron
 con ella al mal Lucifer.
- TRO. Amor venció al Mayoral.
- CHE. También al Verbo eternal.
- SER. Nada al Neuma desso excede 300
 porque de los dos procede
 y con ellos es ygal. ^[B1v]

Si el Verbo baxó a su fía [5]
también l'Espíritu Sancto
le sobrevino aquel día, 305
quando se turbó María
con el angélico canto.
Y si al Padre esta Sagrada,
de Dios toda enamorada,
allegáys que dio su fe, 310
esse dar a todos fue
al punto que fue criada.

Si la escogió el Mayoral
para ser del Verbo madre,
el Spíritu eternal 315
allí estava, tan ygual
quanto a Dios, al Hijo y Padre.
Entended que la donzella
de los tres en tal querella
no haze aquí excepción, 320
sino el que manda razón
y esso es lo que quiere ella.

Si no, ved con qué humildad
se entregó a todos tres,

[5] Se tiene la tentación de enmendar en *fiat*, si no fuera porque hay un cierto juego semántico y, además, la forma en posición rímica está canonizada en obras de Timoneda (véase, antes, en el «acompañamiento»).

- con qué amor y libertad 325
 hizo con gran voluntad
 obediente al que Rey es. ^[B2r]
 Aquesta es mi pretensión
 para acabar mi razón.
- TRO. Sepamos, por abreviar, 330
 si tienes más que allegar.
- SER. Allego la possession.
- CHE. ¿Qué allega?
- TRO. Él lo dirá.
- SER. Digo que quiero a María,
 la qual de *ab eterno* ya 335
 el Neuma tenido ha
 con mote de «siempre mía».
- CHE. ¿No vees tú que esse argumento
 favorece nuestro intento?
- SER. Digo que es en mi favor 340
 y que tiene su vigor
 sobre aqueste fundamento.
- TRO. También funda su razón
 Dios Padre por essa vía,
 que *ab eterno* allá en Sión 345
 tomó della possession
 con mote de «siempre mía» [6].

[6] Como en otras ocasiones, hay referencia a uno de los versículos que se utilizan en los oficios

CHE. No menos la pido y quiero
para el Verbo verdadero
por esa causa tan sancta. 350

SER. ¿Cómo? ¿Qué publica y canta
del Verbo eterno el letrado? ^[B2v]

CHE. Dize desta calidad
a la pastora María:
«Yo la poseo en verdad 355
desde mi eternidad,
con mote de ‘siempre mía’».
Por esso sabed, zagales,
que en esto somos yguales.

TRO. Dexemos las pretenciones. 360

CHE. Plázeme, y vayan razones
para esto divinales.

SER. Mi desseo en esso está.

TRO. También el parescer mío.

SER. Cherub, ¿quién empezará? 365

CHE. Diga, empiece Trono ya
sus razones sin desvío.

TRO. Digo que por su potencia,
grandeza y magnificencia
la pretende el Padre haver. 370

CHE. El Hijo, por su saber.

de la fiesta de la Anunciación: «*Ex Sion species decoris
eius. R Deus noster manifeste veniet*», que sigue al Ps. 23.

SER. El Neuma, por su clemencia.

TRO. El Mayoral la formó.

CHE. El Hijo estuvo presente.

SER. El Neuma gracia le dio. 375

TRO. Dios Padre la preservó
en su eterna gloria y mente. ^[B3r]
Oýd, veréys ser por cuenta
del Padre aquesta sirvienta.

CHE. Venga, pues.

TRO. Ten atención. 380

Tierra, cielos, quantos son,
dezidme, ¿quién lo[s] sustenta?

Di, Seraph, aqueste mar,
¿cúyo es? ¿quién lo formó?
Di, Cherub, este solar 385

del orbe, que en un mandar
hecho fue, ¿quién lo mandó?
¿Quién manda sin ser mandado?
¿Quién yguala con su estado?
¿A quién temen las criaturas? 390

El throno de las alturas
¿a quién sirve concertado?

¿Quién de poder infinito
dio las llagas a Pharaón?
¿Quién a su pueblo bendito 395

le traspasó desde Egipto
a tierra de promisión?
¿Quién hizo a Josephe rey?
¿Quién dio a Moysén la ley?
¿Quién dio victoria a David? 400
¿Quién hizo matar sin lid
a Holofernes y a su grey? ^[B3v]

¿Quién libró de los leones
al propheta Daniel?
¿Quién salvó los tres varones? 405
¿Quién puede dar más razones
para tal caso como Él?
¿No veys con quán justa causa,
sin contradzirle clausa,
es della merescedor? 410

SER. Sí, si el divinal amor
sólo en esso hiziesse pausa.

CHE. Buen zagal, por otro tanto
la quiere el Verbo infinito.

TRO. Ea, veamos por quánto. 415

CHE. Porque es tan justo y tan sancto
como el Mayoral bendito.
Es de infinita memoria,
es Dios y Rey de la gloria,
es del Padre Hijo eterno, 420
es el Juez sempiterno

que verná a quitar la escoria.

Es un celestial Zagal,
heredero de su Padre,
con el Altíssimo ygal 425
engendrado, aunque inmortal,
d'Él para nascer de Madre. ^[B4r]
Es aquel Verbo tan grande
que en el Padre y Neuma escande,
do todo saber abunda; 430
es la persona segunda,
que en la Trinidad se espande.

No penséys que la pretende
por sí el Hijo en balde, no,
que si Él de amar la entiende 435
es por verse que descende
do jamás nadie subió.
Y tú, Zagal tan polido,
no creas por lo arguydo
que el Spíritu la lleve, 440
por bien que tu razón prueve,
que en gracia l'a prevenido.

¿No sabes que en la morada
sancta estuvo ella prevista
y el Verbo le dio ogeada, 445
sin jamás de su majada

quitar un punto su vista?
Si la formó el Mayoral,
también el Verbo eternal;
si el Neuma que es pura canta, 450
el Verbo su carne sancta
tomó para ser mortal. ^[B^{4v}]

Por esso estemos a cuenta,
y mírese todo bien,
pues que amenazas ni renta 455
no valen, ni se consienta
que en este caso se den.

SER. Cherub, pastor estimado,
por el Verbo aquí embiado
por procurador real, 460
ya vees que a su principal
cada qual es obligado.

Todos un cargo trahemos
para el bien de los humanos;
todos tres lo defendemos 465
y todos tres estendemos
quanto podemos las manos.
Y quanto havéys allegado
todo es averiguado,
mas no pretendáys que es tanto, 470
que a Dios Spíritu Sancto
quitéys el drecho formado.

Si por ser Dios eternal
la quiere el Padre a su modo,
y el Hijo por otro tal, 475
el Neuma porque es yqual
con los dos en ser y en todo.^[B5r]
Si el Padre porque es señor,
el Neuma porque es amor;
si el Hijo por rey de gloria, 480
el Neuma por la victoria
que dio a Miguel, su pastor.

Si el Verbo la ha de llevar
por ser Hijo, pues, por quanto
sé muy bien que ha de baxar 485
sobre el Verbo a baptizar,
la quier l'Espíritu Sancto.
Él es el que ha de venir,
sin de los dos se partir,
en lenguas de fuego ardiente 490
sobre ella y sobre la gente
que Dios y hombre a de elegir.

Él es tercera persona
en la sacra Trinidad;
Él es de quien se pregona 495
qual la fe dize y entona:

«Mi Dios todo es charidad» [7].
Él, Neuma y enamorado;
Él querido, Él requebrado
desta paloma sin hiel; 500
Él es della, y ella es d'Él
por lo que tengo allegado. [B5v]

- CHE. No por esas pretenciones
el Neuma la ha de llevar.
- SER. Ni el Hijo por tus razones. 505
- TRO. Passo, que viene, garçones,
María, virgen sin par.
- CHE. ¿Que viene? Venga en buen hora
la nuestra Reyna y Señora.
- TRO. Mirad, más no argumentemos; 510
son que [8] el negocio dexemos
en manos de la pastora.

[7] Referencia a la antífona que se canta justamente después de Pentecostés: «*Deus caritas est, et qui manet in caritate in Deo manet et Deus in eo, alleluia*».

[8] Para esta forma de la partícula adversativa en lenguaje pastoril, véase Joseph E. Gillet, ed., «*Propalladia*» and other Works of Bartolomé de Torres Naharro, Bryn Mawr, Penn.: University of Pennsylvania, 1951, III, págs. 209-210.

Entra María cantando.

MA. La pastora que de amor
herida está,
mil cosas de amor dirá. 515

CHE. Prospere tu magestad,
bendita entre las mugeres,
la supprema Trinidad.

SER. Y su alta eternidad
te augmente, pues suya eres. 520

TRO. ¡O, qué suppremo contento
es, Virgen, el que yo siento!

CHE. Yo, soberana alegría.

SER. Yo, virgen sacra María,
divino contentamiento. ^[B6r] 525

MA. ¡Bendito por ello Dios!

TRO. Y Él, Virgen, a ti te alabe,
ya que no bastamos nós.

CHE. Y el que por los Padres dos
en tu vientre cupo y cabe. 530

MA. Sírvase su omnipotencia
de todo por su clemencia.

TRO. Y tú, Virgen singular,
sírvete ya en nos mandar,
pues tienes la preheminiencia. 535

- SER. Como reyna generosa
nos manda, flor de las flores.
- TRO. Manda, Virgen gloriosa,
pues en ti bive y reposa
el Señor de los Señores. 540
- MA. ¿Qué buscáys por los xarales
De Bethlem, y horas tales?
- SER. Dezirte, Virgen María,
la noble mensagería
de nuestros tres Principales. 545
- MA. ¿Mensaje, sanctos garçones?
- TRO. Sí, Reyna del cielo y suelo.
- MA. Goze, pues, de tales dones
y de sus sacras razones,
que me embía Dios del cielo. ^[B5v] 550
- CHE. Son de divina alegría.
- MA. Sí, pues que Dios las embía.
- SER. Sabed, Señora, que son
sobre una pretención
que entre los tres por ti havía. 555
- TRO. Señora, la Trinidad
te pretende con su amor
por tu profunda humildad.
- MA. ¡O, amor de alta bondad,
que a su sierva ame el Señor! 560
- CHE. Pues sabe que cada qual

con su querer divinal
te pretende para sí,
tanto que entre ellos por ti
ay pretención sin yqual. 565

TRO. El Padre dize: «María,
es ya mía, será y fue».

CHE. Y el Hijo, que es «siempre mía».

SER. Y el Neuma, que aquí me embía,
dize que quiere tu fe. 570

TRO. Cada qual con affición
defiende su pretención.

CHE. Todos quieren tus amores
y a nos, sus procuradores,
mandaron darte razón. ^[B7r] 575

SER. Esto, sagrada Pastora,
es el message sin par
que te traemos agora,
el qual Aquel que te honora
te manda respuesta dar. 580

TRO. Yo vengo aquí por el Padre.

CHE. Yo, por el que te hizo madre.

SER. Yo, por el Espíritu Sancto,
a cuya pretención canto
que tu querer con Él quadre. 585

MA. Yo soy por ello dichosa.

- SER. Y allá contentos los tres.
- MA. Yo estoy presta a toda cosa,
pues la Trinidad gloriosa
me quiere, siendo quien es. 590
- TRO. Por suya el Padre te quiere.
- MA. Mi alma por Él se muere.
- CHE. Por suya el Hijo te ama.
- MA. A el que suya me llama
amaré mientras Dios fuere. 595
- SER. ¿Y al Neuma, que es todo amor,
y enamorado de ti?
- MA. Quiérole con gran dulçor
y soy su sierva, pastor,
como Él señor de mí. ^[B7v] 600
- TRO. ¿A quién amas de los tres?
- MA. Al que no tiene después.
- CHE. ¿Cuál quieres? Di la verdad.
- MA. Quiero al que en la Trinidad
puede, sabe, ama y es. 605
- TRO. Del Padre responde ser.
- CHE. ¿De Dios Padre? ¿Por qué vía?
- TRO. Porque por su gran poder,
en dalle divino ser,
le dixo: «Tú, siempre mía; 610
siempre mía en la bondad,
siempre mía en la verdad,

siempre mía en la razón,
siempre mía allá en Sión,
y mía en la sanctidad; 615

»siempre mía sin mudança
siempre mía en la guardar,
siempre mía en la esperança,
siempre mía en confiança
y mía en callar y obrar». 620

Bien sabe aquí la Pastora
quánto la quiere y honora
el eterno Mayoral,
y de quánto, por ser tal,
la hizo merescedora. ^[B8r] 625

Él, zagala, me ha embiado
para tan sólo acordarte
quánto es tu requebrado
y quánto y en quánto grado
te puso Dios en criarte. 630

Él te ama enteramente
sin partirte de su mente;
Él te quiere, Virgen sancta,
y quiere saber qué canta
tu casto amor al presente. 635

Responde, Virgen preciosa,
respuesta que no me excluya

mi demanda generosa;
y ten cuenta, gloriosa,
quién te demanda por suya. 640
Ten cuenta, sacra María,
en lo que Dios te pedía.
Responde, no estés turbada,
pues vees cuánto eres amada
del Padre que aquí me embía. 645

MA. Throno, buen procurador
del Mayoral sempiterno,
mi alma, mi fe, mi amor,
todo en manos del Señor
está puesto, y mi gobierno. ^[B8v] 650
En la mano y señoría
del Mayoral que te embía,
sabe, zagal, que está puesto
cielo, tierra y todo el resto
qual yo, su sierva María. 655

Mande de mí, todo y quanto
puede, como poderoso.

CHE. ¿Y al Hijo Dios?

MA. Otro tanto,
porque es tan alto y tan sancto
como su Padre glorioso. 660

SER. Di, ¿y el Neuma, que corrió
con los dos y aquí llegó

- al olor de tus unguentos?
- MA. Soy de obra y pensamientos
toda suya y quanta só. 665
- SER. Si toda d'Él, siempre mía,
pues soy su procurador.
- CHE. ¡Esso, no!
- SER. ¿Quién lo desvía?
- CHE. Quien hizo madre a María,
que es el Verbo, mi Señor. 670
- SER. ¿No vees tú que la donzella
dize que es d'Él toda ella?
- CHE. Y el Hijo que aquí me embía
dize que es suya María
y ella siempre d'Él y Él d'ella.^[C1r] 675
- TRO. Digo que en la eternidad
se dio por hija del Padre.
- SER. Y al Neuma en la sanctidad
por templo, esposa y ciudad.
- CHE. Y al Hijo de Dios, por madre. 680
- TRO. «Siempre mía, y siempre bella»,
dize el Padre a la donzella.
- CHE. «Siempre mía, y siempre humil,
siempre noble y más gentil»,
el Verbo le dize a ella. 685
- SER. Siempre mía y siempre sancta,

- siempre mía y más hermosa
el Espíritu le canta.
- CHE. Y el que su divinal planta
tomó, Virgen gloriosa. 690
- TRO. Huerto cerrado, escogido,
la hizo el Padre, y polido.
- CHE. El Hijo, reclinatorio.
- SER. El Espíritu, auditorio
del peccador affligido [9]. 695
- TRO. El Padre, pura sin par.
- SER. El Neuma, de gracias fuente.
- CHE. El Hijo, estrella del mar,
palma, ciprés singular
y pozo de agua bivalente. [C1v] 700

[9] Como en los versos anteriores, se desgrana una porción de textos litúrgicos, fundamentalmente antífonas y responsos, que proceden de la Biblia, fundamentalmente del *Cantar de los cantares*, del que se toman textos como éstos; aquí, por ejemplo: «*Hortus conclusus es Dei genitrix, hortus conclusus et fons signatus es, surge amica mea quam pulchra es et decora oculi tui columbarum*». O poco más abajo: «*Virgo prudentissima quo progredieris quasi aurora valde rutilans? Filia Sion tota formosa et suavis es pulchra ut luna electa ut sob*». El reclinatorio es el *accubitus* del Cant 1, 11, tal como también lo traduce san Juan o aparece en la Biblia de Reina o de Valera. No señalo, tampoco, la dependencia que de las letanías lauretanas y otros textos devotos tienen algunos apelativos marianos.

TRO. Todos tres quieren a una
a tu, que eres qual ninguna,
por hija, madre y esposa;
todos te hizieron rosa
muy fragante, *pulchra ut luna.* 705

CHE. Aquesta es la pretención
de nuestros tres pretensores;
a esto, los tres que son
te piden que des razón
a nos, sus procuradores. 710

SER. No quieras que nadie entienda
que te quiere por contienda,
Virgen, la alta Magestad,
pues dexa en tu libertad
que tu amor el uno prenda. 715

TRO. Elige, Virgen sagrada,
a tu noble voluntad,
de los tres el que te agrada
pues eres tan estimada
de toda la Trinidad. 720

CHE. Con tu mano virginal
señala quién es y cuál.

MA. ¿Será a contento de todos?

SER. Sí, pues des con sanctos modos
de tu voluntad señal. [¿C6r?] 725

[.....] [10]

Offresce Throno la cruz

Aqueste estandarte, Señor, os presento
porque baxo desta tan noble bandera
qualquiera soldado, de gracia sediento,
se escriva y assiente con muy buen intento
por yr a la guerra campal que se espera.
Aquesta es la vara que el buen Moysés
alçó en el desierto por fiel medicina
y en ella clavado de manos y pies
seréys condenado por falso juez
de la sinagoga, perversa, malina.

Offresce Cherub los tres clavos

Pellicano fuerte, bondad soberana,
aquestos tres clavos, Señor, os presento,
pues que vestistes la humil carne humana
por aver comido la triste mançana
los dos que quebraron vuestro mandamiento.
Con ellos rompida vuestra humanidad
será de malditos y falsos sayones

[10] Veáse la descripción en el estudio para esta
falta de siete folios.

y saldrá la paga con tal voluntad,
pagando doblado, por nuestra maldad
daréys pura sangre por finos doblones.

Offresce Seraph la corona

Aquesta corona que traygo en mis manos
hos doy y presento, celeste Señor,
porque los reyes terrenos, mundanos,
se abaxen y humillen en ver que gusanos
son ante el aspecto de vuestro valor. ^[C2v]
De juncos marinos será fabricada,
no de oro ni plata, que es baxo metal,
y en vuestra cabeça, de sangre esmaltada,
será por la gente perversa, malvada,
estando vestido de humano sayal.

Cantan todos

O, qué de cosas, carillo,
te prometen y te dan,
por ser zagal polidillo,
Hijo del gran Rabadán.

Preséntante los mysterios
de tu sagrada Passión,

760

con que la humana nasción
saldrá ya de captiverios.
Todos los reyes, imperios,
baxo tu poder están,
por ser zagal polidillo,
Hijo del gran Rabadán.

765

*Fue impresso el presente colloquio de
los divinos amores en Valencia,
en casa de Joan Navarro,
año 1568.*



ÍNDICE ONOMÁSTICO

Agustín, santo	42, 47
Ambrosio, santo	47
Antonio, Nicolás	30
Asensio, Eugenio	25, 26n, 27, 28n, 29, 30
Aubailly, Jean-Claude	13n
<i>Aucto de las donas...</i>	50
Baranda, Nieves	55n
Bernardo, santo	41
Bonilla y San Martín, Adolfo	41n
Brugalla, Emilio	25, 26
CALABAZANOS	29
Canet, José Luis	54n
Cátedra, Pedro M.	18n, 30n, 39n, 40n
Caulibus, Juan de	44

Chartier, Roger	19, 20n
<i>Coloquio de Fenisa</i>	40-41
<i>Coloquio de Fenisa a lo divino</i>	40-42
<i>Coloquio de Fideypsa</i>	40, 42
Cotarelo y Mori, Emilio	31n
Crawford, J. P. Wickersham	33, 47n
Dubruck, Edelgard	13n
Encina, Juan del	14
Fernández de Moratín, Leandro	32n
Fernández, Lucas	56
Flecnia Koska, Jean-Louis	42n, 56n
García Andrés, Inocente	46n
García-Bermejo Giner, Mencu	18n, 27n, 54n
Gillet, Joseph E.	84n
Gómez Bravo, Ana María	57n
Gómez Palazón, José	28n
Gregorio, santo	50
Hasenohr, Geneviève	13
Ildefonso, santo	42
Jerónimo, santo	47, 48
Jiménez Moreno, Arturo	39n
Juan, santo	42
Juana de la Cruz, sor	44, 46
Juliá Martínez, Eduardo	31n, 35n, 53n
Lalou, Elizabeth	13
Lima, C. Pires de	49n

López de Salamanca, Juan	39n
López de Úbeda, Juan	43-44
López de Yanguas, Hernán	16
Lucas, santo	41
Ludolfo de Sajonia	49, 52
Luis, Alejandro	54n
Manrique, Gómez	29, 36, 46
Manuel I, rey de Portugal	47
Martin, Henri-Jean	13n
Massip, Francesc	40, 54n
<i>Meditationes vitæ Christi</i>	véase Juan de Caulibus
Merimée, Henri	33
Mey, Juan	17, 30
Miguel, Emilio de	18n
Montaner, Joaquín	26-27
Moser, Fernando de Mello	50n
Muir, Lynette R.	40n
Navarro, Juan	25, 27
Palau, Bartolomé	27
PARÍS	12
Pérez Gómez, Antonio	25
Pidal, Roque	26
Révah, Israel S.	49n
Reyes Peña, Mercedes de los	42n, 54n
Ribera, Juan de	51
Rodríguez Velasco, Jesús	21
Rodríguez-Moñino, Antonio	44n
Rouanet, Léo	28n, 40n, 51n
Rueda, Lope de	18, 40n

Sala Badal, L.	25
Sánchez de Badajoz, Diego	36
Sedó Peris-Mencheta, Arturo	26, 27n
Serrano Morales, José Enrique	31n
Sirera, Josep Lluís	54n
Smith, Darwin	13n
Timoneda, Juan	15-19 y <i>passim</i>
Tomás, santo	42, 47
Trepperel, Jehan	12, 21
VALENCIA	19
Vega, Alonso de la	18
Vergara, Juan de	18, 30, 31
Vezin, Jean	13n
Vicente, Gil	47-50, 52, 56
Villena, sor Isabel de	44
Wardropper, Bruce B.	33, 36
Webster, John	19

TABLA

<i>Envío y excusa</i>	9 - 21
<i>Acompañamiento</i>	25 - 57
<i>«Colloquio de los divinos amores»</i>	61 - 96
<i>Índice onomástico</i>	97 - 100
<i>Tabla</i>	101

OMNIA FERT ÆTAS SECVM, AVFERT OMNIA SECVM;

«COLLOQUIO

*de los divinos amores» se acabó
de imprimir el día de la Purísima del
año bendito dos mil cinco. Se han impreso
ciento sesenta ejemplares en papel verjurado y
sólo cuatro en papel de hilo Ingres, la mayoría
destinados a los miembros de la ya renovada
Sociedad de Estudios Medievales y Rena-
centistas, y unos cuantos se dedican a
la venta y a otras obligaciones.*

GLORIA

OMNIA TEMPVS HABENT, OMNIA TEMPVS HABET.