

XILOCA 10
págs. 267-278
1992

LA "VICTORIA DE CRISTO" DE BARTOLOME PALAU

Simeón Martín Rubio*

Resumen.- La *Victoria de Christo*, obra olvidada de Bartolomé Palau aunque posiblemente la más conocida en la época del autor, muestra todas las características de puente entre el teatro religioso medieval y los autos sacramentales del s. XVII. Por su lengua, estilo y concepción dramática es un claro ejemplo literario del renacimiento español.

Summary.- La *Victoria de Christo*, B. Palau's forgotten play, although the best known in his time, shows all the features linking the Medieval religious theatre and the "Autos Sacramentales" (Misteries) in the 17th century. Due to its language, style and dramatic conception it is a clear literary example of the Spanish Renaissance.

Viendo un programa de TVE sobre la base americana de Guantánamo, pude leer, de pasada, una consigna del comandante Castro que decía, más o menos, "La revolución sólo se asienta sobre un conocimiento amplio de la historia".

Una afirmación tan simple, tan tópica por otra parte, me lleva a pensar en el papel extraordinario que pueden desempeñar humildes publicaciones como XILOCA. No deja de ser sorprendente que en una Comunidad que no destaca por el respeto a su historia ni a su presente, en una Provincia olvidada por todos y en una Comarca con más voluntad que presencia, un grupo de hombres y de mujeres se empeñen en una empresa como XILOCA.

En los umbrales del s. XXI, donde parece no haber sitio para algo que no sea economía y guerras, se agradecen los ejercicios de afirmación y de definición aunque sean alentados desde un Centro de Estudios humilde como CEJ. Afortunadamente, la efectividad de las voces no depende de su volumen.

* Profesor de Lengua y Literatura Española.

Con este espíritu quiero sumar mi aportación, en voz baja, no puede ser de otro modo, y alentar semejante empeño.

No es la primera vez que me asomo a estas páginas para dar a conocer a los lectores de XILOCA la producción del bachiller de Burbáguena, Bartolomé Palau.

En la ermita de San Pedro Mártir de Verona, en Burbáguena, existen dos pedestales, a ambos lados del altar, que en otros tiempos debieron soportar dos humildes imágenes, con las inscripciones "Santa Orosia" y "Santa Librada" respectivamente.

Sería por demás intentar reconstruir la imagen que pudo haber o inventar el bulto que les dio sentido. Valga saber que esas bases lo son de dos monumentos literarios, uno de ellos desgraciadamente desaparecido, Historia de Santa Librada, y otro, del que ya hemos hablado en otro número de esta misma Revista: la Historia de la gloriosa Santa Orosia.

Los pedestales son muy posteriores a la época en la que Bartolomé Palau escribió la historia de las Santas. Del mismo modo que las imágenes, ha desaparecido la devoción a las mismas, pero, afortunadamente, no han desaparecido los testimonios literarios.

De entre las obras conocidas del bachiller de Burbáguena, quizás sea la Victoria de Christo la que más interés mereció en el tiempo de su aparición. Es una verdadera lástima que ese interés no sea compartido hoy día.

Los aragoneses, y los no aragoneses, del s. XVI disfrutaron de la representación y de la lectura de las obras de nuestro autor.

Uno de los primeros estudiosos de Palau, Leo Rouanet, afirma que de la Victoria de Christo se hicieron "cinco ediciones góticas, y quizás más, en menos de cincuenta años", cifra enorme para una obra de teatro religioso en el siglo XVI, aunque la afición al teatro religioso está más que probada:

"En la primera mitad del siglo XVI, en virtud de estímulos no bien definidos, se produce una demanda popular de espectáculos sacros"¹.

¿No tendrá que ver con el espíritu de la contrarreforma?

Nos gustaría, y con ello estarían cubiertas nuestras aspiraciones, que estas líneas sirvieran de estímulo para el conocimiento de este autor siquiera por sus paisanos.

Necesariamente, cuanto sigue no pretende ser más que una presentación de la Victoria de Christo.

Hay muchos y muy interesantes aspectos en la obra, tanto literarios como filológicos, que merecerían amplios comentarios pero que se apartan de la naturaleza de un artículo como el presente.

La edición que he manejado, la única completa que conozco, es la impresa por Antonio Lacavallería, año 1670 y reimpresa en Manresa por Domingo Coma, impresor y librero, año 1770.

1. Lázaro Carreter, F., Teatro Medieval, Castalia, Odres nuevos, Madrid, 1970, pág. 89.

Rouanet afirma que esta obra es la última de Palau y nos habla de una edición no catalogada impresa en Valencia en 1570. Si la fecha de la edición de Valencia es correcta, creo que deben ser posteriores tanto la Historia de Santa Librada como la Historia de la Gloriosa Santa Orosia, 1569 y 1576 ó 77 respetivamente².

No me explico las palabras de Oleh Mazur en su edición de la Historia de Santa Orosia, Playor, Madrid, 1986:

"La Victoria de Christo tal vez fuera escrita antes de ser representada en 1569 para el traslado de Santa Librada. Es posible concluir que fuera escrita poco antes de 1577" (sic) ¿Será un error y deberá decir 1567?

Mi extrañeza se debe, aparte de la contradicción de las fechas, a que esta obra debió ser escrita, si es que lo fue, para la celebración del Corpus, no para el traslado de las reliquias de la Santa.

Se abre la obra con una LOA ("Prólogo o preludio que hacen antes de la representación". Covarrubias) que consta de 73 versos divididos en coplas abrazadas de arte mayor y agrupadas de dos en dos.

Es de destacar que en la Farsa Salamantina y en la Farsa Custodia del Hombre abre con un introito y argumento y que en la Historia de Santa Orosia no hay ninguna introducción.

En todos estos prólogos, ya se sean introitos o loas, el autor se dirige al público: "Captatio benevolentiae".

"Señores ilustres y muy excelentes,
noble Concilio y muy devotas gentes,
subidos varones de gran preeminencia"
(V. de C., 2-4)

Qué distante éste arranque de aquel

"Y cuantos bobos están
esperando a mi mercé
aquí pasmados".
(Farsa salamantina, 3-5)

Distancia que marca la diferencia de tema y de intención de ambas obras.

En la Victoria de Cristo, habla el autor, un clérigo que pretende demostrar cuestiones doctrinales, y en la Farsa salamantina, un personaje, un rústico de los que van a salir a escena. Se trata de obras que tan sólo tienen en común el autor y la versificación, en todo lo demás, tema, tratamiento, estilo, estructura dramática, etc. son diametralmente opuestas. La Farsa salamantina supone una excepción entre la producción del autor. En otra ocasión hablaremos de esta farsa.

La Victoria de Cristo junto con la Farsa llamada Custodia del Hombre pertenecerían al mismo tipo de teatro religioso alegórico. "Doctrinalmente ortodoxo y emo-

2. Martín Rubio, S. Bartolomé Palau, natural de Burbáguena, Avempace, n.º 2, Zaragoza, 1991, págs. 141-147.

tivamente conmovedor, este teatro religioso figura entre los mejores frutos literarios de la España de la contrarreforma" (Vide Wilson y Moir, *Historia de la Literatura Española*, 3, siglo de Oro: Teatro, Ariel, Barcelona, 1977, p. 57).

Tanto las obras religiosas como la Farsa salmantina tenían justificación por la tradición teatral de la ciudad, unas de carácter didáctico, dogmático o exegético en tanto que la Farsa salmantina es de carácter desenfadado y reflejo más o menos fiel de la vida de determinados estudiantes.

Este teatro de celebración, así como las comedias sentimentales florecieron en el siglo XVI.

En esta obra se tratan "cosas que nada adormecen", "cosas que dan salvación". Una "obrecilla de mucho valer", sigue diciendo Palau con una no disimulada modestia, "conforme a la fé y gran merecer de vuestras mercedes". Se trata, en todo caso, de la eutrapelia, o entretenimiento moderado e inocente.

La Loa nos pone frente a uno de los problemas más interesantes del teatro del siglo XVI: "El público del teatro y las características exactas de la representación que se les ofrecía"³. Por ellas podemos conocer los argumentos y los destinatarios de los mismos.

Para López Prudencio⁴ los saberes teológicos y las discusiones escolásticas irían dirigidas a un público de clérigos, aunque, afirma el autor, "el pueblo entonces no era enteramente profano en las controversias religiosas", contribuyendo a ello la cultura oral de los sermones y la visual de los pórticos de las catedrales. Quizás sea oportuno traer la afirmación de Wardropper: "nos quedan, pues, dos explicaciones posibles: que el pueblo estaba sorprendentemente informado en cuestiones teológicas; o bien que los dramaturgos del siglo XVI tenían en más de lo que merecían los conocimientos del pueblo"⁵.

En éste caso, Palau se refiere a un público distinguido y aclara que la obra va a tener un contenido especial:

"No penséis grandes y nobles señores
que esta obra y auto especial,
juego de esgrima o maestre coral
que son matachines o volteadores
Tampoco es comedia, ni farsa de amores,
hechos de Hércules, Héctor ni Aquiles,
ni otras funciones de dioses gentiles,
que son todas plantas sin frutos ni flores".
(V. de C. 25-33)

Curioso, no es sólo Torres Naharro en la Propalladia o Rojas en su Viaje entretenido, quienes nos dan a conocer los tipos de espectáculos, también Palau nos da

3. Díez Borque, J.M.A, Edición de Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Cátedra, Madrid, 1978, pág. 44.

4. López Prudencio, J., Diego Sánchez de Badajoz. Estudio crítico, biográfico y bibliográfico, Madrid, Tipografía de la revista de archivos, 1951, pág. 78.

5. Wardropper, Bruce W., Introducción al teatro religioso del siglo de Oro, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 92.

una nómina de los entretenimientos que agradaban al público. Veamos las definiciones que da Covarrubias, contemporáneo de Palau, en su Tesoro de la Lengua Castellana o española.

Juego de esgrima: ensayo y ademanes de reñir uno con otro y por ser la burla se llamó juego; aunque entre burla y juego se suelen dar muy buenos coscorrones.

Maestre Coral: Juego de maestrecoral, el juego de manos que dicen de pasa pasa. Diéronle este nombre porque los charlatanes y embusteros que traen estos juegos se desnudan de capa y sayo y quedan en unas jaquetas o almillas coloradas, que parecen troncos de coral.

Matachines: la danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanges, al son de las flautas salían saltando y danzando y, al compás de ellas, se daban tan fieros golpes que a los que miraban ponían miedo y les hacían dar voces persuadidos que se tiraban golpes para herir y matar; y así de acuerdo caían algunos en tierra como muertos y los vencedores los despojaban y aclamando victoria, se salían triunfando. Por este estrago aparente de matarse unos a otros les podemos llamar matachines.

Volteadores: El que da vueltas con el cuerpo, el que hace vueltas en el aire y en el suelo y pasa por unos aros de mimbres.

Comedia: Cierta especie de fábula en la cual se nos representa, como en un espejo, el trato y la vida de la gente ciudadana y popular.

Torres Naharro trae la definición de Tulio: "Imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis".

Farsa: Comedia, aunque no parece que sea de tanto artificio.

Todos estos entretenimientos estarán muy bien pero son inútiles. Todo ello adormece y él pretende, como decía Manrique, que el alma avive el seso y despierte. Tampoco se trata de una obra heroica de corte clásico:

"No es la Iliada heróica afamada
que Homero escribió (poeta greciano)
ni son las batallas que escribió Lucano,
y otros poetas con pluma dorada".
(V. de C. 33-36)

Manrique también desechó los ejemplos de griegos y romanos, aunque por razón diferente.

Se trata de una obra de corte bien distinto:

"Mas es una obra muy sublimada
al vivo sacada como una pintura
de toda la Sacra Divina Escritura
Victoria de Christo por nombre llamada".
(V. de C. 37-40)

Es una representación de la Sagrada Escritura donde se va a mostrar cómo el Cielo se cierra para los hombres por culpa del pecado de Adán y cómo la Culpa se enseñoreó de todos hasta que la muerte de Cristo supuso la victoria sobre la Culpa y la redención de todos. El hecho de renunciar al nombre de comedia para esta obra responde, quizás, al deseo de apartarse de la tipificación que de las comedias hizo Torres Naharro o, ¿por qué no? a su anclaje en el pasado pensando en las moralidades. De cualquier modo, "las composiciones de tema bíblico reciben a menudo el nombre de comedias, pero en realidad podrían encuadrarse en lo que en el teatro actual se entiende como drama"⁶.

La empresa encierra no pocas dificultades pues habrá personajes reales y personajes simbólicos, hombres y espíritus. Pero además la dificultad se ve agrandada por lo que impone un auditorio como el que va a contemplar la representación.

"Y porque lo dicho, con más excelencia,
lo puedan Señores todos notar,
saldrán personados aquí a recitar
toda la obra, y no sin vergüenza,
por ver auditorio de gran preeminencia,
tan claro, excelente, docto y ufano,
que el gran Coliseo Teatro Romano,
hace ventaja en virtud y prudencia".
(V. de C. 57-64)

Los versos 57-60 nos hacen pensar que estamos ante un autor que conoce perfectamente el teatro colegial y que, siguiendo a los colegios de jesuitas, sabe que es mucho más eficaz una representación que un buen sermón o bien que, como dice Pinciano en su *Filosofía Antigua Poética*, "mueve mucho más la tragedia que no la épica".

La obra aparece dividida en seis partes, todas las restantes obras del autor están divididas en jornadas o en actos, y cada parte consta de uno o más actos.

La Victoria de Cristo está constituida por una sucesión de temas del Antiguo Testamento, sólo la última parte se refiere mínimamente al Nuevo. De la originalidad de la estructura da fe Crawford: "Tal vez la única en la literatura dramática española" (*Spanish Drama Before Lope de Vega*, Philadelphia, 1967, p. 142).

No es cierta la afirmación de Mazur, Vide Santa Orosia, p. 34, "La primera y la última parte constan sólo de un acto y las demás de tres o de cinco". Siguiendo la edición que tengo ante mí, Mazur afirma tener la misma fotocopiada, la obra se distribuye así:

- 1.^a Parte: Primera edad del mundo, cinco autos, pág. 3-18.
- 2.^a Parte: Segunda edad del mundo, un auto, pág. 18-19.
- 3.^a Parte: Tercera edad del mundo, cinco autos, pág. 19-34.
- 4.^a Parte: Cuarta edad del mundo, cuatro autos, pág. 34-38.

6. Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español*, (desde sus orígenes hasta 1900), Cátedra, Madrid, 1981, pág. 35.

5.^a Parte: Quinta edad del mundo, cinco autos, pág. 48-54.

6.^a Parte: Sexta edad del mundo, un auto, pág. 54-60.

La finalidad de la obra no es representar las seis edades del mundo, como afirma Mazur, sino la pervivencia del pecado original, la tiranía de la Culpa, hasta la muerte de Cristo. De ahí el título *Victoria de Cristo*. Esperemos que en la edición crítica de la V. de C. que nos anuncia preste más atención a la lectura, de lo contrario, como tantas veces ha sucedido con otros autores, Palau seguirá siendo un perfecto desconocido.

La división en edades, frente a la tradicional en jornadas y actos en los que habitualmente se dividían las obras dramáticas, se debe más a su carácter didáctico que a la naturaleza del drama. Es, si se quiere, una servidumbre del teatro latino humanístico, "la unidad de tiempo", o la acomodación del tiempo dramático, no del tiempo de la representación, al tiempo de lo representado.

La interpretación de la historia del mundo en la época de Palau distaba mucho de la actual. El autor hace una división de acuerdo con su tiempo.

"Al mundo también le dieron sus edades, y comúnmente las cuentan de esta forma: La primera desde Adán hasta Noé, la segunda desde Noé hasta Abraham, la tercera desde Abraham hasta David, la cuarta desde David hasta la transmigración de Judea en Babilonia, la quinta desde la dicha transmigración hasta la venida de nuestro Salvador en carne, la sexta la que corre desde su Encarnación hasta la fin del mundo". (Covarrubias).

Las edades del mundo están en la tradición y los personajes en la Sagrada Escritura. La obra pretende ser una "pintura al vivo" de la misma. El dramaturgo va a hacer una selección de los materiales teniendo en cuenta tanto el papel histórico como el valor literario del libro de procedencia o la posibilidad de la utilización de la fuente bíblica. Así se explica que, de la enorme nómina de personajes posibles, haya optado por Adán, Eva, Caín, Abel, Noé, Abraham, José, Moisés, Avariento, Sansón, David, Salomón, Judit, Isaías, Jeremías, San Juan Bautista, Judas, Caifás, Centurión y Cristo, más la aparición de otros personajes sobrenaturales como Dios Padre, los demonios Satanás, Lucifer y Belcebú, un ángel, dos personajes simbólicos la Culpa y la Redención, dos bobos y la música.

Esta obra parece ser una colección de historias o de momentos "a manera de ramillete de flores o collar de ricas piedras, bien casadas entre sí, que forman un todo armónico y desarrollan un pensamiento fecundo". (Fernández Guerra)

Merece destacarse, aunque no sea original, la introducción de figuras simbólicas que anticipan lo que el siglo siguiente serán los autos sacramentales. Mucho más interesante me parece, en cuanto innovación y necesidad de medios escénicos que se aproximan al aparato barroco de los autos, la presencia de acotaciones como:

"Baja de vuelo un ángel y al llegar al círculo descúbrese Dios Padre" (V. de C. pág. 3).

O la existencia de varios espacios escénicos simultáneos.

Diffícilmente podría llevarse todo esto a la práctica con los medios a que se refiere Cervantes en el prólogo de *Ocho Comedias y ocho entremeses nuevos*: "En el tiempo de este célebre español, se refiere a Lope de Rueda (¿1509? - 1565), todos los aparatos de un autor de comedias se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado, y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos (...) No había en aquel tiempo tramoyas ni desafíos de moros y cristianos a pie y a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por el hueco del teatro (...) ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas".

Es cierto que Cervantes exagera, como bien ha visto Shergold, pero no hay ninguna duda de que estamos ante un teatro que está mucho más próximo a la complejidad de los autos sacramentales que a la simplicidad de las moralidades. ¿El enfrentamiento de Lope de Rueda y Palau vino por la exigencia escénica de éste, imposible de ser llevada a cabo con la parquedad de medios de aquél?

Otro aspecto interesante lo supone la aparición de los bobos. La aparición de los rústicos en el teatro, pastores o bobos, es algo que está extendido en el siglo XVI y que ya introdujo Juan del Encina en sus *Eglogas* (1496) verdadero arranque del teatro español. Debemos recordar que el pastor dramático difiere del pastor lírico. El lenguaje del pastor, diferente del resto de los personajes, es rústico, gracias a ello, "las situaciones dramáticas y los personajes que las vivían cobraban de golpe una gran autonomía expresiva"⁷.

Hay que apuntar además que la función cómica es una forma más de aproximar al lector la solemnidad del tema, como bien ha visto Rainer Hess.

Para caracterizar la producción de Palau servirían las afirmaciones que Wardropper hace de las aportaciones de Sánchez de Badajoz:

- logró dar un interés dramático a la Teología,
- presentó problemas dogmáticos sin atenerse a una cronología rigurosa,
- dio a la historia israelita un sentido simbólico,
- desarrolló la técnica alegórica⁸.

Lo más sobresaliente en la *Victoria de Cristo* es el intelectualismo, riqueza de contenido teológico y de exégesis bíblica. Si aunamos esas dos características con la voluntad pedagógica y una no exenta voluntad de estilo nos encontramos con las notas definitorias de los escritores renacentistas del siglo XVI. Eso y no otra cosa es Bartolomé Palau en esta obra. El bachiller de Burbáguena, estudiante en Salamanca y clérigo va a dejar claro testimonio de esa triple condición. Localismos en el lenguaje, conocedor de la literatura de su época, de la tradición clásica y cultura bíblica y afán divulgador de las verdades de la fe que se cuestionan y que han provocado un cisma en la Iglesia.

7. Molina Sánchez, M. "Proyección del mundo clásico en el teatro latino del primer renacimiento", en Sánchez Marín, J.A. y López Muñoz, M. *Humanismo renacentista y mundo clásico*. Edic. clásicas, Madrid, 1991, págs. 257-280.

8. Wardropper, Bruce W., *Opus cit.* pág. 29.

Ello no impide que el teatro de Palau tenga su base en el teatro medieval. José María Díez Borque puntualiza certeramente: "continúan las formas dramáticas medievales en el Renacimiento, y el teatro del siglo XVI deriva de los dramas litúrgicos representados en la iglesia, secularizados"⁹.

En la Victoria de Cristo, Palau sigue con la versificación adoptada en sus obras anteriores: sextillas de pie quebrado, excepto en la loa y en las profecías de Isaías que opta por estrofas de arte mayor.

¿Querrá Palau, como Cristóbal de Castillejo y como tantos otros, permanecer fiel a la tradición frente a quienes

"en lugar de estas maneras
de vocablos ya sabidos
en nuestras trovas caseras,
cantan otras forasteras,
nuevas a nuestros oídos:
sonetos de grande estima
madrigales y canciones
de diferentes renglones,
de tercía y octava rima,
y otras lindas invenciones"?

(Castillejo: contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos)

La edición de 1770, la que seguimos, pienso que no así la obra de Palau, presenta un breve argumento al principio de la primera parte y en los tres primeros autos de la misma, olvidándose de ponerlos en el resto.

Esta obrita que según Mariano Aguiló y Fuster era representada a finales del siglo XIX durante la festividad del Corpus en los pueblos pequeños de las montañas de Cataluña¹⁰, presenta muchos aspectos interesantes: la inclusión de salmos latinos conocidos por el auditorio, *Laudate eum omnes angeli eius, laudate eum omnes virtutes eius.* (pág. 3), *Parate viam domini, rectas facite semitas eius.* (pág. 49), *atolite portas principes vestras et elevamini portae aeternales et introibit rex gloriae. Quis est iste rex gloriae? Dominus fortis et potens, dominus potens in proelio.* etc. (pág. 59). La inclusión de salmos traducidos: de los profundos te llamo, oye mis roncós gemidos. (pág. 35). Inclusión de pasajes del Génesis: *faciamus ominem ad imaginem t similitudinem nostram* (Gen, I, 26) *faciamus ei adjutorium simile sibi* (Gen, II, 18).

Pervivencias de temas clásicos en la literatura medieval como el "Ubi sunt?", la mutabilidad de la fortuna, el "de contemptu mundi", etc.

¿Qué de mi silla y pujanza
desdichado?
Ay cuan presto se ha mudado
mi alegría en triste lloro,
¿qué es de mi rico tesoro?

9. Díez Borque, J.M., *Opus cit.* pág. 29.

10. Fernández Guerra, A., *Caída y ruina del Imperio visigótico español*, Revista de archivos, Madrid, 1883, pág. 14.

¿qué es de mi seda y brocado?
¿donde está mi rico estado
y mis factores?
¿qué es de mis perros y azores,
mi gala y tapicería?
¿qué es de mi volatería,
mis pajes y cazadores?
¿donde están mis servidores
tan amados?
¿adonde están mis ducados?
¿y ahora que los harán?
¿mis bolsones donde están
y mis tesoros preciados?
(V. de C. pág. 29)

Voces que nos traen ecos manriqueños.

Testimonio de la lengua coloquial lo hay en muchas partes por ejemplo en la sarta de insultos que el bobo profiere a la Culpa (pág. 31) o en la pregunta ingeniosa.

Oye acá, escucha grosero,
ni soy carnal
ni cosa viva temporal
- ¿sois cuaresma?
- ni cuaresmilla
- luego debéis ser morcilla,
longaniza o cuajar.
(V. de C. pág. 31)

Fragmentos de una profundidad lírica que nos hacen pensar en el amor del cancionero o en Petrarca.

Vean tu lumbré mis ojos
no me tengas afligido
y pues me miras vencido
sírrete de mis despojos
(V. de C. pág. 38)

O en San Juan

De continuo voy gimiendo
siempre en vano
por ver tu gesto galano
con fuego de amor que abrasa.
(V. de C. pág. 38)

O en el romancero

Ya cantan los ruiseñores
ya canta la tortolica
toda planta multiplica,
sus ramos, rosas y olores

sólo yo sin mis amores
desdichado.

(V. de C. pág. 38)

O en Santa Teresa

Muérome por ti de amores
lastimada,
y en verme desamparada
de Señor que tanto amo
de mí misma me reclamo
por amar sin ser amada.

(V. de C. pág. 41)

Fragmentos que acentúan el carácter simbólico de determinados pasajes del Antiguo Testamento.

El arca que fabriqué,
cuando el diluvio paró,
bien sabe que sólo fue
lo que no se capuzó
lo cual cierto denotó
a mi ver,
que la Virgen ha de ser
arca y madre de Dios
cuando por salvar a nos
hombre se vendrá a hacer.

(V. de C. pág. 19)

La afirmación de principios doctrinales discutidos por la reforma protestante como la justificación por la fe.

Entiéndeme
que con obras fue la fe
que a mi me justificó
que sin obras yo ya sé
que poco me aproveché
y a esto llamo yo
fe perfecta.

(V. de C. pág. 20)

Por estas y por otras muchas razones Palau merece ser conocido por cuantos tengan interés por la Literatura y por quienes pretendan descubrir el itinerario de aquellos paisanos nuestros que nos precedieron.

No hace mucho, TVE pasaba un programa, delicioso por cierto, que llevaba por título paisajes con figuras. Esa es la intención de estas líneas: llenar nuestro paisaje cotidiano con aquellas figuras que han andado nuestras calles y mirado nuestros montes y que, desgraciadamente, nos resultan tan distantes. La producción de nuestros autores se nos presenta abierta y para ella valen aquellos versos de otro arago-

nés, éste menos olvidado, pero no tan conocido como debiera:

Todos los accidentes
de un amante atrevido
(niéguelo o disimúlelo) permite.
Limite, pues, limite
la vana resistencia;
que dada la ocasión, todo es licencia.
(Lupericio Leonardo de Argensola,
canción II, A la esperanza).