

**“Teatro renacentista en la universidad.
En torno a *Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius)*
de M.^a del Val Gago Saldaña” ***

Julio ALONSO ASENJO
Universitat de València

La mayor parte de la obra dramática del toledano Juan Pérez (1511-1544), de nombre humanístico *Petreius*, castellanizado como Petreyo, lleva tiempo a disposición de los estudiosos. Nos referimos a la obra dramática conocida hoy, pues la producida fue mucho más amplia, al decir de su hermano Antonio. Para su publicación a los 30 años de la muerte de Juan, Antonio Pérez escogió ‘*Cuatro comedias*’ (*Ioannis Petrei Toletani Rhetoris dissertissimi et Oratoris eloquentissimi. in Academia Complutensi Rhetoricæ professoris, Comoediae quatuor*, Toledo, Juan de Ayala, 1574 -sigla T): *Comoediae quatuor*, «*ex multis*», ‘de las muchas’ que Petreyo había dejado, ya que, como catedrático de Retórica, tenía la obligación de representar con sus alumnos obras de Plauto o Terencio o de su minerva, desde al menos 1535 hasta su temprana muerte. Petreyo así lo hizo en la Universidad de Alcalá.

Dice Antonio que escogió estas comedias «*selectissimas*»: *Necromanticus (Nec)*, *Lena, Decepti (Dec)*, *Suppositi (Sup)*, por su valor cómico, literario y educativo. Las une, además, otro rasgo: su reflejo de la Antigüedad, pues *antiquitatem redolent et foeliciora illa saecula*; y así lo delata un título, *Lena* (Plauto), aunque no los otros, que remiten al Renacimiento italiano (Ariosto en Ferrara e “*Intronati*” en Sena / Siena); pero realmente lo hacen las cuatro por lengua y traza. Es posible que la editora haya tenido en cuenta otro rasgo unificador, que las distingue del «*dialogus*» *Ate relegata et Minerva restituta*, no incluido en el volumen, al añadir lo que nos queda de la *Com. Chrysonia*, con no menor imitación de la Antigüedad, ni menor comicidad, si atendemos al Prólogo (lo único que de ella tenemos) y al tema de la obra de que deriva, *El asno de oro* de Apuleyo. Así, la lengua latina utilizada y su forma de comedia *erudita* o *regolare*, que había triunfado en Italia a partir de la *Cassaria* de Ariosto (1508), justificaría el término «humanísticas» del título. Pero sin duda, Antonio Pérez, en 1574, era también sensible al hecho de que obras del tipo de las seleccionadas,

* Versión ampliada del texto publicado en *Anuario Lope de Vega*, 20 (2014), pp. 187-202: <<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v20-asenjo>>.

aunque en otra lengua y para públicos varios, triunfaban con Torres Naharro y Sá de Miranda; y poco más tarde campeaban con el Mutio (visto en Sevilla, 1538), con el Arsiccio Intronato, es decir, Antonio Vignali con [I] *Suppositi* en Valladolid (1548); las que siguieron, además, impresas, *Las tres comedias* de Timoneda (1559), *Las Cuatro comedias* de Lope de Rueda publicadas también por Timoneda (1567), y *La maraña* (o enmarañada) *comedia* de Sepúlveda (1565-1566), que quedó manuscrita hasta el siglo XX (Cotarelo, 1901; Alonso Asenjo, 1990, 2012). A ellas añadía Antonio Pérez, surgidas de la realidad de la circunstancia educadora de su hermano, en un volumen de 8 + 168 ff., en 8º.

M.^a del Val Gago Saldaña (en adelante, Gago) presenta ahora este volumen, duplicado con su traducción castellana: *Teatro y universidad: Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius). Introducción, edición, traducción y notas*. Madrid, Liceus, 2012). Precede un estudio introductorio del teatro humanístico en general y en Alcalá de Henares (pp. 11-20), la biografía del autor con presentación sucinta de su obra dramática (pp. 21-48), más 10 de bibliografía (pp. 49-58), nota sobre la edición (p. 59) y siglas (p. 63), con un total de 538 páginas, que, al parecer, tampoco permitía mayor crecimiento que esa añadidura *in extremis* (pp. 528-538) de lo que nos ha quedado de la *C. Chrysonia*. Así quedan reunidas «las comedias humanísticas» de Petreyo.

Pero el objetivo perseguido no deja de plantear algunos problemas, como la consideración de *Ate relegata* en su Introducción, con no menor espacio que el dedicado a *Suppositi* y, a la vez, la ausencia de su texto, precisamente el único de los textos dramáticos de Petreyo que aún puede considerarse inédito, pese a su publicación parcial por Morel-Fatio [1903], que extracta García Soriano [1945, 344-356]. Era ahora el momento de publicar, con no menor rigor que el aplicado a los otros, este texto neolatino, también *redolentem antiquitatem*, pese a su forma de diálogo; aparece, además, con el mismo ingenio y gracejo que los de esas comedias italianas y más cercano a nosotros por la controversia real que toca y por la originalidad que ahora tanto se valora. Lo recomendaban, también, la reducida extensión de la obra, de un solo acto en ocho breves escenas, e incluso su disparatado acabamiento casi entremesil de las bodas de Mercurio y Minerva, que, con sus motivos, técnicas como la alegoría y el marco general mismo, recuerdan a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela (eds. desde 1499). Bien podría, pues, haberse incluido este *diálogo*, si no en la tesis, en el volumen publicado; si los términos “diálogo” y “comedia” se estimaba que

encubrían realidades notablemente distintas, podía en este caso haberse cambiado, tras la tesis, el término «comedias humanísticas» por el de «obra dramática» de Juan Pérez en esta edición dirigida a un público más amplio.

A la vista de este volumen, con la bibliografía mencionada, de la que solo se citan explícitamente doce elementos, asalta el pensamiento de si la publicación responde a una síntesis o reducción del más extenso tratamiento otorgado a la materia en su forma de tesis. Pero, consultada esta en TESEO, se advierte que el único cambio realizado de la tesis a la edición impresa es el desplazamiento de la bibliografía al cierre del volumen^{**}. En la sucinta y propedéutica introducción se ofrecen los escasos datos biográficos conocidos de Petreyo que ha ido proporcionando la crítica, con referencia a las fuentes que los proporcionan y, en apretado resumen, las características de los textos de las comedias. No se avanza en el escrutinio del lugar o lugares de la formación académica de Petreyo, cuyo conocimiento quizá pudiera explicar, si no su innata fertilidad, ingenio y gracia, los círculos que alimentaron su preparación técnica y constituyeron la base de su actividad. Es posible que hubiera bastado con acudir a un único centro de formación: el Colegio de Santa Catalina en Toledo, con no menos de 22 cátedras ya en 1520, cuando se constituye en Real Universidad. El mismo podría haber dado razón de la sobresaliente formación retórica de Petreyo, que muestra no menor un coterráneo suyo, en pocos años más joven y después jesuita, P. P. de Acevedo, que en este centro estudió Gramática y Artes, según A. Sierra de Cózar [2007: 170].

Por otra parte, por los años de la formación de Petreyo, Plauto y Terencio estaban ya asimilados y recreados en los centros de estudios españoles, a raíz de lo mandado por los estatutos de la Universidad de Salamanca, que sepamos, desde 1508 y, a su zaga, la de Alcalá; así lo demuestra en Burgos Juan Maldonado con su *C. Hispaniola* (1519); Juan Ángel González en Valencia en 1527 y 1532 y allí, quizá por esos años, el mallorquín Romanyà / Romañá, autor de la *Tragicomoedia Gastrimargus*; del mismo modo, los estudiantes que acompañaban a Solanell en Puigcerdá, 1542, por no mencionar la ya lejana actividad dramática de Hércules Floro en centros de Perpiñán y Zaragoza por el cambio de siglo.

Pero ya antes se había producido en Alemania la declamación de *Stylpho* de Wimpfeling en Heidelberg, 1480, y representaciones teatrales latinas en centros de Alemania (de Reuchlin, *Sergius*, 1496; *Henno*, 1497; *Stylpho*, en 1505) y de Austria,

^{**} Cf. <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=34511>>.

como el *Ludus Dianae* de Celtis en Linz (1501); actúan Eucharius / Houckaert y Dorpius, con Macropedius y Gnapheus, en Flandes, desde antes de 1510; y una representación en el Vaticano de la *Comoedia in coronatione Baraballis* de Beroaldo el Joven, y la producción contemporánea del *Dialogus Paschini et Marphorii*, ambas de 1514 [Molina Sánchez y Alonso Asenjo: 2011]. Al mismo tiempo, se produce la imitación y representación de las comedias del clasicismo romano por las cortes italianas (Roma, desde 1484; Ferrara, 1486), a las que sigue la floración de la comedia nueva, con la *Calandria* de Bibbiena, «in prosa, non in versi; moderna, non antiqua; vulgare, non latina» (en el Prólogo) y, especialmente, el triunfo de la *Cassaria* de Ariosto (1508), con tipos, caracteres y situaciones que, tomadas de *novelle*, se integran en el marco formal de la comedia clásica. El joven Petreyo, concluidos sus estudios y ya profesor en Alcalá, dispone así de mimbres para tejer historias agradables sin necesidad de inventarlas, como Floro y Maldonado, ni de recogerlas de la Biblia, ni de seguir representando a Plauto y Terencio.

Puede ser excesivo calificar a Petreyo de «prodigio dramático» [Alonso Asenjo, 2010: 52]. Bastaba con que se le ocurriera o recogiera la idea de traducir de una lengua vernácula al latín, llevada a la práctica por entonces en varios géneros (*Ludus podagrae* de Hessus) e incluso en el teatro (Macropedius en su *Hecastus* o C. Ischyrius en *Homulus*), pero de modo destacado, del romance (francés) al latín, por Alexandre Conibert, en la exitosa *Farsa del Maître Pathelin*, con su natural configuración de la situación, cuidadoso dibujo de los personajes, desenfado del diálogo y fuerza y vivacidad del estilo. Reuchlin la aprovechó en sus *Scaenica progymnasmata* (desde 1497 que hizo representar en Heidelberg 31 de enero 1497; ed. Basilea, 1.5.1498); impresa en París, por G. Eustace, 1512, 8.º, se vendió en agosto de 1513 en Barcelona a Hernando Colón, que la consignó en su *Regestrum* con el n.º 3729, como *Comedia nova quae Veterator inscribitur, alias Pathelinus*). Conocido este precedente y posiblemente otros, ¿por qué no atreverse a hacer algo semejante con Ariosto y otras agradables comedias nuevas toscanas triunfantes? Hacer esto quizá tampoco convierte a Petreyo en «un auténtico precursor en el camino hacia la constitución del teatro español» (Gago, 2012: 40; en adelante se citará por número de página). Sucederá aquí, como en otros casos, que los espectáculos de una sociedad (de sus grupos dirigentes) son los que pasan (*mutatis mutandis*, por supuesto) a los centros de formación.

Quizá por no parecerle ni fácil ni útil, omite Gago consideraciones sobre la selección por Petreyo de sus textos toscanos (yo no los llamaría «etruscos», «etruscas»,

como él en la Introducción, p. 27; *Nec. Pról.*, v. 36; *Sup, Pról.*, vv. 20, 41, pp. 411). Y realmente, dado que desconocemos cuán extensa fue su producción y qué textos incluía, no resulta fácil explicar unas preferencias que son fundamentalmente las de su hermano, situado ya en una circunstancia cultural y teatral más evolucionada. Por *Ate relegata* sabemos de la capacidad de Petreyo para hacer una crítica jocosa de la realidad de su medio universitario y aprovechar (pues estaba en esa obra literaria) un asno alazán dorado para mostrar su talante satírico. Así lo muestra igualmente en el puñado de obras que ofrece su hermano en 1574, tanto más cuanto menos se separa del satírico Ariosto. Se elige, pues, para el novedoso experimento lo mejor de la producción del nuevo teatro italiano, en especial del moderado e iniciador Ariosto, prefiriéndola para este ámbito educativo a obras tan logradas en lo cómico pero discutibles en lo moral como la *Calandria* del cardenal da Bibbiena, o tan osadas como *La Mandràgola* de Maquiavelo y la *Cortigiana* de Aretino. De Ariosto no se selecciona la *Cassaria*, quizá por más cercana a la comedia renacentista que a la clásica en elementos y sucesos desconocidos en el teatro latino; queda a un lado la inacabada *Studenti*, a pesar de su ambientación en el mundo universitario, pero sí traduce *I Suppositi*, que tiene de protagonista a un estudiante y es, en todo caso, la más apreciada en el siglo XVI en todas las regiones de Europa; en segundo lugar, la *Lena*, considerada su mejor comedia, e *Il Negromante*, que tuvo un éxito considerable también en España. Se trata de un personaje que incorporan a su teatro Timoneda, al menos desde la *C. Floriana* con su «nigromante ytaliano», Palmireno en su *Dialogo* (1562), en forma de gitano, Alonso de la Vega (*C. Tolomea*) y Sepúlveda, aunque en este caso se emprendiera el vuelo desde *Il Viluppo* de Parabosco. Junto a ellas, se recogió *Gl'Ingannati* de los «Intronati» con A. Piccolomini, tanto en Lope de Rueda como en Sepúlveda, también aquí con estudiante como protagonista. Así pues, por una parte, parece haber resultado elegido lo mejor de Ariosto, junto a lo más apreciado por la posteridad y lo más válido y cercano al momento cultural y teatral de la edición toledana.

A un lustro y más de estos estrenos y disponibles ya comedias de Ariosto en sus segundas versiones o en verso (1528-1532), Petreyo quiso adoptar y adaptar estas cuatro comedias en latín. Gago, tan concisa en casi todo, apenas si señala que el texto base de su traducción es el de las primeras o el de las segundas versiones, salvo en el complejo caso de *Necromanticus*. Pero a pensar que Petreyo conocía la versión definitiva de Ariosto nos inclina la cronología de su producción; además, podemos tomar como prueba de ello el empleo del verso en Petreyo en el Prólogo (también en el de *Suppositi*)

y en las tres primeras escenas de *Necromanticus*, a imitación de ese Ariosto maduro, quien, de este modo, quería dignificar el género literario de la comedia. Sin embargo, en su conclusión de la obra, Petreyo sigue la primera extensión de la pieza, sin las tres últimas escenas (V, 4-6), y, con eso, «olvida un tanto al personaje que da título a la obra» (p. 31). Así es, en efecto, y lo hace sin duda conscientemente, pues su interés no es crear una obra perfecta, a par de Ariosto; además, puede que quiera abreviar la representación y no siente la obligación de predicar a su público, humillando al tramposo. Con la adición de las palabras de despedida, puestas en boca de Themulus, *Vos nolite spectare...* (p. 178), al tiempo que hace un guiño al espectador o al lector, sobre todo a los jóvenes, pues que toma estas líneas del final de V, 6ª de *Il Negromante* (segunda conclusión), nos está diciendo que lo que importa aquí es la diversión, pues que todo termina con la boda... y su cola: *Clanculum intus transigetur, quod est reliquum* ('A escondidas se concluirá [o llevará a cabo] dentro lo que reste [mejor: lo que queda]'). Pues, aunque este teatro sea educativo, no tiene que ser gazmoño.

Parece que, en su afán de perfección, quiso Ariosto imitar en sus comedias el verso senario yámbico propio de la comedia clásica latina; para ello se sirvió de endecasílabos sueltos del tipo esdrújulo. Muchos críticos, sin embargo, calificaron el intento de artificioso y forzado, cuando no frustrado, pues la comedia presenta «cose familiarmente fatte e dette» (atribución al conde Baltasar de Castellón, pero pudo ser el mismo Bibbiena, en el Prólogo de la *Calandria*), para lo cual la prosa es mayor decoro. Quizá por eso (difícil afirmarlo con seguridad cuando de ello tenemos, si acaso, indicios) no prosiguió Petreyo en la iniciada versificación de *Necromanticus*. En cualquier caso, en Petreyo también parece que resultó un fracaso, pues su realización concreta en versos con ritmo acentual con el empleo de un final esdrújulo no consigue la real imitación del compás clásico. Diciendo esto, Gago no va más allá de lo que propuso Alvar Ezquerro [1983], al que no cita, y a que siguen otros. Y, además, Molina Sánchez me confirma taxativamente que ni rastro hay de «trímetros yámbicos o senarios yámbicos» entre estos versos dramáticos de Petreyo; tampoco en el prólogo de *Suppositi*, pese a la afirmación en contrario de Cortijo Ocaña [2001: 37]. Por otra parte, el teatro español del «bando italiano», del que, según Gago (p. 40), Petreyo habría sido un auténtico precursor, no elegirá para el teatro el verso hasta bien avanzados los años setenta, de la mano de clasicistas como Rey de Artieda, gran admirador de Ariosto (*Los Amantes*, c. 1578, ed. 1581). Otros, sin embargo habían utilizado el verso latinos en su poesía dramática, como el Bachiller de la Pradilla en sus églogas latinas, Romañá (la

Tragicomoedia Gastrimargus (posiblemente Valencia, c. 1530, y de nuevo en Palma, 1562) contemporánea, pues, de Petreyo y más aun, la *Tragoedia Delphini* de F. Satorres (1542). Y no tan alejada, según Rodrigo Caro consigna que, por imitar a Plauto, Mal Lara, compuso una obra en verso que representó con sus alumnos en Utrera (1561), que Rodrigo Caro en sus *Claros varones de Sevilla* presenta como intento inaugural, según recoge Ángel Lasso de la Vega y Argüelles (en *Historia y juicio crítico de la escuela poetica sevillana en los siglos XVI*, Madrid, Viuda e hijos de Galiano, 1871, p. 266).

Tenemos en estas comedias latinas de Petreyo, siguiendo a Ariosto e «Intronati» (y estos a su vez a los clásicos greco-latinos) la técnica de una especial «contaminación», que es el aprovechamiento, con actualizaciones y variantes, de obras ajenas anteriores. Esto no constituye un plagio en la época (si bien algunos así lo estimaran), desde el momento en que se trataba, como poco, de una traducción. En nuestro caso, nos interesa esta por el objetivo que con ella se persigue: servir a la formación de estudiantes de Retórica; también por lo que implica la transformación misma del texto, que se dignifica en el paso de una lengua romance reconocida al prestigioso latín, y por lo sistemático del propósito (Cortijo, p. 30). También no interesa por el espectáculo que se ofrece (que puede variar de una a otra obra), informándonos sobre el marco en que se da y los objetivos que se pretenden. La operación se lleva a cabo a conciencia y se justifica y arguye especialmente en los prólogos de *Necromanticus* y *Chrysonia*. Supone el mantenimiento del mismo esquema de cinco actos (a veces con Prólogo y Argumento) con un número variable de escenas y Despedida. Y además, el argumento y su traza.

Esquema y elementos se respetan en las obras de Petreyo que examinamos, aunque faltan algunos Prólogos, quizá perdidos en el proceso de transmisión; un Argumento tenemos en *Suppositi*. Gago examina la fidelidad de Petreyo no solo a estos elementos fundamentales, sino su actitud ante otros planos, como las alteraciones de las escenas en los actos (que pueden no ser significativas), el mantenimiento y los cambios de nombres de los personajes y otras actualizaciones de ideas y costumbres.

Como Cortijo sobre *Suppositi* (pp. 32, 33), Gago (pp. 33, 41) observa que en esta y en *Lena* la actitud de Petreyo es de fidelidad al texto original, aun reconociendo que en *Suppositi* no se corresponde el número de escenas en varios actos, fenómeno este, según hemos constatado, que también se da entre las distintas versiones de Ariosto. Así, el acto III, en prosa, tiene 4 escenas; en verso, 6; en Petreyo, 3. Pero, en *Necromanticus*, no solo cambia el número, sino que la acción se reorganiza afectando a la estructura. Y

ya vimos que Gago anota también cómo en esta Petreyo se salta tres escenas del acto V de *Il Negromante* en su final, volviendo a la versión en prosa.

Pero Petreyo introduce otros cambios en varias direcciones, según el autor mantenga estricta fidelidad, salvo en la lengua, a la fuente italiana o la traslade al marco de la cultura clásica que el público conoce o debe conocer. A veces esta realidad renacentista italiana podía topar con el desconocimiento de los espectadores; otras veces con la realidad sociocultural, ideología o expectativas del público y, en ese momento, Petreyo se aparta de ella por omisión o adaptación de la fuente en términos de cambio, o por generalización. Y esto puede variar de una pieza a otra, de una escena a otra o dentro de la misma escena. Con ello se ofrece un juego de realidades, que dependen del talante del autor, fiado en el despeje y agilidad mental de su público.

Algunas muestras de estos procedimientos ilustrarán esta técnica de Petreyo. Así, mientras la doncella senesa de *Gl'Ingannati*, III, 6, tiene en las devociones su tópica dedicación («sta in ginocchioni dinanzi al suo altaruccio (...) [e] dice l'ufficio come una santerella...»), en Petreyo la dedicación de una *ingenuam virginem* "serán *litteras, acu pingere et huiusmodi*, es decir, leer y bordar (*Lena*, I, 1, pp. 186-187), *totos dies aut acu pingit aut textit, nusquam est otiosa* (*Dec*, III, 9, pp. 352-353), como una modélica matrona romana. Y en esa misma escena, desaparece la asistencia de Isabella a la primera misa «de' frati di San Francesco», lo mismo que Martín de Amelia, y el brillo de los ojos de Cucchiulin, no menor que el de los de «Sabbatino, Mariano e simili / quando di Gorgadello [o Borgadello] ubriachi escono» ('cuando salen borrachos de la taberna...'): son estas particularidades absolutamente desconocidas o inútiles para el público de Alcalá.

En la base de *Sup*, II, 1, p. 444, Ariosto nombra la fuente la «Porta degli Angeli. Pero, como el Petreyo estima que su público difícilmente conoce esa realidad, la transforma en la romana *Porta Collina*, con la que por su estudio estarán familiarizados los oyentes.

Del mismo modo, judíos ferrareses, que son los banqueros de la ciudad y portan sus típicos nombres e históricos apellidos (*Isaac et Beniamin dei Sabbioni*, más sus colegas y correligionarios Carri y Riva), palidecen en Petreyo transfigurados en Alphenus y Fabius (*Lena*, II, 6, 228-229), sobre cuyo cambio informa Gago en la Introducción, p. 33, aunque no da razón del cambio.

Por lo mismo, tenemos un *totum revolutum* o alternancia en lo que se refiere a las monedas. Se produce el acercamiento a la realidad clásica con la mención de sestercios,

ases, teruncios, talentos y, aún más, minas y óbolos, sin que falten *florenos* (*Dec*, I, 2, p. 298) por florines y *ducatorum millia* por los «milia ducati» ariostescos (*Sup*, I, 2, pp. 426-427), aunque, sobre todo, encontramos denominaciones generalizadoras o neutras, como *denarios*, *aureos*, *argentum*.

Similar acogida reciben las instituciones y prácticas religiosas cristianas, se habla de una ‘iglesia de San Esteban’, *aedem divi Stephani* (*Nec*, I, 2, pp. 76-77), o de la de santo Domingo (*Nec*, IV, 2, p. 152), aparte de los conventos o monasterios que se mencionan y un santuario que atrae peregrinaciones: el *Templum Lauretanum* (*Sup*, IV, 2, p. 480; Ariosto *I Sup*, IV, 3). De manera quizás invisible para un editor moderno, se profieren citas del texto sagrado, como esa que dice *dignus est operarius mercede sua*, ‘El trabajador merece su salario’ (*Lucas*, 10, 7, en *Dec*, IV, 2, pp. 368-369), y hay abiertas referencias a la Biblia y a personajes de la misma, como Melquisedec o Matusalén (*Sup*, I, 2, pp. 424-425); y, mientras, se confía en el Dios cristiano, “*qui iustissimus est et omnia intuetur*” (*Sup*, V, 1, pp. 498-499), el augurio más común en Petreyo es “*sic te Dii (bene) ament*”, “*sic Dii me ament*”, hay otras fórmulas como que ‘los dioses lo vean bien’ (*Nec*, I, 2, pp. 78-79; “*Dii approbent*”; *Nec*, V, 3, p. 174), y es frecuente mostrarse agradecido a lo dioses con expresiones como *gratia superis* (*Sup*, I, 2, pp. 422-423); *o superi, summam vobis habeo gratiam* (*Dec*, V, 1, p. 390), “*Diis gratia*” (*Dec* I, 1, pp. 290, 292); y, junto a eso, se sueltan juramentos “*Per Iovem*” y “*Hercle*” (‘por Júpiter’, ‘por Hércules’). Posiblemente es esta presencia de jóvenes lo que anima a mantener tal heterogeneidad, por lo mismo que, buscando mayor agilidad y transparencia, se tiende a una reducir la duración de las réplicas, al no tratarse de actores profesionales.

A esta heterogeneidad suma Petreyo la realidad didáctica y formativa de sus jóvenes. No solo se mantienen estudiantes como protagonistas (en *Decepti* y en *Suppositi*), sino personajes como el pedagogo Albinus, cuya presencia en *Dec*, III, 1; IV, 1, 2, cataliza la realidad de la docencia, mediante referencias literarias (“*Per varios casus, per tot discrimina rerum*” –*Dec*, IV, 2, 370: *Aen.* I, 1, v. 204), sentencias y apotegmas que advierten del marco y objetivos de la obra y la formación en valores: “*dulcis amor patriae*” (*Dec*, III, 1, p. 328-329; cf. Hor., *Carm.* III, 2, 13); “*Furor sit laesa saepius patientia*” (*Dec*, IV, 1, p. 362); “*Homo homini quid praestat*” (Terencio, *Eun*, en *Dec*, IV, 1, p. 364); “*tractant fabrilia fabri*” (*Dec*, IV, 1, p. 364: Hor., *Epist.* II, 1). Otros aparecen también en otras partes: “*favet Fortuna audacibus*”, en *Lena* III, 1, pp. 212-213, de Virgilio, *Aen.* X, 284: “*Audentes fortuna iuvat*”; “*ne quid nimis*” (*Sup*, IV, 2, p. 484-485, Terencio, *And.* 61). Incluso, más allá de versos o adagios de este tipo,

Petreyo aprovecha la ocasión, para ejemplarizar conductas con amplificaciones tomadas de vicios o virtudes en antonomásticas manifestaciones, como la perfidia de los púnicos, o la astucia de los cretenses (*Sup*, 2, 1, p. 442-444).

Naturalmente, que también se cuida la moral de los jóvenes, reduciendo lo estimado inconveniente mediante el escamoteo de referencias eróticas de sus textos de base. Así, mientras en *Il Negromante* de Ariosto se dice que un novio no ha cumplido porque «la lancia è spuntata e trista e debole», la idea queda como que la novia *tam est hodie virgo misera, / quam erat ante nuptias annis decem* (*Nec*, I, 1, p. 75). Y es todavía más marcada esta actitud de Petreyo, cuando se mezcla la materia erótica con la religión o con instituciones religiosas. Así, una cruda escena en *Ing* I, 5, queda reducida en su extensión a menos de mitad; en segundo lugar, la desvergüenza de las monjas de ese monasterio de San Crescencio en *Gl'Ingannati*, tan cargadas de lascivia que provocan al visitante masculino con procaces alusiones y referencias al sexo, se convierte en Petreyo en una institución dedicada a la formación de doncellas en las tópicas labores propias de su sexo, y su liviandad se reduce a «charlar todos los días sobre historias de amoríos, danzar, jugar, decir tonterías» (*Dec* I, 5, pp. 314-315).

En su acomodación de la acción a un auditorio o lector hispánico, Petreyo necesariamente tenía que evitar herir su sensibilidad; y así sucede en *Lena* y *Decepti*; en aquella, cuando se cambia el nombre a dos «sbirri» o alguaciles, Magagnino (“*magagna*” es imperfección o miseria moral: ¿‘fraude’?; p. 33) y Spagnuolo, ambos semánticamente ‘mangantes’; por fraudulento, el primero; por ladrón, el segundo. Petreyo los transforma en Caepasius (‘cebollino’) y Peduceus (o Paeduceus), gentilicio romano, tribuno de la plebe famoso por su severidad. Lo mismo cabría decir de la supresión de las tres escenas de *Gl'Ingannati* que desaparecen de *Dec*, para evitar el incómodo e indeseable personaje de Giglio, «spagnuolo» hasta en su habla (Gago, pp. 33 y 36).

Para poner de relieve todos estos cambios y adaptaciones no es suficiente la limpieza y corrección de la presentación de los originales y el no menos importante trabajo de traducción. Bien lo sabe Petreyo, que asume la función de teórico del teatro en *Dec*, III, 6, 344-345 –«para ser tema de comedias»– y tiene conciencia de que, para su cometido de comediógrafo, tan importante es lo que se deja como lo que se desecha, lo que suprime o abrevia, cambia o añade: *multa detracta, adiecta plurima* (*Chryson.*, v. 84). Por eso, una vez conseguida la comprensión básica del texto, queda un ulterior y exigente trabajo de cada pieza y del conjunto, que es lo que aún nos falta para entender

cabalmente la obra dramática de Petreyo más allá de las generalidades de una Introducción. Y así tantas diferencias respecto del texto base siguen necesitando presentación y comentarios más detallados.

En esta línea, no hubiera estado de más que Gago hubiera podido ampliar y detallar de algún modo estas intervenciones en el lugar concreto del texto al que se refieren. Y, en primer lugar, la reducción o abreviación de las interlocuciones y la agilización del dialogo, la anotación de diferencias en las modalidades discursivas (uso de diálogos o monólogos: quiénes hablan, con quién y, sobre todo, a quiénes se les concede el honor de expresar sus planes o ideas en un monólogo y a quién se le encargan los discursos; cuál es la extensión de las réplicas, llamando la atención sobre los extremos más significativos y marcando, en sus lugares, omisiones y cambios más notables). Uno pensaba encontrar este trabajo en el desarrollo de la tesis, que es lo que, en buena parte, hace Cortijo en su edición de *Suppositi*. De este modo, en un primer nivel de notas, el lector podría calibrar la cercanía de Petreyo a sus fuentes inmediatas o remotas latinas, en particular Plauto y Terencio; en segundo nivel, a las fuentes italianas de que mana la obra y a aquellas más notables con las que mantiene estrecha relación, como también hace Cortijo. Y aun podría avanzarse más, como a veces emprende Cortijo, en lo que se refiere a los paralelos de obras dramáticas españolas contemporáneas deudoras de las mismas fuentes, aunque esto, ahora, a partir de la traducción latina, será mucho más fácil de conseguir al abrirse el texto a otros críticos. De este modo, apurando la aportación y originalidad del toledano se podrían quizá sacar también conclusiones sobre las exigencias propias de un teatro escolar a partir de tales bases. Muy poco de esto tenemos ahora, salvo la enunciación de hechos. Y el cotejo con esas fuentes, hoy en día no tendría por qué haber exigido mucho espacio por la posibilidad de remitir a excelentes ediciones de tales obras que ya pueden consultarse en línea. De esta manera, indicaciones y lectura podrían quizá llevar a la conclusión que ofrece Gago de que normalmente en Petreyo encontramos «una mayor viveza y expresividad» (p. 38). O no, aunque seguro que se deduciría mayor brevedad y concentración en los diálogos, cualidades útiles para la práctica del latín hablado.

De lo dicho puede concluirse que las aportaciones más significativas de Gago Saldaña a la obra dramática de Petreyo, salvo para *Ate relegata*, son: 1) la de su texto original latino modernizado; 2) su traducción al castellano.

1. Se nos ofrece un texto latino establecido a partir de los testimonios que conocemos, y especialmente *T*, 1574, para tres de las cuatro comedias; de *T* y

manuscrito *P*, más la edición de Cortijo (sigla *Cort*) para la cuarta, *Suppositi*, y del manuscrito de El Escorial (Mss. e-II.25, f. 84 r-85v), además de la edición y traducción de Sojo Rodríguez [1986] para el Prólogo de la *C. Chrysonia*, pero con olvido de las de Bonilla y San Martín [1925], cuya razón se nos escapa, pues figura en la bibliografía.

Tenemos así un texto con lagunas colmadas ya anteriormente en otros estudios, a partir del ms. *P*: v. 27 (*coemptis opibus*) y el salto del verso 35 al 36 (*perplexabili / multiplici*) del Prólogo de *Suppositi*. Gago, además, da razón de las variantes (omisiones, errores, erratas) y de sus elecciones entre ellas en las notas de crítica textual, y especialmente, dada su abundancia, de las de *P* y *Cort* para *Suppositi*; alguna vez recoge notas manuscritas añadidas al ejemplar de la BNE de las *Comoediae quatuor* de 1574. Restituye, además, abreviada y con anotación, la acotación de interlocución del personaje que inicia la escena, aun cuando ya figure en la acotación de presencia, en cuyo caso suele omitirse en las ediciones del siglo XVI. Además, si advertidas, corrige las grafías que obedecen a la antietimológica fonética moderna castellana, como *studiosse* a *studiose* (*Lena*, I, 1, p. 184), *tusis* a *tussis* (*Lena*, IV, 8, p. 250); pero no lo advierte en *persuassi*, por *persuasi* (en *Nec*, II, 3, p. 114). Resuelve abreviaturas, distingue gráficamente entre verso y prosa, y moderniza puntuación y mayúsculas. Como en *T*, mantiene en mayúscula *V* por *U*, aun con valor vocálico (*Vno*, *Vt*, *Vbi*, *Vti*, *Vxor*), si bien una vez vemos *Ut* (*Sup*, I, 4, p. 424). Si no es así, distingue las minúsculas *u* y *v*, según su valor vocálico o consonántico (p. 59), aunque no en *subuertuntur* (*Lena*, I, 1, 198, lín. 1).

Pese a estas indecisiones o contradicciones gráficas, la edición del texto original latino va ligero de anotación de crítica textual, gracias a que tres de las cuatro comedias no se habían reeditado desde 1574 (ni de ellas quedan manuscritos), y a que aquella edición príncipe presenta un texto excelente, por lo que no caben dudas para tomarlo como base incluso cuando, para *Suppositi*, tenemos otra versión manuscrita casi completa en París (BNF Lat. 8762, f. 21r- 41r, sigla *P*). Esta versión no es autógrafa, aunque con razón Gago la estima contemporánea del autor y alguien ha pensado, como Bonilla en el caso del Prólogo de la *Chrysonia* (Biblioteca de El Escorial, e-II.15, f. 84r-85v), que también parece que tenemos que agradecerla a Ambrosio de Morales, discípulo de Petreyo.

Además de la edición y traducción de Sojo [1986], para el para el establecimiento del texto del Prólogo de la *C. Chrysonia* disponía Gago de la edición y traducción de Bonilla y San Martín [1925] y no entendemos por qué razón se olvida Gago de él, figurando en su bibliografía y presentando menos errores de transmisión que el de Sojo.

En todo caso, no debería corregir la editora la primera palabra de ese Prólogo de *Huc* a *Hunc*, por encima de Bonilla y Sojo, y sí podría haberlo hecho al menos en *chachinnis* (v. 4), prefiriendo *cachinnis*, como antes en *cachinno* (*Nec*, IV, 5, p. 158) y también corregir *calidi* (*Chrys*, v. 43) y *calidis* (v. 42), a *callidi* / *callidis*, como ya pedía en 1574 el corrector *callidissimis* por *calidissimis* (*Sup*, II, 2 en f. 141v, lín. 7 / G p. 452), que, también, frente a *P*, mantiene Cortijo.

Mientras que aplaudimos la general modernización del texto establecida, pensamos que el excelente texto de *T* hubiera debido volverse totalmente homogéneo siguiendo estándares actuales, no solo en lo que se refiere a mayúsculas y puntuación, a las acotaciones de presencia de los interlocutores, como sucede, sino también en cuanto a la regularidad de las grafías, señalando, como en parte se hace, las peculiaridades y variantes del texto, debidas al autor y, en lo posible, al editor (su hermano), o al impresor, y teniendo en cuenta también, especialmente si autógrafas, otras obras de Juan Pérez no dramáticas, impresas o no. Las variantes respecto al texto así establecido se darían en nota, como ahora se hace, indicando su origen mediante siglas su origen. Sin embargo, Gago no ha querido someter el texto a las normas de homogeneidad, sino respetar, sin regularizar las preferencias generales del siglo XVI, que entiende compartidas por Petreyo, como afirma que sucede en *litera*, *quatuor* y aun en *autoritate* (vs. *authoritate* de *T*), y en la distinción entre *charus* / *carus* y derivados. según expone en el capítulo sobre «Lengua, estilo y métrica» (pp. 45-47). El problema es que, al menos quienes nos imitamos a leer o estudiar las ‘comedias humanísticas’ de Petreyo, no tenemos garantías de que las variantes de *T* se deban a Petreyo y no a su hermano o al impresor, como demuestra la diferencia entre la versión de *Sup* en *T* y en *P* y como muestran las grafías *arcumistam* (*T* en *Nec*, II, 2, p. 108), *alchymistam*, preferido sobre *alcumistam* en *T* (*Lena*, IV, 9, p. 256).

Como estas, hay muchas grafías no generalizadas sino alternativas en el siglo XVI. Ofrecemos algunas muestras de ellas y de su falta de regularización. La primera aparece en el tratamiento del diptongo *ae*. La editora, con Petreyo, «prefiere» los diptongos *ae* como en *caena*, por *cena*, y en *nae* afirmativo, por *ne*; también *caelato* y *caelabo* (*Dec*, V, 2, p. 396: *cęlato*, *cęlabo* en *T*); mantiene *haereditas* (*Nec*, v. 254, p. 86), *haerbulis* (*Nec*, II, 13, p. 114 / f. 18r) y *caelet* (*Sup*, p. 432, vs. *celet* de *P*); y también vemos *paedagogus* (según *Sup*, V, 4, p. 516, lín. 2), aunque *pedagogus* en otros casos. Pero contra *T* y *Cort*, corrige a *recepit* el *recaepit* en *Nec*, I, 2, p. 90, v. último, y *celem* en

Sup, II, 1, p. 444; y mantiene *sepius* de *T* en *Dec*, III, 5, p. 342, aunque vemos *saepius* en *Dec*, IV, 1, p. 362.

Prefiere Gago, como en el siglo XVI, *oe* por *e* en *femina* y derivados (aunque corrige a *feminis* en *Sup*, III, 3, p. 474 y duda en *Dec*, III, 6, p. 344, n. 47), pero reduce totalmente las ultracorrecciones de *foelix* y sus derivados a *felix*, etc. También, regulariza grafías como *collachrymare T*, *collachrymatur T*, *Cort*, *lachrymando T* (*Dec*, IV, 2), lo mismo *lacrima* y derivados

Expresa su preferencia por *lubens* frente a *libens* y *eccum*, en lugar de *ecce*, pues se trata, dice, de formas clásicas, y las más utilizadas por Plauto (como es también el caso de *ipse* e *ipsus*), pero al contrario procede unificando a la más moderna en *maxime*, *optime*, aunque deja dos casos de antigüedad gráfica: *maxume* (p. 339) y *optume* (p. 124). No regulariza Gago el uso de *l* sencilla o geminada en *solicitus*, *sollicitat*, *solicitud* y derivados, pero sí lo hace con *t* en *otium* y derivados contra *ocium* en *T P*, incluyendo *ocius* por *ocyus* (*T Nec* II, 4, p.116).

Se produce, de este modo, una falta de sistematicidad en la transcripción de las grafías, como reconoce la editora para el caso de las nasales en situación implosiva, prefiriendo *n* (como en *quanquam*, *nunquam*), pero perdonando a *quemquam* y otros casos. Nos hallamos, pues, ante criterios en buena parte subjetivos, de que resulta al final un cierto caos gráfico, fruto de preferencias o, quizá, de errores u olvidos.

Y llama poderosamente la atención que Gago no tomara nota de aquellas de las que había advertido el corrector de la edición de 1574, que son las siguientes: *Nec*, III, 3; f. 26r, lín.16 / Gago (G), p. 134, lín. 4 *a fine: est* por *es*; *Nec*, V, 3; f. 42, 4 *a fine* / G, 178, lín. 3: *hac* por *hanc*; *Lena*, III, 4, f. 60r, lín. 15 / G, 226s, lín. 2 y 3: *desidebimus* por *dissidebimus*, cuyo mantenimiento se explica por la confusión entre *desideo* ('permanecer sentado, inactivo, no moverse, detenerse') y *dissideo* ('estar en desacuerdo, disentir'), que es el sentido que exige el contexto; *Lena*, f. 62v, 8 / G, 232, lín. 17: *redditurum* por *rediturum*; *Lena*, IV, 7, f. 62v, 2 *a fine* / G, 234, lín. 5 *tractatum* por *tractum* (caso dudoso); *Lena*, IV, 9, f. 69v, lín. 10 / G, 252, lín. 15: *ac* por *ad*; *Lena*, V, 11, f. 80v, lín. 2 / G, 282, lín. 11: *at* por *ac*; *Dec*, III, 9, f. 108v, lín. 9 / G, 352, lín. 13: *peragenda* por *peragendis*; *Dec* III, 10, f. 108v, lín. 4 / G, 354, lín. 17: *est* por *es*; *Sup*, II, 3, f. 142v, fin / 456, lín.14: *huc* corrige *T* a *hunc* y traduce bien ('por todo el barrio'), pero no recoge la variante de *T* en nota, ni el error de *Cortijo*, p. 66, lín. 10: *hunc vivum*, por *vicum*; *Sup* IV, 3, f. 154r, lín. 2 / G, 486, lín. 10: *est* por *es*, pese a recoger la variante legítima de *P* y *Cortijo* en n. 899: *est* por *es*. Afortunadamente las

erratas advertidas por el corrector de *T*, atendidas o no, no tienen repercusión sobre el texto de la traducción, porque esta se hizo *ad sensum* o atendiendo a la fuente italiana.

Hemos reparado en una errata en *T* corregida pero no anotada por Gago: *cosq.* por *eosq.* (*Nec* II, 1, f. 14r, fin: G, 106, lín. 12); la editora, sin embargo, reproduce sin anotar: *Florientiae*, por *Florentiae* en *T*, *Nec*, I, 2, p. 80, v. 174: *Aerostratum*, que habría de ser el habitual *Erostratum* (*Lena*, I, 2, p. 194, lín. 19); reproduce también inadvertidamente *amico quoddam suo* (*Lena*, I, 1, p. 188, lín. 6); también *commissit* por *commisit* (*Lena*, I, 1, lín. 15); como Cortijo, por ignorancia, respeta *templum Laurentanum* en *Sup*, IV, 2, p. 480, lín. 4-3 *a fine*, errata ya en *T* y, a cuanto parece, también en *P*, por *Lauretanum* (que es la «Santa Casa de Loreto»); cfr. Ariosto, *I Sup.*: «ch'a Loreto avevano voto» (IV, 3); tampoco corrige *seccede* (*Sup* II, 3, p. 456; sí lo hace Cortijo, quien escribe *secede*; tampoco corrige la editora ni *succesisset* de *T* a *successisset* (*Lena*, V, 3, p. 264, lín. 10), ni en *Dec*, IV, 2, p. 368, *in tumultu Hispano interficitur*, que debería escribirse «*Hispanus*», como pide al menos la traducción: «en el tumulto se dio muerte al hispano» (por cierto un gentilicio este sin mayúscula, cuando sistemáticamente y contra el uso castellano, se dan con mayúscula Polaco, Siciliano, Sienés, Romano y Romanas, Latinas).

Erratas propias de esta edición son: *satomacho* por *stomacho* (*Nec*, 4, 7, 164); *pluchram* por *pulchram* (*Lena*, I, 1, p. 188, lín. 6 *a fine*); *pro redemptio ne expectans*: por *pro redemptione* (*Dec*, IV, 2, p. 368); en *Sup*, Argum., p. 414, lín. 9: *petendi* por *petenti* (*Sup*, Argum., p. 414); *Ferrara* por *Ferraria* (*Sup*, II, 1, p. 440, lín. 7); *luda* por *ludat* (*Sup.*, p. 458, lín. 6 *a fine*); y se generan mal los números que indican las notas 366, p. 446, y 575, p. 458.

Por otra parte, los editores deberíamos atender a la variedad de programas que se pueden utilizar para dividir palabras o sílabas. Gago decidió utilizar la norma actual para el español también para el latín, de modo que separa *s* al final de sílaba de la inicial de la siguiente *c*, *p*, *t* (*sc*, *-sp*, *-st*); de *c*, *p* ante *t* (*-ct*), y *g* ante *n* (*-gn*), cuando ambas letras deberían unirse y nos encontramos un raro caso que recibe distinto tratamiento: *opi-gnerata* (*sic*; p. 108, lín. 3s) u *oppig-nerandam* (p. 224, lín. 3s); también se separan como sílabas abiertas, las que formando premorfemas debieran mostrarse dejando visible esta función, como en *quamo-brem* y *pe-rexiguos*; y a la castellana también, se mantiene unido el dígrafo *ll* en *inte-llexi* (p. 270, lín. 3s). Finalmente, en varios casos se observan separaciones o divisiones más propias de un código para el inglés, por ejemplo

en *digred-eretur, fab-ula, ben-eficiorum, am-icis, amor-ibus, admis-erint, hon-oris, liber-ares, mil-itum*.

Ya comentamos que la aportación de la Introducción de la editora al esclarecimiento del texto de las obras es muy sucinta. Mayor razón para que el lector pudiera agradecer notas filológicas que aportaran lugares paralelos, tanto de la comedia clásica como de las obras italianas adaptadas, pero que no se dan. Las anotaciones filológicas en la edición de Gago, que se sitúan al pie del texto traducido, son muy pocas: en total 61 (menos dos que se saltan) y se dedican a lo que tradicionalmente va destinado este tipo de anotación: aclaración de términos médicos, instrumentos músicos o utensilios caseros, piezas del vestuario, presentación de datos sobre instituciones como universidades, aclaración de nombres de pesas y medidas o monedas, de gentilicios, situación geográfica de ciudades o referencias a lugares y acontecimientos históricos, mitos o divinidades fantásticas, aclaración de sentencias, juegos de palabras, etimologías y algunas citas o referencias a textos literarios (en especial de Plauto y Terencio, más Virgilio); incluso se recoge una sentencia en un correcto hexámetro dactílico (*Sup*, I, 2, p. 427, n. 12), etc. Señalamos en particular que en el texto del acto I de *Nec* se anota el fin de versificación a mitad de la escena tercera; tras un intento de aclaración del término *malum medicum* en la Introducción (p. 36), se vuelve sobre ello dos veces más, logrando finalmente que, en *Sup*, V, 3, 510-11, n. 26, se entienda que lo que ahora en España llamamos, según lugares, «albaricoque» o «albérchigo» (es decir ‘fruto pérsico’ o ‘persa’), en latín se hacía por referencia a los medos (aquellos de las famosas «Guerras Médicas»). Pero en Petreyo, *Sup*, IV, 2 (Ariosto, *I Sup*, IV, 3), p. 480-83, n. 23 y pese a la insistencia, no se atina en la aclaración del término erróneo *Laurentum*, por *Lauretum*.

2. Desde nuestra situación actual, en posesión de la edición original latina de 1574, a la que se añadieron la edición con traducciones de Bonilla y de Sojo del Prólogo de la *Chrysonia* y la de Cortijo para los *Suppositi*, lo que más agradecemos en ella es la traducción de esas «comedias humanísticas» al español. Con ello se produce el acercamiento de esos textos no a los especialistas de filología clásica o a sus alumnos, sino a los estudiosos del teatro renacentista y todos los demás, especialmente en estos tiempos en que el latín es muro infranqueable para la asimilación del mínimo contenido, incluso entre los doctos. Ahora sí puede verse la producción dramática de Petreyo desde sus laderas, neolatina y renacentista romance, que ayudará a entender la dramaturgia de la comedia clásica y erudita en España, y explicará la asimilación por las vanguardias

del teatro populista y de los italianos, que fragua en la nueva comedia española en los años setenta, cuando Lope está escribiendo obras de cuatro actos y cuatro páginas. Esta asimilación del fenómeno, si en 1574 sirvió en las aulas, valdrá hoy en los estudios que den razón del avance del teatro y de la afición de los españoles al teatro, no atribuible únicamente a la aportación de los jesuitas ni a las compañías de representantes en los años setenta, desde cuando vemos que se llenan los corrales con espectadores, los “autores de comedias” compiten por alquilar los teatros más cercanos a los colegios y los estudiantes de todas facultades dejan sus clases para embelesarse con las comedias, que tendían ya a su romanceamiento, por lo menos parcial, como dice y hace Palmireno en el Prólogo a su *C. Lobenia* y en la *Fabella Aenaria*..

Pero el texto que presenta Gago es más que una traducción: unas veces ceñido al original, otras veces abreviado en las amplificaciones anecdóticas y satíricas muy concretas del original o aprovechado *ad sensum*. Entre otras particularidades ya señaladas, dentro del texto mismo y como ayuda al lector, ofrece en el texto s entre corchetes, repetidos apartes o alguna acotación. Así, en V, 9, p. 275, «[Dirigiéndose a Livia]» señala Petreyo a quién visa la interlocución; o dice Nigr. «[señalando a Geta]» (III, 4, p. 141) o aclara una acción: «Cle.- [Tosiendo]», en *Sup II*, 3, p. 461.

La traducción del texto propiamente dicha es clara, correcta, precisa, acomodada al genio de la lengua y con atención a los registros lingüísticos que exigen las materias, situaciones y personajes en el actual momento cultural o en la situación de la acción. Las erratas advertidas son pocas. Falta un elemento en «estar peor lugar» (p. 107, lín. 18); el uso anticuado de «pértica», que en *Lena*, III, 4, n. 7, p. 229, en castellano actual, no es la antigua medida anotada, sino una ‘vara larga’ (*Lena*, IV, 7, p. 249, lín. 3 *a fine*). También, es posible que no sea adecuado traducir el muy frecuente término *Nae*, con valor «afirmativo siempre» (p. 45), según Gago, por la anticuada «interjección coloquial» «ca», que, «como ‘quia’, denota incredulidad o negación» (*DRAE*). Y hay algunos desaciertos, de los cuales quizá el más atrevido sea el de la escena inicial de la *Lena* (I, 1, pp. 184-185), donde (1) *totusque unguentis quasi myrothecium aliquod fragrans, ac delibutus* se traduce como ‘oliendo de arriba abajo como a bote de perfume barato’, cuando se quiere encarecer el dispendio en perfume y, por tanto, ha de ser uno caro; mejor queda presentado el galán enamorado como «con las fragancias de un pomo de perfumes»; y (2), unas líneas más abajo, peligrosamente se traduce una conversación sobre la entrega del amo joven a su adorada chica, como si se tratase de un acoso a su esclavo: *Ego vero ac lubens ut quem mihi ipse tam intempestive interrupisti somnum,*

avidissime complectar totumque me illi obtinendum dedam, que Gago traduce por: «Pues yo, con mucho gusto, aunque me interrumpiste el sueño de manera tan intempestiva, *te* abrazaré con todas mis ganas y *me* entregaré entero para que *me* poseas». Pero, según lo ya considerado sobre las referencias al erotismo en Petreyo, debe traducirse: «... aunque me interrumpiste el sueño de manera tan intempestiva, me echaré en sus brazos [los del sueño] y me entregaré a él (*illi*) por entero para que *me* domine».

De todos modos, admira y deleita oír hablar a los personajes como contemporáneos nuestros, con la gracia de expresiones comunes, populares, coloquiales. De este tipo señalamos *Vos valete*, por ‘Vosotros, cuidaos’ (Despedida, *Sup.*, pp. 526-527); *Pauxillulum*, por «un poquititillo» (*Dec*, IV, 3, pp. 372-373); *Qua tandem id gratia?*: ‘Y esto ¿a santo de qué?’ (*Dec*, III, 3, pp. 308-309); *fabula fuero universae civitati*, ‘seré la comidilla de toda la ciudad’ (*Dec*, I, 3, pp. 300-301); *Nolo isto cultu conspiciare*, como ‘No quiero verte con esa pinta’; *rem omnem aperire patri*, por ‘le descubra todo el pastel a tu padre’ (*Dec*, I, 3, p. 310-311); *certe dolet magnopere*: ‘duele un montón’ (*Sup*, I, 1, pp. 416-417); *libentissime*: ‘(me encuentro) la mar de bien’ (*Sup*, V, 2, pp. 504-505); *quo miser valde laborat*: ‘le traen a mal traer’ (*Lena*, I, 1, pp. 188-189); *quam prope nihil reliqui sit factum*: ‘apenas me quedó nada de nada’ (*Dec*, I, 1, pp. 295-296); *in me denique cudetur faba*: ‘yo pagaré los platos rotos’ (*Lena*, III, 1, lín. 14, de Terencio, *Eun.*) y tantos más.

De este modo, leer los textos dramáticos de Petreyo, siempre graciosos, en esta presentación bilingüe y aun en la sola traducción, constituye un placer. Viene a ser como escuchar un coro polifónico en el que resuenan las voces de Plauto y Terencio, los espectáculos cortesanos, académicos o burgueses de Ariosto y de los «Intronati», así como los ecos de tantas obras del Renacimiento italiano que recogen el bullir y frescura de la novelística, y en las que se re-presenta igualmente el teatro renacentista español (Timoneda, Lope de Rueda, Alonso de la Vega, Sepúlveda... Lope de Vega), que se nutren de la recreación de la savia popular actual, canalizada en diálogos enriquecidos por el espíritu humanístico.

Bibliografía

- ALONSO ASENJO, Julio, «Bases y despegue del teatro como instrumento educativo en la Edad Moderna», *TeatrEsco*, 4 (2010), pp. 29-62: http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/02_Alonso_julio.pdf
- ALONSO ASENJO, Julio, *La 'Comedia' erudita de Sepúlveda*, Londres, Tamesis Books, 1990; *'La maraña', comedia de Sepúlveda*, Madrid, ebook, Clásicos Hispánicos / EdoBNE, 2012.
- ALVAR EZQUERRA, Antonio, «Juan Pérez ("Petreius") y el teatro humanístico», en SEEC, *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Gredos, Madrid, 1983, II, pp. 205-212.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, «El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1925, pp. 143-155.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Teatro latino escolar renacentista. Los «Supuestos» de Juan Pérez Petreyo (ca. 1540). Edición, introducción, traducción y notas*, EUNSA, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, pp. 39-167.
- GAGO SALDAÑA, M.^a del Val Gago Saldaña (en adelante, Gago) presenta ahora este volumen, duplicado con su traducción castellana: *Teatro y universidad: Las comedias humanísticas de Juan Pérez (Petreius). Introducción, edición, traducción y notas*. Madrid, Liceus, 2012). Como tesis: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?fichero=34511>
- GARCÍA SORIANO, Justo, *El teatro universitario y humanístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático*, Toledo, Tipografía de R. Gómez Menor, 1945, 344-356.
- MOLINA SÁNCHEZ, Manuel, y Julio ALONSO ASENJO, «El *Dialogus in donatione laureae Baraballis. Pasquillus et Marphorius*. Estudio, edición y traducción», *TeatrEsco*, 4 (2011), pp. 63-102: http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/Revista/Revista4/03_Molina-Alonso.pdf
- MOREL-FATIO, Alfred, «*Ate relegata et Minerva restituta*. Comédie de collègue représentée à Alcalá de Henares en 1539 ou 1540», *Bulletin Hispanique*, V, enero-marzo (1903), pp. 9-24.
- SIERRA DE CÓZAR, Ángel, “*Metanoea. Metanea*”, en Vicente PICÓN (coord.) et al., *Teatro escolar latino del siglo XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo, S. I. II. Bellum uirtutum et uitiorum, Metanoea, In festo Corporis Christi, Coena Regis, In sacramento Corporis Christi, Actio feriis sollemnibus Corporis Christi, Athanasia*. Madrid: Ediciones Clásicas / Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 165-192.
- SOJO RODRÍGUEZ, Fernando, «Edición y traducción castellana de algunos tratados inéditos del humanista español Juan Pérez (Petreyo)», *Analecta Malacitana* IX, 2, (1986), pp. 281-337.