

# **EL DIÁLOGO DE LA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DEL PADRE BRAVO A LA LUZ DE LOS LIBROS DE ARTE POETICA Y DE ARTE ORATORIA DE BARTOLOMÉ BRAVO**

**JOAQUÍN PASCUAL BAREA**

Universidad de Cádiz

La Real Academia de la Historia conserva una copia de una pieza dramática *De la Concepción de Nuestra Señora* del Padre Bravo,<sup>1</sup> cuya atribución al pedagogo castellano Bartolomé Bravo (1554-1607)<sup>2</sup> corroboran varios indicios:

El volumen contiene obras escritas durante los años de actividad docente de nuestro gramático, muchas de ellas relacionadas con lugares de la provincia de Castilla donde enseñó, como Segovia y Monterrey.<sup>3</sup> En este recinto fortificado próximo a Verín debió representarse el diálogo de Bravo, pues menciona la parroquia de Albarillos (Albarellos de Monterrei) y el cercano Santuario de Nuestra Señora de los Remedios. El 9 de enero de 1579 informaba Pedro Guerra, rector del Colegio de Monterrey:

Los estudios han tenido muy buen progreso, y llegan los estudiantes a cerca de 500 en Gramática. En los ejercicios de virtud y letras proceden con fervor. Han tomado de ordinario este Adviento disciplina en nuestra iglesia. El día de

---

1. Ms. 9/2566, ff. 71r-84v. El copista dejó en blanco algunas palabras que no entendería en ff. 73r, 76v, 82r, 83v, omitió otras necesarias para completar las sílabas del verso (me, muy, yo), y cometió otros errores (*tui* por *tuorum*, *caesis* por *caecis*) y alteraciones gráficas (“baçura” por “basura”). El nombre de la obra y su autor aparece en f. 70 como “Dela Conception denra. Señora. Pe. Brabo”.

2. Cf. Jesús Menéndez Peláez, *Los Jesuitas y el Teatro en el Siglo de Oro*, Gijón: Universidad de Oviedo, 1995, p. 450.

3. Describe el contenido de este manuscrito facticio Cayo González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*..., Oviedo: Universidad, 1997, pp. 349-351.

Nuestra Señora de la Concepción se dio principio a la Congregación de Nuestra Señora. Repartiéronse aquel día buenos premios a los que habían aventajado en composición de verso y prosa. Dióse fin a esta fiesta con un gracioso diálogo, en el cual se mostró cuánto importaba a un cristiano el ser devoto de Nuestra Señora.<sup>4</sup>

El argumento y ocasión de este diálogo del día 8 de diciembre de 1578 coinciden con el texto de Bravo, que narra el principio de la Congregación de Nuestra Señora de la Concepción en Monterrey, y los favores de la Virgen a sus devotos. El padre Bravo que lo compuso estaba familiarizado con el ambiente social y religioso de la zona, y Bartolomé Bravo podía llevar varios años enseñando en Monterrey. Pues siguiendo la práctica de la Compañía en la provincia de Castilla, en este colegio debió de comenzar sus prácticas docentes, después de ingresar en la Compañía en Salamanca en 1572, y de concluir el noviciado, verosíblemente en Villagarcía de Campos en 1574.<sup>5</sup>

El *Diálogo* pertenece a un género dramático practicado en los Colegios de la Compañía desde mediados del siglo XVI, con unos presupuestos literarios y unos objetivos específicos que lo diferencian del teatro de la Antigüedad y del teatro escolar humanístico al que llegó a desplazar. Así, la mezcla de latín (9 pp.) con castellano (19 pp.), y de prosa (18 pp.) con verso (10 pp.) ya estaba presente por ejemplo en las obras de Juan Bonifacio que Bravo conocía, y de las que este diálogo también se muestra deudor en lo referente al estilo, a los metros empleados, a las escenas costumbristas de tono realista y desenfadado,<sup>6</sup> y a los personajes tanto humanos como alegóricos.

Como suele suceder en este tipo de tragicomedias que anticipan el teatro barroco, presenta fusionados elementos teológicos, morales y populares, y personajes de diversa condición, uniendo en un vivo contraste el dolor y el placer, el llanto y la risa, lo noble y lo ruin, y que además de un propósito docente, ascético y moral, cumple una función cívica y catequizadora.<sup>7</sup> Entre el público asistente, el prólogo menciona a los compañeros, amigos y parientes de la quincena de estudiantes que la representaron, a los vecinos sabios o ignorantes, y a los solda-

---

4. Cf. Evaristo Rivera Vázquez, *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, La Coruña: Colección "Galicia Histórica", 1989, p. 182.

5. Cf. E. Rivera, *Galicia y los jesuitas*, cit. en n. 4, pp. 72, 81, 148-153, 183 y 651-652.

6. Cf. C. González Gutiérrez, *El teatro escolar de los jesuitas*, cit. en n. 3, pp. 118-177, esp. pp. 120-121; id. *El Códice de Villagarcía del P. Juan Bonifacio*, Madrid: UNED, 2001.

7. Cf. Justo García Soriano, *El Teatro universitario humanístico en España: estudio sobre el origen de nuestro arte dramático, con documentos, textos inéditos y un catálogo de antiguas comedias escolares*, Toledo: Rafael Gómez Menor, 1945.

dos y comerciantes que estuvieran de paso. A lo largo de la pieza asistimos a la progresiva reforma moral y religiosa de un pueblo, convertido al amor y devoción a María gracias al celo de unos estudiantes, quienes ofrecen instrucción religiosa y alivio espiritual a un joven de noble y rica familia que ha perdido súbitamente su honra y fortuna, a un atareado mercader, y a dos siervos del campo.

Este heterogéneo público justifica la intención propagandística de la obra, que quiere mostrar la capacidad de las escuelas de la Compañía para formar literariamente y educar cristianamente a la juventud, persuadiendo a los vecinos para que envíen a sus hijos al Colegio, y justificando la subvención de sus patronos. A ese propósito obedecen los recursos para atraer y mantener la atención del auditorio, alternando el latín con el castellano, el estilo elevado y tono serio con el tono popular y jocoso, y el discurso oratorio con el poético. Pues los hombres más gustan de un entremés que de un sermón, al que muchos acudían como el mercader de la pieza: buscando al predicador más breve, y predispuestos a que les saliera por un oído lo que entrara por el otro. Por tanto, con los elementos lúdicos y maravillosos del teatro buscaba Bravo persuadir y conmover al auditorio de forma más grata y efectiva que mediante el discurso oratorio.

Al escenificar algunos de los ejercicios de clase, los alumnos hacen gala de su erudición, ingenio y religiosidad. Constituye un ejercicio oratorio un breve discurso laudatorio (f. 83v), precedido de un diálogo en un latín más coloquial; y en los comentarios de Antón sobre su amo cabe ver algunos elementos de la *vituperatio*, ejercicio opuesto al de la *laus* y perteneciente igualmente al género demostrativo. Otros ejercicios oratorios presentes son la narración de sucesos (*narratio*) por parte de uno de los dos rústicos, y la anécdota (*chbria*) al contar uno de ellos que “mi padre tenía gran voluntad de ir al infierno, porque solía él dizir que no le avía de faltar allá medio real y de comer para cortar leña para quemar los bellacos turcos y moros”. El estudiante le advierte entonces que “no digas tales cosas por amor de Dios, que si os oyen os llevarán a la Inquisición y os castigarán gravemente”; y al responder aquel: “¿A la Inquisición, Señor?, pues chitón, chitón”, el estudiante afirma que “ignorancia os excusa”, en lo que parece disentir de la conocida ley en un esbozo del ejercicio oratorio de *legislatio*.

Además de poner en práctica la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* de la obra, su representación obligaba a los alumnos a ejercitar tanto la memoria como diversos aspectos referidos a la voz y a la gesticulación de la *actio* oratoria, sobre la que Bravo ofrece numerosas instrucciones en el primer libro de su *Arte Oratoria* (caps. 99-103). La acumulación de figuras retóricas –particularmente las gorgianas de repetición y contraste– refleja las tendencias literarias de la época, al igual que los elementos maravillosos y otros recursos tendentes a elevar el patetismo.

Aunque volveré a referirme a la controversia y a la alabanza ya mencionadas, así como a otros preceptos oratorios de Bravo, prestaré especial atención a los versos en relación a las normas de su *Arte Poética*.<sup>8</sup> Esta *Poética* no trata propiamente los géneros dramáticos sino la composición de poemas latinos, particularmente en hexámetros y pentámetros, aunque algunas normas también pueden aplicarse a los versos castellanos. Así, ni en unos ni en otros hallamos monosílabos en final de verso (II,13). Pues los sintagmas “en vos”, “con vos”, “a Dios” y “con Dios” (ff. 77v y 78v), que aparecen en versos de estilo narrativo, constituyen una sola palabra desde el punto de vista semántico. El uso de los epítetos en ambas lenguas se aviene a su doctrina al respecto, tanto en lo que se refiere a sus distintos tipos, como a su adecuación al contenido del pasaje, e incluso a su frecuente colocación delante del sustantivo y con palabras interpuestas, y en posición inicial y final de un mismo verso o de versos contiguos (II, 8 y 9). Pero la norma de que un sustantivo no debe ir acompañado por más de un adjetivo, sólo tiene validez en sus poesías latinas, pues en las castellanas podemos leer, entre otros ejemplos, “alma dulce y muy sabrosa”.

La selección del léxico poético (II,2) resulta especialmente cuidada en los pasajes líricos y patéticos, compuestos en latín en hexámetros de estilo épico y en algunos de los dísticos elegíacos de tono algo más elevado, y en castellano en octavas de acción de gracias, en liras de carácter íntimo y elegíaco, y en un soneto. Por contra, en el prólogo y en algunos diálogos en estilo llano, Bravo emplea versos octosílabos, o bien recurre a las quintillas “para llorar las desdichas” en algunos pasajes que traen los ornatos propios de la elegía (II,22): digresiones, historias, lugares comunes, apóstrofes, exclamaciones y otros recursos patéticos como símiles y antítesis.

La repetición es uno de los recursos tratados en la *Poética* de un modo más extenso, y que aparece con mayor profusión en estos versos latinos y castellanos, tanto en inicio de verso como en varios versos distintos, en las posiciones inicial y final de verso según las distintas combinaciones que refiere en el tratado, o mediante “la figura de *epanodos* o regresión, que es cuando repetimos lo que hemos dicho a fin de explicarlo” (II,15). También abundan la traducción o poliptoton –cambiando las desinencias de un mismo nombre o verbo– y la paronomasia o

---

8. De este *Arte Poética* he preparado una edición, traducción y estudio que verá próximamente la luz en la colección Palmyrenus del Instituto de Estudios Humanísticos y el CSIC. En este estudio remito entre paréntesis al libro (I o II) y a los capítulos de este tratado.

agnominación, que juega con la semejanza de las palabras derivadas, o pronunciadas de forma parecida.

Algunas de las figuras de pensamiento que aparecen a lo largo de toda la obra son la expolición, cuando “permanecemos en el mismo motivo y parece que decimos cada vez una cosa distinta”, al desarrollar un mismo motivo tanto en prosa como en verso y en una y otra lengua; la *hypotyposis* o *evidentia*, que consiste en poner algo con palabras como ante los ojos del oyente, aparte de que todo el diálogo constituya de hecho una “representación”, como es llamado en la estrofa novena; y la “descripción, no muy distinta a la figura anterior (II,16).

“La prosopopeya consiste en fingir la introducción de personajes, con la cual hacemos hablar a las cosas inanimadas”, y es puesta en práctica en las intervenciones de los personajes alegóricos *Devotio* y *Zelus*. En el *De arte oratoria* (I,38 ff. 51v-52r) a propósito de esta figura –uno de los tipos de *ethopoeia*– y en la *Poetica* (II,16) a propósito de la *sermocinatio*, “cuando se atribuye un discurso a alguna persona, y este se expone con sentido de la adecuación”, Bravo trata de la adecuación del lenguaje y costumbres a los distintos personajes, que representan los mismos tipos que en el correspondiente precepto de Horacio en el *Arte Poetica* (vv. 115-117). Para ello, Bravo se sirve de dialectalismos, de expresiones vulgares, y de otras particularidades léxicas, morfológicas y fonéticas (“encontramiento” por ‘contacto’, “pescudar” por ‘preguntar’, “menencónico” por ‘melancólico’, “dormillón” por ‘dormilón’, “abastoso” por ‘abastecido’, “crérigo” por ‘clérigo’, “branca” por ‘blanca’, “gandida” por ‘comida’); y de expresiones como “traer picado el molino”, “meterse en dibujos y ruidos”, “¡larga la tenemos!, ¿y quién diantres á de poder con ellos?”, o “¡la madre que lo parió!”. Otras palabras más obscenas o malsonantes estarían fuera de lugar según las normas de su *Poética* (II,5). No faltan referencias cómicas a las palizas que recibe Antón de su amo por seguir acostado cuando ha salido el sol, o cuenta que aquel “no dudara en echarme las trévedes del hogar”, y que se mostraba avariento en darle comida. En cierto modo, este galleguño representa al siervo gracioso, tragón y holgazán de la comedia latina.

Los versos de este *Diálogo* presentan otros ornatos poéticos como digresiones, símiles y sentencias (II,17), y están llenos de “sentimientos de acuerdo con la naturaleza y condición de los asuntos de que se esté tratando [...] para infiltrarse en los sentidos de los lectores o en los ánimos de los oyentes, y afectarles del modo que tú quieras” (II,18). Esos sentimientos se provocan por los motivos expuestos en ese capítulo: la juventud de unos protagonistas, la vejez de los vecinos; la fortuna con sus cambios repentinos en el caso del joven arruinado, el lugar que comparten personajes y público, la causa en la terrible aflicción que aqueja al joven, la comparación entre el tiempo pasado y el presente o entre un tipo y otro

de vida, las parábolas –referidas al alma– del paso de la noche al amanecer y del hielo derretido por el sol, la incertidumbre en la séptima quintilla de Devoción (“yo no sé”), y numerosas interrogaciones retóricas.

Al hilo del argumento señalaré otros recursos de la Oratoria y Poética clásicas, que Bravo habría de tratar en sus libros sobre *Progymnasmata* (Pamplona, 1589), *De Arte Oratoria* (Medina del Campo, 1596) y *De Arte Poetica* (Salamanca, 1593).

Siguiendo el modelo de las comedias clásicas, comienza la obra con un prólogo que narra el argumento en quince quintillas, redondillas en la terminología de Rengifo<sup>9</sup> (f. 71v). En las cinco primeras estrofas, que incluyen motivos de la primera oda de Horacio, destacan las anáforas y las antítesis o términos contrarios. Recurriendo a la *evidentia*, presenta Bravo con el verbo “ver” las “varias aficiones” o “diversas devociones” de los hombres, y describe como en una pintura sus distintos escenarios. En la tercera estrofa hallamos varios de los términos (*suaves flores y borti* o “jardines”) con los que ejemplifica las palabras suaves en su *Poetica* (II,4).

En la séptima estrofa, acentúan el patetismo la incertidumbre y la interrogación, la anáfora de “quien a”, y el poliptoton (“llama”/“llamar” y “ama”/“amar”) en final de verso. Como aquí, en su *Poetica* (II,4) y en tratados de otros autores, el verbo “inflamar” en lugar de “encender” ejemplifica la metáfora. En la undécima estrofa acumula términos referidos al calor y aplicados al sentimiento religioso (“encenderá”, “centellas”, “fervor”). Luego emplea una paronomasia o derivación (“dicha bien dichosa”), además de “joya” (con el epíteto “preciosa”) y “sembrar” en sentido figurado. En una enumeración de siete miembros incluye términos contrarios (“sabios y ignorantes”) para englobar a toda la población.

La primera escena de la obra, la única señalada como tal, constituye un lamentito de la representación alegórica de la Devoción, en el que Bravo despliega un sinfín de recursos patéticos para provocar el estupor del público, que podía captar el sentido de la escena por muy ayuno que estuviera en latines. Estos hexámetros recogen algunos ingredientes del pasaje castellano del prólogo, co-

---

9. Bravo sólo se sirve de los tres primeros tipos de distribución de rimas de Rengifo: ABABA, ABBAB y ABAAB. Cf. Isabel Paraíso, “Fundación del canon métrico: El *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo”, en ead. (coord.), *Retóricas y Poéticas españolas (siglos XVI- XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fonanals*, Valladolid: Universidad, 2001, pp. 47-93, esp. pp. 59-60; Juan Díaz Rengifo, *Arte Poética Española*, Madrid: MEC, 1977 (fac. de la 2ª edición en Madrid: Juan de la Cuesta, 1606). El *Arte Poetica* de Bravo salió de la misma imprenta pocas semanas después que la de Rengifo, su colega en Monterrey.



viera... mundo”) al tiempo que alaba a los santos aducidos como *exemplum* de devoción mariana, otro de los recursos que Bravo considera propios del género elegíaco (II, 22).

En una controversia sobre la adolescencia (ff. 72v-73r), dos estudiantes (*Scholastici duo*) hacen un alarde de elocuencia, erudición y prudencia, poniendo en práctica ingredientes de varios ejercicios oratorios escolares. A propósito de la *thesis* de la carta LXX de las *Epistulae morales* de Séneca –llamado *sententiarum thesaurus*–, que compara la vida con una navegación, aducen frases de otros filósofos, de Varrón, y de Virgilio: *Optima quaeque dies miseris mortalibus aegris / prima fugit: subeant morbi tristisque senectus* (georg. 3,66-67 con la variante *aegris* por *aevi*), cuya interpretación discuten ejercitando la *refutatio* y la *confirmatio*, para dilucidar si la niñez libre de cuitas es una edad más feliz que la adolescencia (ff. 73r-74r), lo que da pie a comparaciones y a otros recursos oratorios. En el libro cuarto *De arte Oratoria*, Bravo considera estas controversias –dirimidas en clase por uno o varios alumnos en el papel de juez o jurado– como una ejercitación del género judicial de la oratoria clásica.

Con dos recursos citados en la *Poetica* (II,17-18), *Devotio* recurre a un refrán citado en *La Celestina* con su sentido propio y no literal, “Más vale a quien Dios ayuda que al que mucho madruga”, para convencer a tres estudiantes del provecho de honrar a la Virgen, a la que alaba mediante comparaciones con un vaso, un jardín de flores, una puerta, una vidriera, una virgen que aplaca al unicornio como la Virgen la ira de Dios, el cuello por el que pasan los manjares o bienes desde la cabeza que es Cristo al cuerpo de los hombres, o “la vara de Jesé, que tocando a la piedra que es Cristo hace salir abundantes aguas y dones para los hombres” (ff. 74r-76r). Los alumnos refieren cómo con esas palabras, Devoción ha encendido su voluntad, recreado y consolado su alma, y producido el efecto maravilloso de ablandarla y llevarla a obrar por el Señor, y convertirlos al amor a María. Y uno de ellos recita cuatro octavas<sup>10</sup> y un soneto, repletos de aliteraciones y de otras figuras de repetición, de imágenes eróticas a lo divino, de comparaciones, de antítesis, de metáforas, de apóstrofes, de exclamaciones, de interrogaciones y de otras figuras afectuosas (ff. 76r-76v). El pasaje está cohesionado por la repetición de la interjección “o” al comienzo de las tres primeras octavas y de la segunda parte de la segunda y tercera, así como en los versos tercero y

---

10. Según Rengifo, las octavas son “muy a propósito en las comedias para razonamientos y oraciones, y fuera dellas para descripciones, encomios, églogas y para historias seguidas”.



segundo de las estrofas segunda y tercera respectivamente, y en el primer terceto del soneto (II,15).

Los dos cuartetos del soneto contienen una comparación clásica de corte épico estructurada de forma equilibrada (“como... así”), con la que describe metafóricamente el corazón del poeta; el primer terceto comienza con dos epítetos (II,8) a partir de lo contrario, que siguen a otros epítetos poéticos de los versos 1, 2 y 7 del poema. Su división en exposición y remate o conclusión le da cierto carácter epigramático (II,24), pues es la composición romance correspondiente en la preceptiva de la época:

Como el elado yelo, que es herido  
del caluroso sol, se va ablandando  
y poco a poco agua de sí echando  
hasta con el calor ser resuelto;  
así mi corazón oy derretido  
con tal fuego de amor va destilando  
lágrimas amorosas y alabando  
a vos, Virgen, que avéis la causa sido.  
Ó lloro alegre, ó lágrimas sabrosas,  
amargo me sería el reprimiros,  
sois más alegres quanto más copiosas,  
suplicoos recibáis los mis suspiros,  
primicias del amor que me avéis dado  
y el resto de mi vida sea serviros.

En otras cuatro quintillas, el segundo estudiante se pone a disposición de Celo, que le instruye en otras siete, y los estudiantes concluyen las dos últimas (ff. 76v-77r).

En la primera escena del nuevo acto, un joven lamenta su fortuna hasta desear la muerte en siete liras quizás cantadas al son de una vihuela (f. 77). Acentúan el tono lírico y patético del contenido las exclamaciones e interjecciones de dolor, las anátesis (“contento”/“descontento” en rima), las apóstrofes dirigidas a seres inanimados precedidas de “o” en anáfora, el léxico (“muriera”, “lastimera”, “tristes” repetido en versos contiguos, “falsos”, “burlado”, “muerte”, “acabar”, “gemir”, “llo-rarme”), el polipoton (“nacido”, “nací”), y el desarrollo de las ideas previamente esbozadas, que se articulan en torno a la reiteración de “honras” (II,18).

Sigue un diálogo en veintidós quintillas en las que el estudiante en la primera, tercera y quinta pregunta al joven por la causa de su pena, y en las estrofas alternas responde el joven cómo la Fortuna le ha quitado la honra, nobleza y riquezas que esperaba heredar de sus padres (ff. 77v-78r). Son reseñables en la primera estrofa la repetición de “tan” en cuatro ocasiones para encarecer el dolor de la

queja, al igual que los epítetos “dolorosos”, “penosos” y “sentidos”; el sonido áspero de /r/ reduplicada en la segunda (“dolor”, “triste”, “mayor”, “porqué preguntado”), así como en la décima (“acudir”, “hombre” “amparar”, “llorar”, “lamentar”, “plañir”, “poderme consolar”), cuya repetición resulta armoniosa por imitar la realidad representada (II,7). La sexta estrofa contiene una enumeración de epítetos relativos a la buena fortuna de los padres del joven: “poderosos, muy ricos y estimados, muy nobles y generosos”, “muy altos y muy honrosos”, como en la siguiente el adverbio “en abastanza” y los epítetos “muy rico y muy prosperado” que el joven esperaba que habrían de ser propios de su vida. La octava estrofa, a través de la antítesis “ensalzó”/“bajó” en un logrado encabalgamiento, narra el cambio de fortuna, que constituye uno de los motivos clásicos para provocar los sentimientos del auditorio (II,18). El pasaje adquiere un marcado tono oratorio, que para Bravo no repugna a la poesía, pues esta se sirve de los mismos géneros de elocuencia y de las mismas figuras y tropos del discurso (II,14).

Bravo señala que la oda trata frecuentemente alabanzas y agradecimientos “en razón del estado de ánimo [...] a partir de alguna experiencia” (II,23). Y el joven concluye la escena dando muestras del consuelo que ha encontrado, y agradeciéndolo a la Virgen en unas elegantes octavas de tono lírico, que por contraste con las quintillas anteriores, que presentaban el mismo contenido e imágenes en un tono elegíaco más llano, vienen a simbolizar el paso a una vida más elevada (f. 78v). La primera octava contiene una comparación clásica con el amanecer que representa la alegría recobrada tras la tristeza (“así como... así”), y la siguiente el agradecimiento del joven a la Virgen por haberlo sacado de las penas de la tierra para llevarlo a la dicha celestial, acumulando formas de primera persona del singular del pronombre personal (“yo”, “me” tres veces, “mi”) y del adjetivo posesivo “mía”. Hallamos en ambas estrofas oportunos epítetos (“sol luciente”, “claro sol”, “bajos deseos”), y frecuentes antítesis (“luciente”/“oscura”, “saliendo”/“declinado”, “tristeza”/“gozo” y “alegría”, “cielo”/ “suelo”).

Luego alaba un estudiante (*Scholasticus*) en diez quintillas el poder del amor con antítesis, paronomasias, traducciones, reiteraciones y otras repeticiones diversas, epítetos poéticos y apóstrofes. Sigue en siete quintillas (f. 79r) la queja de un mercader (*Negotiator*) por la falta de tiempo (“tiempo”, “día”, “semana”, “una mañana”) para sus continuas ocupaciones (“cuidadoso, / solícito y muy granjero, / negociador”). Su estilo más llano sólo está adornado por algunos epítetos (“larga semana”, “continuo movimiento”) y antítesis (“noche”/“día” en el mismo verso, “parado”/“ocupado”). En el diálogo que mantienen en prosa (ff. 79v-80v), el mercader se expresa en el lenguaje vulgar y con la mentalidad materialista que le caracterizan (II,16), empleando refranes (“Donde no está su dueño, allí está su

duelo”); mostrando su envidia de clase “a los que heredaron muy buenas rentas, y que estándose sentados en su silla se la traen a su casa”; y exagerando al decir que “no nos podemos mantener sino con trampas”, al temer que “Vm. debe quererme hazer Cartujo” por oírle hablar de recogimiento, al aceptar oír al estudiante sólo porque “como hombre tiene dos oídos, es fácil despedir por el uno lo que entra por el otro si no le agrada”, y al rechazar inicialmente rezar cada día el Rosario, porque “en media hora haré yo media docena de trampas con que lleve alguna sustancia a casa”, y porque

daríamos que dezir a los vezinos, y que en dos palabras nos llamasen El Santón viéndonos muy cargados de rosario a la cinta. Yo, señor, ando con lo que se usa, el día de fiesta yr una missa de caça del que con más brevedad la suele dezir, mi confission de año en año como lo manda la Santa Madre Iglesia, los sermones pocos y con tal condición que casi se alcance la salutación y el *ad quam nos perducatur*.

Estas palabras irreverentes dejan paso a sentencias evangélicas, como “El hombre sin Dios poco vale” (VVLG. *Iob.* 15,5), y a la confesión de su ceguera por no haber dedicado a la Virgen el tiempo que merece, pues procura ganancias mayores que las terrenales. Remata su intervención con una octava (f. 80v), en la que recurre a patéticas interrogaciones en los versos impares de la primera parte, con doble repetición de “qué” en el mismo verso y en el inicio de versos distintos, y con antítesis (“sed sin se apagar”, “mal sin cura”). A esas preguntas responden en la segunda parte sendas explicaciones introducidas por “que” en el inicio de los restantes versos impares, mediante términos que –en torno al concepto de “hacienda” repetido en ambas partes– se oponen a los correspondientes de la primera parte (“ceguedad”/“saber”, “locura”/ “cordura”, “hombre”/“Dios”, “desatinado”/“cuidado”, “trasvelado”/“contento”), con lo que se asemejan a los versos correlativos (II,15).

En la siguiente escena entre dos rústicos, aparte de otras divertidas ocurrencias, Antón bromea sobre la locución de su interlocutor de que “anda rodando el pan por su casa”, respondiéndole que “tanto roda que no ay quien lo alcance, y quando viene a manos de hombre, ya viene azul por de dentro”.

Tras las tres escenas costumbristas que constituyen el acto central de la obra y mantienen la atención del público, hallamos veintiún dísticos elegiacos sin más indicación sobre los personajes que los números 1, 2 y 3 (ff. 81v-82r). Sus palabras corresponden a ciudadanos de más edad, y equivalen al coro de las representaciones antiguas. Estos atribuyen admirados a Dios la milagrosa conversión de los hombres, que cambian de repente sus costumbres para llevar una nueva vida. Al ver cómo los jóvenes abandonan los juegos y las burlas por las iglesias

y las cosas serias; que con semblante y lenguaje honestos y con amor fervoroso hablan a menudo de la Virgen, a la que consagran su cuerpo y su mente, y a la que atraen a otros, estos ciudadanos se sienten compungidos e impelidos a cambiar de vida para seguir el camino verdadero de la religión y las costumbres piadosas. Aunque no faltan algunos sintagmas y expresiones de Ovidio y en menor medida de Virgilio y de otros autores, estos dísticos están compuestos en un estilo llano, subordinando los principios poéticos de la elegancia y el deleite al interés por pregonar de forma inteligible los beneficios que reportan los colegios de la Compañía a la juventud y al conjunto de la sociedad.

Frente al predominio del espondeo en los hexámetros iniciales de tono épico y contenido triste (II,11), en los hexámetros de estos dísticos no es menor el número de dáctilos en los cuatro primeros pies (42). La frecuencia de elisiones y sinalefas es similar en los hexámetros de ambos pasajes (20-25%); es superior en los pentámetros (36,8%), pero no se da en el segundo hemistiquio, como preceptúa la *Poetica* (II,13). A otra norma de este mismo capítulo se atiene el autor al acabar todos los pentámetros en palabra bisílaba, al evitar los participios de presente en final de verso, y al emplear siempre diéresis medial. Como en los hexámetros de ambos pasajes, no admite ninguna anomalía, tal como aconseja a los poetas principiantes (I,25). En estos dísticos son reseñables algunos epítetos convenientemente dispuestos en posiciones relevantes y con palabras intercaladas (*vitam... novam, sacra... virgine, melifluum hoc nomen, mentem... meam, mores... honestos*), o al menos precediendo al sustantivo (*mirus amor, praeclara exempla*); la construcción paralela de un verso (*animus nobis idem, mens omnibus una*); la reiteración del fonema /m/ (*mibi caveam, mens mea saepe monet*), antítesis en un mismo verso (*iuvenum/senum, seria/ludibria, ludos/templa*), poliptotos (*potuisse* dos veces y *potuit, me/mibi/mea, nostrum/nobis/nostra*), la reiteración (*ore*), el poliptoton (*virgine/virginis*) y la metáfora (*vinculo... nodus amicitiae... liget*), repeticiones de términos semánticamente afines (*movit, mutatio* dos veces, *dissimilis, mutare, novam*), y referencias a lo extremado (*tanta, magis* repetido en un mismo verso, *eximium, excelsi*) y a lo admirable y sobrenatural (*miror, mira, obstupui, mirus*).

A la siguiente escena, en prosa latina, se suma un cuarto estudiante aventajado (*alius ex tribus scholasticis*), a quien Juan y sus dos discípulos solicitan que alabe a María. Este discurso de alabanza, que constituye uno de los ejercicios preparatorios del orador, contiene las cuatro partes clásicas referidas en su tratado sobre *Progymnasmata*: La proposición del asunto incluye manifestaciones de modestia por la falta de recursos para asumirlo (*Magnam mihi provinciam...*). La argumentación se funda en otro de los ejercicios preparatorios –la comparación–,

pues mientras los santos reciben veneración por una virtud concreta, en la Virgen concurren todas juntas (*cum omnia virtutum genera in Mariam concurrant*). La prueba o demostración se basa en la enumeración de cuatro santos conocidos por una virtud, que confluyen todas en la Virgen en su más alto grado (*Maria vero una est in quam omnes virtutes summae confluxerunt*). La doble conclusión (*itaque... qua re*) es que ella constituye un modelo de cualquier virtud, y por tanto debe ser amada y presentada a otros. Concluye la obra con otro diálogo en castellano al que se suman otros dos estudiantes, y juntos fundan la Hermandad o Congregación de la Concepción de María para servir a la Virgen (ff. 84r-84v).

Aunque el contenido y el mensaje de la pieza hayan perdido vigencia, sus recursos formales merecerían un análisis más detallado que este breve comentario sobre algunos de sus aspectos retóricos y poéticos a la luz de los preceptos del propio Bartolomé Bravo sobre oratoria y poesía. La pieza ilustra además la eficacia de la metodología activa empleada por los jesuitas en la enseñanza de la lengua latina y de las artes literarias, así como la estrecha vinculación que existía entre esta formación y la sociedad de su tiempo. Y su estudio también se justifica por ser la única pieza dramática y los únicos versos conservados del gramático jesuita que publicó un número mayor de obras didácticas, y por poder servir de modelo de las aplicaciones de sus tratados literarios al análisis de otras obras similares del Siglo de Oro.