

Un lustro de ediciones del teatro escolar jesuítico del Siglo de Oro: 1993-1997

Julio Alonso Asenjo
(Universitat de València)

Si queremos calibrar lo que supone el último lustro para la edición del teatro jesuítico de los Siglos de Oro, tenemos que echar la vista atrás. Al hacerlo, nos encontramos, en primer lugar, con parcas noticias y sobrados y negativos comentarios sobre algunos textos dramáticos producidos en los colegios de jesuitas que ofrece Ticknor, mejor, ofrecen los traductores y editores de su *Historia de la literatura española* (Gayangos y Vedia; t. II, 1852). Amplía el listado no del todo seguro de estas obras el *Catálogo* de La Barrera y a ellas se acerca Menéndez Pelayo con algunas apreciaciones no siempre objetivas. No se ocupan estos estudiosos de las obras de autores jesuitas del siglo XVII consumados dramaturgos, publicadas al poco de su representación, algunas de las cuales fueron recogidas en *Partes de comedias* y también en la BAE: de Valentín de Céspedes, *Las glorias del mejor siglo* (repres. 1640)¹; del P. Pedro Fomperosa, *San Francisco de Borja, Duque de Gandía* (repr. 10/ 08/ 1671²) y *Vencer a Marte sin Marte o Cadmo y Armonía* (repres. 11/ 02/ 1681; impr. suelta, 1681³); y

¹ Ed. por R. de Mesonero Romanos en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega* bajo el pseudónimo de Pedro del Peso, BAE, 49, 139-156, reeditada años después con aclaración del verdadero autor (García Soriano, 397).

² Impresa en la *Parte 42 de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Roque de Miranda, 1676, también con nombre supuesto: Melchor Fernández de León (García Soriano, 398); BAE 14, 557-572.

³ Que no ha de confundirse con la zarzuela *Cadmo y Harmonía por un ingenio de esta Corte* de un ms. de la BNM. Otras obras dramáticas cuyas quedaron, al parecer, en manuscrito y la atribución a Céspedes de las comedias *Salvage (sic)* y *Metamorfosea* en el *Índice* de F. Medel del Castillo puede haberse originado, como sugiere la coincidencia en los títulos, en la semejanza de

del P. Diego Calleja, *El Fénix de España, S. Francisco de Borja* (repr. 11/08/ 1671)⁴.

A esa corriente de ediciones, también sin la pretensión de publicar piezas del teatro de los jesuitas, se suma E. González Pedroso en su *Colección de autos sacramentales*, que stampa algunos recogidos del Códice de Villagarcía, antología selecta de la obra dramática del P. Juan Bonifacio, aunque González Pedroso desconoce a su autor: *Incipit Parabola Cœnæ y Actio quæ inscribitur Examen sacrum*. En la misma *Colección* se reimprime el *Aucto de la oveja perdida*, con texto tomado del primer *Ternario espiritual* (1575) de Joan Timoneda, al que González Pedroso añade en nota las variantes que presenta la misma pieza en el Códice de Villagarcía. González Pedroso niega la paternidad del texto a Timoneda y descarta, por tanto, que un texto sea copia de otro. García Soriano cree que ambos textos son refundición de un original anterior perdido o desconocido y da como razón para negarle la autoría a Bonifacio que «sus caracteres no son los propios y distintivos de las piezas escolares» (p. 234). Pero yo no veo que el género *auto* tenga que presentar esos rasgos, cuando no es el colegio su *Sitz im Leben*. Por lo demás, el *Auto de la oveja perdida* es una de las primeras obras conservadas de Bonifacio y en verdad que en su estilo retórico no difiere tanto de otras suyas. En consecuencia, no veo que deba negársele la autoría, mientras que la versión de Timoneda es fruto de una adaptación, actividad para la cual el valenciano demostró un indiscutible talento. Así, pues, antes de nuestro siglo tenemos impresas comedias de santos, una alegoría y autos sacramentales: quizá las piezas de mayor fasto de toda la producción jesuítica y, por otra parte, tres de aquéllas a las que su género dramático (auto) dejaba menos resquicios a la originalidad.

Pero los tiempos modernos para el estudio y edición de teatro jesuítico deben empezar a contarse a partir del benemérito estudio de J. García Soriano, publicado primero como *El teatro de colegio en España* en el *BRAE*, 1927-1932, y después, ampliado, con el título de *El teatro universitario y humanístico en España* (Toledo, 1945), en el que ofrece, después de una visión general

los apellidos: Céspedes / Cepeda: de Joaquín Romero de Cepeda, dramaturgo y poeta del último cuarto del siglo XVI.

⁴ Impresa en la *Parte 43 de Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Madrid, A. González Reyes, 1678; Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1762; en *BAE*, 49, Introd., p. XVIII, Mesonero Romanos atribuye la obra «al M^o León en unión con el P. Calleja»: pp. 571-595. De Diego Calleja se imprimió, además, *Hacer fineza el desaire* en la *Parte 41 de famosas comedias de diversos autores*, en Pamplona, José del Espíritu Santo, s. a. (ca. 1670), pero la había compuesto su autor antes de entrar en la Compañía, lo que hizo en 1663.



del teatro escolar, fragmentos o secciones más o menos amplias de un extenso muestrario de piezas, junto a noticias y datos sobre muchas otras, sus autores y circunstancias de representación⁵. Este estudio ha sido y sigue aún siendo fundamental para el conocimiento de esta práctica o subgénero teatral de colegio de jesuitas, aunque, *malgré lui* y quizá en parte por la misma riqueza de su oferta, puede haberse convertido en obstáculo para la edición de textos, al dar tan completa noticia y cumplida muestra de ellos, sobre todo si se le añaden recias dosis de despreocupación española por el estudio del teatro del siglo XVI hasta los años 60 y toneladas de prejuicios que sembraron los primeros estudiosos que se acercaron al teatro jesuítico y aun los mismos jesuitas (Astrain, por ej.). Por desgracia, el teatro de los jesuitas no difiere en esto del teatro humanístico (también tocado por García Soriano en 1945 y antes brevemente por Bonilla San Martín) y del teatro del siglo XVI con sus comedias de actores-autores o italianistas, trágicos y clasicistas, teatro en las Indias. En la medida en que estas prácticas van investigándose, comienzan a aparecer, primero de la mano de estudiosos no españoles y después por éstos, estudios y ediciones del teatro de colegio. Asistimos así a un segundo momento de ediciones en los años '70 y '80, paralelas a estudios o propuestas tan notables como los de Roux, Saa, Mohr, Segura, Ruggerio, Briesemeister, Griffin y Garzón-Blanco (ver Bibliografía).

Nigel Griffin, consecuente con una de sus propuestas de 1975, la de que el teatro jesuítico ha de estudiarse como fenómeno internacional, publicó en Exeter, 1976 / 77, dos tragedias con el mismo tema: la *Tragædia cui nomen inditum Achabus*, del abulense M. Venegas, fundador de la escuela portuguesa, pieza representada por toda Europa, y la *Tragædia Jezabelis*, que él duda en atribuir a Bonifacio. Posiblemente fue Griffin con sus propuestas, con su Catálogo o *Checklist* crítico del teatro jesuítico de 1976⁶, y con su ejemplo, junto con la importancia de estudios como el de Roux, quien arrastró a la publicación de otras dos obras. La primera fue la *La vida de San Eustaquio* por A. de la Granja (Granada, 1982), por éste dejada como anónima, pero que, por fe-

⁵ En esta línea abunda C. González en el c. 2 de su estudio de 1993, reed. 1997, ampliando brevemente la muestra con textos de obras de Acevedo, Bonifacio, P. José (*Trag. Iudithis*), de la pieza [probablemente de H. de Ávila] *Thanisdorus*; del P. de Salas, *Coloquio de la Escolástica*; G. Barceló, *Dialogus diui Petri martyris* y *Trag. de divite Epulone*, y de la anónima *Varia fortuna de Oloseo*.

⁶ Un *Supplement N° 1* salió en 1986 y está en prensa el segundo, tras la publicación de "Jesuit Drama. A Guide to Literature", Roma, 1995.



chas, semejanza en el título a otra pieza atribuida al P. Escobar y Mendoza (*El segundo Job en Roma: Vida de San Eustaquio*) y por su misma extensión podría ser del mencionado y prolífico autor, ya que según A. de la Granja, *La vida de San Eustaquio* pertenece a una sola pluma (p. 31). La incógnita de la autoría alguna vez podrá dilucidarse, si no a partir de las numerosas obras dramáticas que compuso, que están perdidas porque el autor no permitió que se imprimieran, quizá a partir de una comparación estilística con sus dos poemas épicos o “heroicos” de aproximadamente 12.000 vv.: *S. Ignacio de Loyola* (1613) y *Nueva Jerusalem, María* (1618; 1625).

La segunda edición de un texto dramático en estos años es fragmentaria. Se trata del III Acto de la *Tragedia de S. Hermenegildo*, encargado por H. de Ávila al poeta Juan de Arguijo, que al menos en algunas escenas se acerca con notable estro dramático a las piezas de entretenimiento del teatro escolar de los jesuitas y en otro lindo cuadro, que en 1995 quise atribuirle (IV, 6, 762-68), a su cultivo de las moralidades. Stanko B. Vranich no pretendía seguir la segunda propuesta de Griffin de 1976 de tener cuenta a la hora de estudiar y valorar mucho más el espectáculo que el texto en el teatro de los jesuitas, dando razón de la valoración contemporánea no sólo del vulgo (Griffin, 411) sino de los mismos jesuitas, pues «las personas, los gestos, los vestidos y la voz son el ánimo de la comedia; sin éstos todo lo que escribes está muerto», decía Martin du Cygne; también: «*quæ in scæna aguntur, viva sunt et animata;/ quæ leguntur, mera ossa et cadavera*» (Avancini, *ib.* p. 413). Lo mismo decían autores españoles (Griffin, 1976, Introd., X). Pero para Vranich la única intención al publicar este acto en 1985 era ofrecer la obra completa de un poeta, dramaturgo por accidente. De examinar la *Trag. de San Hermenegildo*, tras las huellas de García Soriano, se ocupó magistralmente A. Garzón-Blanco en trabajos y publicaciones de 1974 a 1979, especialmente en los dos citados en la Bibliografía. Admitido el principio y gustados los frutos de este enfoque de los estudios, en adelante será lamentable rebajar la importancia de este aspecto, especialmente al tratar de esta obra y de la mayor parte de la producción del s. XVII.

Con estos precedentes, llegamos a las ediciones de obras del teatro jesuítico en el último lustro. Concretamente han aparecido las siguientes:

•1993. BAJÉN ESPAÑOL, Melchor: “*Iosephe*”. *Comedia escrita en Lérida en 1610 por Miguel Henríquez, S. I.*, Lleida, Pagès editors, 1993, 197 pp. Con-



tiene: Estudio del contexto histórico (15-30); de los caracteres del teatro jesuítico (31-64); de la obra (65-87) y análisis comparativo de su texto con el de la *Trag. Iosephus* de Luis da Cruz (88-99); texto con alguna observación de crítica textual (101-189). Bibliografía.

•1993. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo: Hernando de Ávila, S. I., *Tragedia de San Hermenegildo*. Introducción, edición y notas, Gijón, 206 pp. Consta de Introducción: pp. 9-49; texto de la Tragedia con trad. y aparato de variantes: pp. 50-206.

•1995. ALONSO ASENJO, Julio: *La "Tragedia de San Hermenegildo" y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia, UNED - Universidad de Sevilla - Universitat de València, 1995, 2 tomos, 820 pp. El tomo I contiene: Introducción General (13-79) con (I) estudio de la constitución y desarrollo a lo largo del s. XVI de la práctica escénica de los jesuitas y relación de algunos autores y (II) un Catálogo cronológico de las obras representadas en los colegios de jesuitas (siglo XVI, hasta 1610)⁷, y (III) las ediciones de *C. Metanea*, de P. P. de Acevedo (estudio: 87-108; texto con trad. y anotaciones: 110-212); *Dança para el Santíssimo Sacramento*, de J. Bonifacio (estudio: 213-229; texto con trad. y anotaciones: 231-243); *Coloquio de Moisés*, de H. de Ávila (biografía y obra: 247-262; estudio introd.: 263-273; y texto crítico anotado: 275-345); *Diálogo a la Venida del P. Visitador*, de F. Ximénez (estudio de autor y obra: 347-360; texto con trad. y anotaciones: 362-422). El tomo II contiene la *Tragedia de S. Hermenegildo*, de H. de Ávila, M. de la Cerda y Juan de Arguijo: (Introd., 435-478, con dos *Relaciones* sobre el estreno y otros documentos de interés (462-47); texto de la Tragedia con traducción y anotación: 479-820.

•1995. MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: *Los jesuitas y el teatro en el Siglo de Oro*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 539 pp. Los cap. I-II están dedicados a estudiar la actitud de los jesuitas frente al teatro: el suyo, religioso, y el profano (su participación en la controversia teatral); el c. III: Introducción y edición crítica de la *Tragedia de San Hermenegildo* y del Entretención *Hércules vencedor de la Ignorancia*: 135-431; c. IV: Apéndice

⁷ Mediante un sistema gráfico aplicado al título, se señala si se conserva o no el texto, o si conocemos únicamente un título aproximado o meras referencias al tema. (Obsérvese que el impresor equivocó en nota el valor del doble sistema de comillas.)

ces I-V; el primero de éstos se divide a su vez en cuatro secciones: 1) Autores más representativos: Acevedo y Bonifacio; 2) Otros autores; 3) Obras anónimas; 4) Teatro jesuítico europeo: algunos autores y obras. Ap. II y III: Texto de dos *Relaciones* del estreno de la *Tragedia de San Hermenegildo*; Ap. IV: Noticias sobre actividades teatrales de los jesuitas, extraídas de los *MHSI*; Ap. V: Índice alfabético de obras. Bibliografía.

•1996. PICÓN GARCÍA, Vicente, coord.: *Teatro escolar latino del siglo XVI: La obra de Pedro Pablo de Acevedo*, I. *Lucifer furens*, *Occasio*, *Philautus*, *Charopus*, Madrid, Ediciones Clásicas / Universidad Autónoma de Madrid, 1997, 618 pp. Contiene: *Trag. Lucifer furens*, ed. por Esperanza Torrego Salcedo (introd. 45-61; edic., trad. y notas, pp. 62-119); *C. Occasio*, ed. por Ángel Sierra de Cózar (introd. 123-46; edic., trad. y notas, pp. 148-293); *C. Philautus*, ed. por Antonio Cascón Dorado y Vicente Picón García (introd., 295-323; edic., trad. y notas, pp. 325-423), y *C. Charopus*, ed. por Primitiva Flores Santamaría y Carmen Gallardo Mediavilla (introd., 425-41; edic., trad. y notas, pp. 442-593).

•1996. MADROÑAL DURÁN, Abraham, Marcial RUBIO ÁRQUEZ y Diego VARELA VILLAFRANCA: "El *Coloquio de las Oposiciones*, una pieza de teatro jesuítico de carácter cómico": *Criticón*, 68, 1996, 31-100 (estudio introd.: 31-44; texto, con trad. y anot.: 45-100).

•1997. GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Cayo: *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) y Edición de la "Tragedia de San Hermenegildo"*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, 683 pp. Esta obra es la suma de su estudio "El teatro escolar de los jesuitas en la Edad de Oro, I [1993] y II [1994]. Su influencia en la Comedia Nacional del s. XVII": *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Seminario "Menéndez Pelayo", Madrid: 1993, n. 18, 7-147 y 1994, núm. 19, pp. 7-125, así como de su 1ª edición (Gijón, 1993) de la *Tragedia de San Hermenegildo*, sin el *Entretimiento*, pero con la adición de algunas erratas advertidas en la primera edición. Consta de una breve introducción sobre la historia de los estudios sobre teatro jesuítico (17-25); tres capítulos: c. I: La pedagogía de los jesuitas (27-62); c. II. Autores y obras dramáticas (63-201), al estilo del estudio de García Soriano; c. III: Características generales (203-241); c. IV: Características formales (243-282); c. V: Valoración e influencia. Siguen 5 ANEXOS (297-645):



AN. I: Obras del teatro jesuítico español hasta la expulsión de la Compañía: por orden alfabético, empezando por las anónimas con varias indicaciones: autor, códice y lugar de custodia, nómina de personajes, especificación de elementos formales (actos, verso o prosa); suman, en total, 247; AN. II. Autores y obras del teatro jesuítico por títulos en orden alfabético ambos, a partir de las obras anónimas; AN. III: Relación de obras por fechas: 1555-s. XVIII, más s / f; AN. IV: Descripción de los mss. que contienen obras teatrales jesuíticas: Colección de Cortes, BNM, Archivo de la Provincia de Toledo. Como ANEXO V se ofrece la 1ª. edición, 1993, de la *Tragedia de San Hermenegildo*, precedida de la misma Introducción (373-410): texto, traducción de secciones latinas e italianas y aparato de variantes (411-645). Cierran la obra una Bibliografía, y “Notas finales” (673-675).

El objetivo confeso de todas estas ediciones es paliar la lamentable situación en que se encontraba el teatro escolar español, si no en cuanto a estudios, que habían ido menudeando desde 1961 (Flechniakoska), sí en cuanto a poder disponer de los textos para su estudio. A. de la Granja había señalado la «corriente general de desidia», «absoluto abandono», «grave desinterés», «desatención», «entredicho» o «indiferencia» a los que el teatro de colegio «tan sería y formalmente [se ve] sometido en nuestro país» (1982, 9-25). La razón de esta situación estaba, al parecer de este estudioso, en la escasa atención prestada a la edición de los textos. De donde derivaba el escaso rigor de las valoraciones: se repiten ideas, que en unos casos son negativas y, en otros, en exceso entusiastas (Arróniz). Pues bien, la lustrosa oferta de este lustro quiebra la situación heredada y arrastrada y nos permitirá dejar atrás manidos juicios, por lo menos en lo que se refiere al teatro del s. XVI. Se va cumpliendo el objetivo expresado por Griffin en su edición de 1976/77: «to make available to the undergraduate reader and the research student the text of ... plays...» (Introduction, p. IV). Creo poder afirmar que con las ediciones que comento, tal como están planteadas, se abren los textos no sólo a cualquier estudioso o especialista, sino también a un amplio público culto.

En efecto, todas estas ediciones, enriquecidas con trabajos anteriores o posteriores de los mismos autores, con insistencia variable, ofrecen, junto a un texto *de alguna manera* crítico y, excepto en el caso de Bajén, con las partes latinas (mejor o peor) traducidas, unas secciones o capítulos introductorios en los que se hace historia del teatro escolar jesuítico, de su relación con el teatro medieval y religioso, de su vinculación con el humanístico-universitario y /o



neolatino, y en algún caso con el teatro profano contemporáneo (Alonso: Roma, 1995). Se estudia asimismo la tipología global de este teatro y sus rasgos más notables, el contexto de sus representaciones e incluso circunstancias de sus estrenos, sus objetivos. En Introducciones, Catálogos o Anexos, Índices o Apéndices (González, Menéndez, Alonso) se relacionan los autores del teatro jesuítico (Menéndez aporta incluso algunos extranjeros), se ordenan según diversos procedimientos (cronológicamente, alfabéticamente por autores, por títulos) las piezas conservadas del período abarcado. Alonso ofrece en Catálogo cronológico (ya necesitado de correcciones y cambios, así como de algunos añadidos y traslados⁸) lo que, a excepción del último factor, González y Menéndez dispersan por varios Anexos o Apéndices: datos sobre autor, lugar de representación, bibliotecas, colecciones y códices donde se conservan los textos, además referencias concretas a los principales estudios dedicados a las piezas reseñadas. Igualmente todas las ediciones ofrecen una bibliografía suficiente o rica sobre los estudios del teatro de colegio, aunque no crítica⁹, si no es Picón que la promete para el segundo volumen, aunque desgrana los principales estudios por las notas de la Introducción (pp. 7-32), de modo particular los referidos a las obras que edita.

Por lo que respecta a la anotación, todas las ediciones ofrecen las variantes de los manuscritos conservados, cuando hay más de uno, como es el caso de la *Trag. de S. Hermenegildo*, o cuando enmiendan el texto, señalando en nota la lección del original o las no preferidas. Se ofrece, pues, un aparato de crítica textual. A éste se suma, en las ediciones de la *Trag. de S. Hermenegildo* de González y de Menéndez, la traducción de los textos latinos e italianos, y mínima anotación. Por su parte, las ediciones de Picón, Madroñal y Alonso enriquecen la anotación, ofreciéndola unas veces en aparatos separados (Picón y Alonso) y otras en un cuerpo único. Picón ofrece bajo el texto original un aparato de crítica textual y, separado de éste, otro, de fuentes clásicas o neolatinas; esporádicamente bajo la traducción del texto se dan algunas aclaraciones filo-

⁸ Faltan piezas como la *Trag. Mariæ Scotiæ carcerem et exitum continens*, representada en Palma de Mallorca, Colegio de Montesión, 1594; se repite la pieza *Colloquio. Trátase del fin de los buenos y de los malos* (I, 65 y 67); la *Egloga del Nacimiento*, en Murcia 1561. La *Egloga de virgine Deipara* se representó probablemente en Segovia, en 1581, y de seguro «delante del conde de Monterrey», etc.

⁹ Una *Bibliografía crítica del Teatro español del siglo XVI*, fruto de un proyecto colectivo de investigación dirigido por M. de los Reyes Peña, ha quedado dispuesta con la participación de especialistas de las Universidades de Montreal, de Quebec à Trois Rivières, Tolosa (de Languedoc), UNED, Granada, Sevilla y Valencia. Aparecerá en breve en CD-ROM.



lógicas de contenido vario. Alonso distingue, por una parte, las notas de crítica textual; en otro cuerpo, anotaciones de cualquier índole: fuentes, lugares paralelos especialmente de otras obras del teatro de colegio, de fuentes clásicas o autores del Terencio Cristiano, o de la literatura española y aclaraciones filológicas, históricas, movimiento o aparato escénico, etc. Similar variedad aclaratoria y mayor concisión ofrecen las notas de Madroñal.

En la Introducción a la obra u obras editadas no falta (si no es en Madroñal por haber aparecido con anterioridad las de Dávila y Ximénez en otros estudios) una biografía sucinta de los autores; ni tampoco suele faltar una visión global de su obra de autores importantes o prolíficos, como Acevedo y Bonifacio, o el ahora alzado por Alonso también a esa segunda categoría, H. de Ávila, autor de dos de las piezas editadas. Es normal también que se estudie la técnica dramática, ya la general de un autor, ya la mostrada en la pieza que se presenta (argumento, partes de la obra y organización del espectáculo —actos, escenas, coros—; organización de la acción y personajes, tiempo y espacios de la acción, objetivos, elementos de la puesta en escena como escenografía y decorados, efectos musicales y efecto dramáticos (juegos, disputas dialécticas...), fuentes principales en que se inspira la acción o que sirven para taracear el texto recitado, recursos lingüísticos o retóricos, como lenguas utilizadas, tipos de versos y estrofas. Particularmente útiles en este aspecto son las *Relaciones* contemporáneas sobre el estreno de la *Trag. de S. Hermenegildo*, que dan razón de las circunstancias de la representación y de la acogida y valoración del espectáculo por asistentes al mismo. (Fue Garzón-Blanco el primero en ofrecer la *Relación de Granada* en su tesis de 1976 sobre el estreno de la *Trag. de San Hermenegildo*.)

Los editores ofrecen igualmente datos referidos al manuscrito o manuscritos que nos conservan las piezas: estado, tenor gráfico y otras particularidades. También informan sobre los criterios de elección que guiaron el establecimiento de uno de los textos como base de la publicación e intentan breves estudios codicológicos. Bajén, Menéndez, Picón y González 1997, con loable criterio, presentan en ilustraciones alguna de las páginas de los manuscritos editados.

Del estudio y edición de la *Iosephea* por Melchor Bajén Español cabe destacar la presentación del contexto socio-cultural leridano de primeros del s. XVII en que se inserta la pieza, así como las noticias de su autor, nacido en Cascante (Navarra), 1582, pero integrado en la Provincia de Aragón. Expone Bajén, como casi todos estos editores y en especial González (1997, 23-62), la

nueva pedagogía de los jesuitas, en la que coinciden Bonifacio y los jesuitas con Palmireno, en la estela de lo que fue la aportación de la escuela del Terencio Cristiano, herederos de los humanistas italianos, especialmente de Guarino de Verona y Vittorino da Feltre. Afirma Bajén que el teatro de Acevedo es el germen de todo el teatro jesuítico posterior, aunque creo que minusvalora la aportación de Bonifacio, tan apreciado ya por Roux en 1968. (Yo mismo he podido observar huellas concretas de Bonifacio en obras de H. de Ávila y su fama de pedagogo era notable en Valencia; esto, si es que, además, su *Auto de la oveja perdida* no había arribado también a este grao.)

Como viene haciéndose habitualmente y ya por el mismo hecho y forma de plantearse el tema, posiblemente exagere Bajén la aportación del teatro jesuítico al teatro nacional español basado en el práctico monopolio de la formación de la juventud masculina logrado por los jesuitas desde finales del s. XVI. Se muestra, así, heredero de los planteamientos de los jesuitas García Olmedo y García Villoslada, máximos corifeos de esta idea¹⁰, propuesta en un momento de desconocimiento del teatro español del s. XVI: los jesuitas habrían colmado el vacío (González, 288) entre los dos Lopes (de Rueda y de Vega). Hoy sabemos que tal vacío nunca se dio: pues, por un parte, estaban el floreciente teatro religioso (en rápida evolución hacia el auto sacramental o la comedia de santos) y el cortesano, ambos con gran desarrollo espectacular ya desde la Edad Media y, por otro lado, el teatro humanístico / académico de compositores como H. Floro, Maldonado, Mal Lara, Petreyo, Romañá, Cassá, Palmireno, Juan de Valencia y tantos otros, apenas estudiados, sin que creo que a estas alturas haya que recordar las representaciones de estirpe naharresca, los espectáculos más o menos italianistas de los actores-autores y la pléyade de trágicos y clasicistas, que, salvo alguno quizá, no *aprendieron teatro* en los jesuitas. Por otra parte, la comparación con Francia (como para la espectacularidad con Mú-nich [¡que no *Mónaco!*]) a la que, como tantos (entre los que me incluía), remiten con particular fuerza Bajén, González y Menéndez, es difícilmente sostenible a la vista de la radical diferencia de la situación del teatro profano en cada país y de la misma orientación del teatro jesuítico español, tan abierto a las *masas* urbanas (e incluso rurales: piénsese en el *Examen sacrum*) desde sus inicios. Por ello, desde el estado actual de nuestros conocimientos, creo que ya

¹⁰ Otros jesuitas aficionados o afeccionados a estos estudios, como Aicardo, Rochel, Cascón, Hornedo, hasta I. Elizalde, abonan esta opinión, a menudo desde el más puro *wishful thinking*; lo que no es óbice para que aporten datos útiles al conocimiento del tema.



podemos relativizar la influencia del teatro de los jesuitas en el teatro español general, incluso en su evolución hacia el gran espectáculo del Barroco, posterior al mismo Lope de Vega triunfante (o anterior, según géneros). Sin duda el teatro jesuítico contribuyó al desarrollo del teatro español (todo influye en todo en un conjunto sistemático), al que pudo impulsar en determinadas direcciones en él connaturales: desarrollo de la polimetría, mezcla de géneros, quiebra de las unidades clásicas, integración de elementos populares o folclóricos. Quizá la contribución más importante fuera, como ya se ha señalado repetidas veces, la iniciación de buena parte de la juventud española a los espectáculos dramáticos, con las consecuencias que de ahí pudieron derivarse. En todo caso, la influencia decisiva se dio a la inversa; por ello, al estudiar el teatro de los jesuitas parece más acertado también plantear el problema de otra manera, especialmente para el siglo XVII: ¿cómo integraron los jesuitas en su actividad teatral los avances de las diversas prácticas escénicas españolas?

Destaca también Bajén (p. 62) en el teatro jesuítico —como otros editores y como no era para menos, dada su especificidad— la puesta en escena de aparato y riqueza (indumentaria, aderezos, músicas y coros, escenografía y decorados, y relaciona este factor con la afirmación de Griffin de que lo importante para este teatro no era el texto, que es en lo que hasta ahora la mayoría de los estudiosos se han venido fijando, sino el espectáculo, junto con la presencia de la juventud en sala (iglesia, patio, etc.) y el buen hacer actoral de adolescentes bien seleccionados.

También se fija Bajén, como lo hará Menéndez, en el teatro jesuítico fuera de España, especialmente en el de Francia y Alemania, conocido especialmente a través de los estudios de Segura y J.-M. Valentin. Griffin ha probado con datos abrumadores en varios estudios sobre el magisterio dramático de Miguel Venegas (1973; 1977; 1985) que tales relaciones se dieron; lo deducimos igualmente de la fuerte impronta dejada en Europa e Indias por la *Trag. de S. Hermenegildo* (Alonso, II, 474-476); también sabemos que el teatro escolar de las provincias españolas, a través del Colegio Mamertino de Mesina y el magisterio de dramaturgos como el P. Francesco Stefano, *alias* de F. Estevan o Esteve¹¹, incidió en el Colegio Romano, banco de pruebas y pretendido modelo para todos los de la Compañía, e igualmente que por los PP. Lanuchi, siciliano,

¹¹ Nacido en Valencia, 1536, representó en Mesina, entre otras obras, *Philoplutus, de misero avaritiae exitu* (30/ 09/ 1558) y *Hercules* (1561), antes de que el P. Stefano Tucci, iniciara su actividad dramática en el mismo colegio en 1562.



y B. de Llanos, de la Provincia de Toledo, esa influencia pasó a Nueva España¹². Cuestión particular e interesante es la importancia que reviste para la obra de Henríquez la *Iosephus* del jesuita portugués Luis da Cruz (ed. 1605), alumno e imitador de M. Venegas. Efectivamente, la *Iosephea* viene a ser una adaptación por el navarro de la obra de L. da Cruz, con un tema favorito de los colegios de jesuitas en su inquietud por la formación de los adolescentes: la historia bíblica del “Príncipe de Egipto”; aunque la moralidad que en este caso se quiere inculcar, más que la castidad, es la abominación de la envidia y del odio (p. 66-68). Pero de la tragedia portuguesa, escrita íntegramente en latín, se aparta, fiel a la tradición de las Provincias jesuíticas españolas, la de Henríquez, que ofrece más de dos tercios en versos españoles (endecasílabos sueltos y leoninos, octavas, tercetos, sextetos-liras) y el resto, especialmente en inicio de acto, en versos latinos. La pieza se articula en un número indeterminado de escenas (o escenas-cuadro) en cada uno de los 5 actos, cuya acción anticipan sendos prólogos (el primero es más rico) y cierran coros, algunos de ellos sólo sugerido y otro indicado por el primero de sus versos cantados, por todos conocidos. Tanto el entrevero de lenguas (español y latín se usan incluso en una misma escena) y tipos de verso como la articulación externa es típica de las piezas del último cuarto del siglo XVI. También el tipo de los versos latinos es común en este teatro¹³. Pero el editor no estudia la adecuación del tipo de versos y estrofas a la acción o espectáculo, lo que no resultaría difícil de elucidar para el caso de los hexámetros, especialmente en III, 3. Finalmente, la *Iosephea* es una excelente confirmación del funcionamiento del teatro jesuítico mediante intercambios entre provincias y colegios: obra compuesta para circunstancias concretas del colegio ilerdense, adaptación de una tragedia al estilo clásico de la provincia portuguesa, conservada en una copia del colegio de Montesión de Mallorca.

La edición por C. González Gutiérrez en 1993 de la *Tragedia de San Hermenegildo* es la primera de esta obra, si prescindimos del Acto III de la misma impreso por S. B. Vranich (Valencia, 1985), publicación que en 1997 González confiesa haber desconocido con anterioridad. La prioridad en la publicación de

¹² Menéndez Peláez reseña en el Apéndice IV-2 la comedia de V. de Céspedes, *Los amantes de la Fe*, representada en Manila el 20/ 01/ 1673, y yo quisiera también suponer por esta época en las remotas Islas Marianas la representación de alguna obra enriquecida con muestras de chamorro.

¹³ Habría que plantearse si los escasos versos de cinco pies que aparecen aislados en tres momentos no lo son por error de la transmisión manuscrita.



la gran Tragedia por sí mismo es su mayor mérito. Las características y contenidos generales y comunes de edición ya han quedado reseñados. Esperábamos que esta primera edición hubiese sido corregida en su segunda de 1997. Pero nos decepciona el autor, que se limita a reordenar la señalación de párrafos en la Introducción y a añadir una mediana corrección de los versos vv. 5046-59, que todavía siguen sin ser identificados como soneto. (No tienen mejor denominación estrófica los vv. 1093-1131, que son estancias, ni 1132-1150, coplas de pie quebrado). El máximo cambio ofrecido de una edición a otra es el reconocimiento de 26 errores de lectura de los originales (en “Notas finales”, p. 673-75), que, desgraciadamente, no son los únicos¹⁴. Las lecturas erróneas de manuscritos tan difíciles como el A de la *Trag. de S. Hermenegildo* son realmente inevitables. De todos modos, es una lástima no haber aprovechado la oportunidad de oro que brindaba la segunda edición propia (posterior, además, a dos ajenas) para su detección y corrección. Las secciones en italiano del texto quedan en ambas ediciones tan mal transcritas como las dejaron los amanuenses de ambos manuscritos, que hacen lo que pueden y, desde luego, la traducción que se ofrece es, en buena parte, mera conjetura. Coincide, en realidad, con la traducción de las secciones latinas, normalmente forzada, a menudo inexacta y en varios casos deplorable; valgan de muestra los versos o líneas: 105; 1801; 2306; 2324s; 2336-42; 2361; 2366; 4127... Aunque la traducción de Menéndez suele ser más ajustada y legible, coincide en varios de los casos citados y no mejora la de González. Ambos estudiosos concuerdan también en el (mal-)

¹⁴ Los más notables que yo haya advertido son: en el título del ms. A se lee *Hispalin*, por el original *Hispali in* (también en la ed. de Menéndez); Acot a I, 1: «con él detrás»; om. y; v. 61 (*repressi*); 67 (*tradiderunt*); 114 (*hunc*); 690. 821; 843; 1035 (*studeas*); 1084; 1086 om. DES.—, interloc. [ver en A: ZE, p. 406]; 1147 (*desibe*); 1147 acot a II, 1, p. 461: puntuación «...pasaba; a sus dos lados venían...»; 1176 (*ve*); 1316 (*in-presa / empressa*); 1353 (a el /al); 1527 om de; Acot. a II, 4 *passim*; 1724; 1746 *in se (ense)*; 1776; 1778; 1791 (*hæc*); 1800 (*alius*); 1835 (*hanc*); 1841 (*autem*); 1993 (*al*); 2007 (*buen*); 2015 (*juego*); 2107 (*afferens*); 2119 (*tibi*); 2189; 2265 (*punt.*); 2267 (*quam*); 2306 (*nisi*); 2319 (*differat*); 2342 (*Tagi*); 2345 (*qui violat at*); 2350 (*differens*). 2375 (*Præeo*); 2377 cf. A: *quin otius*; 2377: *sed heu*; 2400 (*dixe*); 2412 (*tu*); 2435 («dijo: — Herm[an]o...»: metro!); 2620 (*Samnites*); 2733 (*lleben*); 2822 om en ti; 2975; 3073 (*heme*); 3149 (*rindiendo*); 3159 (*arrimen*) 3171 (*adondequiera*); 3229: y un (Y con); 3293 (*llebase*); 3346 dé (*se dé*); om v. 3731: Y en este trançe dudoso; 3873 (*te pusieses*); 3955 (*juntamente*). 3963. 4057 (*ineundæ*). 4063 (*differat*). 4217 (*buen*); 4593 (*buélvete*); acot 4608 (*Sale un su*); 4625 (*de por*); 4628 (*señor, es*); 4632 (*no es*); 4633 (*quedemos*); 4650 (*fuere*); 4662 (*cansen*); 4664 (*mandamiento*); 4680 (*me la bebí*); 4682 (*lelón*); 4683s (*echá*); 4685 (*¿No lo save? ¿No...?*); acot p. 596, lín. 2: *haze*; 4953 (*tal mudança*); 5244 (*alcança*); 5316 (*sayo*); 5335 (*el mesmo*); 5591 (*nada impiden*); 5780 (*fineza*); 5908 (*despecho*); 6136 (*en que*); 6162 *ad nuestro*.

trato de las secciones en italiano y en el tratamiento de los versos, al no unificar los versos compartidos y computar los segmentos como unidades de versificación. Por su parte, González ofrece numeradas las líneas del texto en prosa de II, 4 (quizá para facilitar las referencias), como si se tratara de versos, por lo que, sumados ambos procedimientos es imposible saber de cuántos versos consta la obra. Menéndez, sin embargo, con buen criterio, no suma las líneas de prosa latina a los versos, sangra las estrofas y, salvo inadvertencia, moderniza grafías cuando entiende que no responden a la fonética contemporánea en la recitación, aunque presenta un tenor literal prácticamente idéntico al de González, pues coincide en los criterios de elección del texto base y variantes. Uno se pregunta qué sentido tiene la reedición del texto de la *Tragedia* por González en 1997, cuando con ligeras diferencias (aunque no es baladí la edición del texto del *Entretenimiento*) y más cuidado en lo que a la presentación de verso y estrofas y prosa se refiere (no en cuanto a la corrección de la lectura de los originales) acababa de editarla Menéndez en el mismo Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Aunque por razones bastante distintas, me adhiero al sentimiento y a las consideraciones que sobre una editorial universitaria expresa Javier de Hoz (en *Revista de libros*, n.º. 28, abril, 1999, p. 11, *in cauda*: “editar sin control ni asesoramientos”).

Cuando los estudiosos insisten tanto en la importancia del espectáculo para el teatro jesuítico, es difícil justificar la ausencia del *Entretenimiento* en una edición de la *Tragedia de San Hermenegildo* con el pretexto de que nada añade a su comprensión: «No consideramos el *Entretenimiento* como un elemento básico para conocer la *Tragedia*» (C. González, 1997, 409, n. 61). Quizá así pueda ser, particularmente si se toma el texto como mera literatura dramática. Pero, si concedemos que el texto dramático es soporte de un espectáculo, tal actitud no es aceptable. Desde luego no lo era para el autor mismo de la *Tragedia de San Hermenegildo*, quien desde el Prólogo deja bien claro que el espectáculo y mensaje de la obra está configurado por la vinculación de *Tragedia* y *Entretenimiento*: que si uno ofrece el testimonio / martirio del padre y patrón del Colegio (y protector de la ciudad), S. Hermenegildo, el otro presentará la liberación de la madre, la Sabiduría (es decir, la Compañía), que bien merece la ayuda del hercúleo Concejo sevillano. Se ofrecen, pues, a los estudiantes y a la ciudad de Sevilla entera modelos de comportamiento cívico y cultural, y como indicadores de esos aspectos inseparables (la misma unión inextricable del texto de ambas piezas en el ms. A así lo sugiere) están el texto trágico y texto lúdico-alegórico. Este valor del espectáculo aparece sin embargo bien



captado en Menéndez con el aporte de las *Relaciones* del estreno, con el ofrecimiento de un Apéndice (IV-4) de noticias de representaciones teatrales y con su insistencia en su mismo capítulo I sobre el carácter espectacular de buena parte del teatro de los jesuitas.

Es curiosa también la actitud de González en su edición: en 1997 conoce ya otras ediciones de la *Tragedia de San Hermenegildo* (ver “Notas finales”); pero no se aprecia en él ni un atisbo de curiosidad por las aportaciones que pudieren ofrecer. Cambia elementos sin advertirlo: los cuartetos + 6 versos ?? de 1993 en los vv. 5046-5059 se convierten en 1997 en un cuarteto y un sexteto; corrige un error de lectura en lín. 2378 que para nada se refleja en la traducción; sigue de modo acrítico variantes del ms. A manifiestamente erróneas (2511. 3951. 3923, etc.), y omite encabezamiento de escenas que están en el ms. A (cf. III, 4, v. 3242; III, 5, 3356); otras veces, contra sus propósitos declarados, corrige el texto o elige variantes de B (4994. 5029), o bien da por buenas lecturas inadmisibles de A que están correctas en el ms. B / H; da así lugar a relevantes inconsistencias que en modo alguno permiten asumir su texto como crítico.

Es difícil entender el ardor editorial de González y excusar la “alegría” de sus afirmaciones, como permitirse en 1993 (y aun en 1997, 285) dar como como inédita la obra Orlando E. Saa, impresa ya en 1990. Son de agradecer los 4 Anexos del final de su estudio. Pero en ellos se han mantenido numerosos errores o se repiten datos ya insostenibles, que los convierten en fuente de dudas: sigue la atribución de la *Historia Filerini* a Baltasar Méndez; deja simplemente como anónimo el *Entremés de las Oposiciones*; duplica autores como el P. Diego Calleja: según él, habría un P. Calleja que compone a principios del XVII, supuesto autor de las piezas del ms. 17.288 de la BN (se trata simplemente del usuario del ms.) y otro homónimo de mediados del XVII a principios del XVIII (p. 336s). De éste se mezclan la obra que compuso él solo antes de entrar en la Compañía (*Hacer fineza el desaire*), con las que hizo en tándem o como *negro* de D. Manuel de León Marchante¹⁵, y las dos únicas que compuso de jesuita¹⁶. Por otra parte, está confusa la atribución de las obras sobre la vida de Francisco de Borja, de las que conocemos cuatro: Bocanegra (repr.

¹⁵ *Los dos mejores hermanos, S. Justo y Pastor; Nuestra Señora de la Salceda; Las dos Estrellas de Francia: San Juan de Mata y San Félix de Valois.*

¹⁶ Ya se dijo más arriba de *El Phénix de España. San Francisco de Borja*. La otra es *La luz del Sol de Oriente. San Francisco Javier*. Cfr. Alonso, II, 250s.

1640; impr. 1642, México), Fomperosa, Calderón y Calleja. Crea igualmente dos PP. Acosta: uno, José de Acosta, que corresponde al auténtico novicio de 15 años en Medina, autor de *Trag. de Jephthæo filiam trucidante*; otro, el inno-
 minado autor de la *Tragædia quæ inscribitur Jeptæa* de la CC. ms. 387 (Alonso, I, 54), a quien denomina Juan (p. 335); añade, además, otra titulada *Jefté*, sin atribución. Multiplica igualmente las piezas sobre Sta. Catalina: una anóni-
 ma (p. 334) y las dos que se conocen: la de H. de Ávila del ms. A del Archivo jesuítico de Alcalá y la misma (con adaptaciones) del ms. 17.288 de la BN (se olvida de la copia de la Hispanic Society of America, con el texto más antiguo, pues González no recoge en sus Anexos —ni tampoco Meléndez en sus Apén-
 dices— las piezas de esta colección ultramarina ni las de la Colección Ajofrín de la Academia de la Historia de Madrid, ni algún que otro manuscrito disper-
 so en bibliotecas de la Compañía, como la de Loyola. González da como anóni-
 mas obras con cuya autoría ya se ha dado (*Historia Filerini, Coloquio de Moisés*); atribuye a un autor como A. Escobar y Mendoza unas pocas piezas (seis: p. 338), cuando de él se conocen por el título no menos de 25; se da la *Toma del cáliz o del Cáliz* por *Toma de Cáliz* (es decir, Cádiz), en p. 338; los listados de obras son bastante incompletos: de V. de Céspedes en p. 337 no se recogen ni el *Auto sacramental de los juegos de la fe y Amor divino* (p. 154), ni la *Comedia sacramental sobre la historia de Eneas* (p. 153)... Y, si por fechas (ver Granja, 1991) cabe atribuir a Cigorondo el *Coloquio al SSmo. Sacramento en metáfora de grado de doctor* del ms. 17.286 de la BN, no creo yo ahora que sea suyo el *Coloquio al SSmo. Sacramento* que aparece tras él en el ms., cuyo texto (en su entremés) ofrece la fecha de 1659 y la referencia a Antequera. Además, de Cigorondo se sabe mucho más de lo que sospecha González en p. 337 y lo han expuesto en varios estudios Arróniz, Humberto Maldonado, Quiñones Melgoza y Margit Frenk. Por otra parte, al estudioso gijonés no parece importarle que se haya propuesto otra fecha para el estreno de la *Trag. de S. Hermenegildo*, o que existan estudios serios como los de A de la Granja (1989; Kassel, 1991), Molina Sánchez (1993) o Borrego Pérez (1996) sobre la obra del P. Andrés Rodríguez, del último de los cuales esperamos la edición del *Dialogus de præstantissima scientiarum eligenda*. Valgan estas consideracio-
 nes como toque de atención, en palabras de Fernando de Herrera, a «el árbol que más yerto se sublima» desde la contraportada de su reedición. Todo lo cual me mueve también a pensar que en estos tiempos de afanosas publicaciones, no es la cantidad sino la calidad del trabajo lo que debe buscarse, como mostró el maestro J. García Soriano.

Sobre la edición por J. Menéndez Peláez de la *Trag. de S. Hermenegildo*, además de lo dicho al hablar de las características generales de estas ediciones y en particular de su afinidad y diferencias con las de su paisano y convecino González, queda agradecerle el haber examinado con claridad y ponderado juicio en su estudio introductorio aspectos significativos del teatro jesuítico a partir de una rica documentación. En el c. I son útiles las consideraciones sobre las representaciones anteriores a las de los jesuitas en el marco académico, y novedosas sus referencias a espectáculos estudiantiles, aunque fuera del recinto escolar, como las mascaradas, y las útiles aportaciones del c. II y del Apéndice IV-4, 487-508. En el c. III, introductorio de la edición del texto de la *Tragedia*, estudia el transfondo histórico social de la acción, y en paralelo el contexto ideológico contemporáneo; atina en la fuente de la acción del rebelde Príncipe godo, la *Corónica General de España* de Ambrosio de Morales, e insiste en el logro de la caracterización de los personajes y en la fuerza trágica del conflicto representado, *Hermenegildo*, aun cuando se ofrezca como *coda* literaria al final del texto de ésta, a la manera del ms. de la Biblioteca de la Academia de la Historia, es decir, desgajado del momento de la representación.

También sería deseable que Menéndez revisara el Apéndice IV-2, sobre autores, en el que sobran los que no son jesuitas (G. Gnafeo, Lewin Brecht, J. Pérez Ramírez), y los jesuitas de los que no nos consta que fueran autores dramáticos (P. Flores, B. Méndez, A. Román). En el Ap. IV-3 hay algunas repeticiones de obras y errores. *Deberíamos* ir eliminando de estas listas piezas que no presentan rasgos teatrales como declamaciones, discursos (*orationes*), panegíricos (*Eloquentiæ Encomium, In laudem...*), a no ser que revistan las cualidades que les otorga Meléndez en p. 47, lo que no siempre es presumible. Desde luego no tiene sentido recoger meros poemas de una antología de Cigorondo o cartapacio (“Glosa del P. Cigorondo”, p. 516; “Canciones al Nombre de Jesús”; “Capelo al Niño Jesús, p. 510; “Al nacimiento” del P. Cigorondo —se repiten en IV-2, 453), y “Al nacimiento”, del P. Flores (p. 509) o “Al S. Sacramento”, del P. Hortigosa, fol. 62r¹⁷. El Ap. IV-4 sobre Autores y obras del teatro jesuítico europeo, para que fuera de más utilidad, debiera ser más selectivo o más completo. Y no le veo mucho sentido al hecho de mezclar en el Índice alfabético de obras del teatro jesuítico las de unos pocos europeos o novohispanos¹⁸ con el grueso de las españo-

¹⁷ Por lo mismo, podría haberse recogido el ingenioso poema de J. Cigorondo “A unas pier-nas” (BNM Ms. 17286).

¹⁸ No ya las obras de Cigorondo, pues que se conservan algunas en tres copias en bibliotecas españolas, sino otras como *Desposorio espiritual de la Iglesia mexicana y pastor Pedro* (p. 513), dada como anónima, cuando es de Juan Pérez Ramírez, pbro., representada en México en 1574 (cfr. Meléndez, 457; también debe descartarse de mi Catálogo *El triunfo de los Santos*, I, 60).

las en IV-5. Siento tener que decir que estos Apéndices adolecen de los mismos vicios que los Anexos de González¹⁹, aunque son disculpables por darse en una primera edición que estaba preparada ya en 1993. También a Menéndez se le deslizan numerosos errores de lectura, cuya indicación quiere servir de ayuda a la revisión y correcto entendimiento del texto de la *Tragedia*²⁰ o del *Entretenimiento*²¹.

Mi edición (Alonso Asenjo, 1995) de textos del teatro de colegio incluye en el título el gancho de una obra tan lograda como la *Tragedia de S. Herme-*

¹⁹ Repite: *Diálogo de la gloriosa y bienaventurada virgen y mártir Cecilia, San Tiburcio... y Sta. Cecilia* (p. 513); *Diálogo hecho en Sevilla a la venida... y el Diálogo hecho en Sevilla por el P. Fco. Ximénez* (p. 514); *Diálogo de la Fortuna* (ms. 385: «usó de ella» el P. T. de Villacastín), que debe de ser del P. Salvador de León; el segundo citado quizá corresponda al *Colloquio del Triumpho de la Ciencia y coronación del sabio*, también del P. Salvador de León, no de P. de Salas. Se repiten también varias obras al ser dadas ya como Tragedias ya como Tragicomedias (p. 518s). Se atribuyen al P. D. Calleja, nacido en 1639, las obras del ms. 17288 y el *Triunfo de la fortaleza* (ésta, de 1609), que van de fines del s. XVI a principios del s. XVII (Granja, Londres, 1991); a Barçaló (por Barceló) atribuye *Varia fortuna de Oloseo* (p. 519), y la obra *De la Concepción de Nuestra Señora*, que parece más propia del P. Bartolomé Bravo, y que hay que distinguir de piezas con este tema, *In festo Conceptionis...* del ms. 388; por el contrario, a G. Barceló se le niega la autoría del *Dialogus d. Petri Martyris. Certamen cum Arianis...* (p. 514). Se repite el *Dialogus in adventu Patris Romani Visitatoris*, que curiosamente se atribuye al mismo P. Alonso Román, el propio P. Visitador; en p. 511 da como anónimo el *Coloquio de la Magdalena. Trofeo del divino amor*, que es de Cigorondo (cfr. p. 453). Y, cuando tanta égloga aparece reseñada, incluso el mero canto amebico llamado *Égloga del S. Sacramento entre Daminthas y Silvano* (de Cigorondo), no está en lista (si no es al describir el ms. 383 en IV-1 la primera *Egloga* de todo el teatro jesuítico español: *In honorem Divæ Catharinae. Cordubæ 1556. Egloga* de Acevedo, fol. 193v-197v (Lo mismo vemos en la ed. de González).

²⁰ Pról: lín. 2: o (a lo menos); l. 6. om tan (insigne); l. 8. om a (nosotros); l. 20 ay (aya algo); l. 21: nutre (sufre); Acot a I, 1: «con él detrás»; om y; v. 47 (*Ecclesiae*); v. 52 (*quas*); 133 (*feret*); acot ante v. 222, p. 184 (guarda); 243 (aportilla); acot v. 829 (Hortensio); 781 om y (al tiempo); acot II, 1: pasaba a sus dos lados; venían (pasaba; a sus dos lados venían); patio (teatro); 1369 (tan grande); 1571 ceban (echan); 1695 (queda); 1711 (a un pecho); acot esc. 3: Entraron; *sub fine*: y ella haziéndole otra; acot esc. 4, lín. 11s: «Gosindo... en ala»: es ad; l. 13: cubiertos; estando; p. 235, l. 4 (*haberemus*); lín. 13: om; l. 15: om; p. 137, l. 7 om, etc.; l. 19 (*separaret; imo*); p. 138, l. 6. 8. 11. 13; p. 239, l. 6; p. 240, l. 6. 7. v. 1905 (caudaloso); 2023 (forjava); 2044 (*statuent*); 2124 (acudís) (...) om de estrofa desp. de v. 6019: Si mi sesso se esparziere/...; v. 5997 latira (batirá).

²¹ Entretenimiento: 31 (sacándome); 70 (estantigua); 100: acot; de v. 107-15: artificio con ECO; 143 (esclava); 144 (gozava); 169 (uno y otro); 224 (habra: por habla); 247 (hallar fuera); 256 (visto que); 279 (rollo); 302 (encendida); 331 (pueden bien); 350 (tú le); 381 acot: Interesse; 408 (ten); 411-12: bueltezita; 418-19 (viejos, pestorejós y om acot!); 422 (le señale); desp. de v. 440 om acot; 465 (así[d]); 478 (entricas); 483 (Gaiferos); 490 (carapuça) 498 (só); 500 (se nos); 505 (había de); 511 (pensaran); 527 (muessa); 532 (todos); 540 (ir con); 546 (desonuestas); 549 (yo so yo y no; 606 (haldas); 618 (emprendió); 639 (te da); 640 (en retorno) 689 (me causa); 717 (y ve); 747 (puesto); 773 (helisura); 2876 (habramo); 810 (engatar); 815 (cara de diabro); 821 (a venido), (...) 1872 (bronze); 1886: Portan (por tan).



negildo. Pero ésta va precedida de cuatro piezas más. Todas en conjunto se querían muestras del mayor número posible de autores y géneros del teatro escolar jesuítico del s. XVI. Sin embargo, la elección de la *Dança* se impuso, dentro del merecido y debido honor a Bonifacio, por su limitada extensión, que permitía un tomo no excesivamente voluminoso. Además, quiso el azar que, en el decurso de la investigación sobre el *Coloquio de Moisés*, H. de Ávila se averara su autor, siéndolo como era reconocido de la ya elegida *Trag. de S. Hermenegildo*. Y, en verdad, hubiera sido una lástima desechar por este accidente la publicación de obra de tanto mérito.

Ya concluido y maquetado el trabajo, me percaté de que había errado en la numeración de los versos de la *Trag. de S. Hermenegildo*, fallo fácilmente subsanable, si no fuera por todo el cúmulo de referencias a su texto dispersas por el conjunto de la obra. Además, como es habitual en lectores de manuscritos antiguos, tengo que lamentar yo también varios errores de lectura²². Y también identifiqué mal algún tipo de estrofas (véase en II, 455 señaladas estancias como silvas). En II, 447 (*sub fine*) y en misma Nota de II, 456 hay ligeras desviaciones en la numeración de los versos señalados, y el texto y notas referidas a la *língua de preto* requieren una revisión en II, 635-38. Por otra parte, la reconstrucción de la escenografía y estudio de la *Trag. de S. Hermenegildo* en el contexto del teatro contemporáneo, que quedaban apenas esbozados en el tomo II, debieron desarrollarse más tarde (Alonso, 1996).

Creo que una de mis aportaciones más novedosas, a la vez que discutibles, al estudio de la citada *Tragedia* fue la propuesta de otra datación para su estreno (viernes, 25 de enero de 1591); espero confirmación o discusión de la hipótesis, es decir, de la interpretación del LAC de Sevilla (II, 462s), en conexión con la fecha que presenta el ms. B/ H. También destacué hipotéticamente la

²² Señalo los advertidos en el texto de la *Tragedia de S. Hermenegildo*.: Pról: lín. 18 om se (an de). vv. 55 *is in (isne: -bis!)*. 90 (*præcor / te ruego*); 114 *finés (sinus)*; acot ante v. 212 lín. 3: (solos S. Erm); 740 (tal justa). acot desp. v. 805: (ojos del); 1016 (en); 1125 (de vandoleros); 1168 (truxesse); 1185 (doramala); 1290 (¿Cómo? ¿Los que...?); 1777 quizá mejor: amassar; 1924 (¡Vivanos tal Reina! ¡Viva...!); 2129 (acava); acot p. 575, últ. lín. v. 2219 (v. 2194); 2195 om. acot B: Échale los braços encima; 2211 (Rei, ¡o rayo...!); acot p. 580, lín 2 (asientos y como...); 2375 (grado); 2379ss (soberano! / Si el... firmasse, / ¿quién duda...); 2613 (¿Qué caso o qué dura suerte / ha podido...); 2579 (generosos); 2804 (encendido); 2390 (essa); 2938 (la pida); 2940 (echará); 2943 (essas); 2944 (podrá); 2977 (echarán); 3267 (al pelo); 3375 (si aun ir[o]s así os); 3382 (les); 5271 (vete luego); 5303 acot INTERESSAL.—); 5310 (nuestro); 5421s (Mas brandita la mano/ quedó.); acot p. 726 lín. 5: (aver luchado); 2ª. acot. p. 734, lín. 5s: 6 grutas... en trage.. con un mote. 5834 (*urbs*); 6205 voya (prob. correcto); 6321s: ¿Aquesto de... fuerça?; 6329 (morir); 7799 (batirá).

existencia de un pequeño entremés ofrecido por Arguijo en varios cuadros de la escena III, 3: sobre este punto he recibido ecos de aprobación. Pero no he leído aún nada referente a la hipotética atribución al mismo poeta Arguijo de la escena numerada como 6ª. en el acto IV (II, 763ss). Por lo demás, creo que esta ed. de la *Trag. de S. Hermenegildo* con su rica anotación resulta útil tanto para la comprensión del texto, para la técnica dramática, así como de los aspectos del movimiento teatral, es decir, del espectáculo.

Pensada como primera edición de la *Trag. de S. Hermenegildo* en su totalidad, decidí ofrecer un texto crítico y paleográfico, es decir, sin modernización, basándome en el texto de la Biblioteca de la Academia de la Historia o ms. B (H para otros), por más antiguo, más esmerado, más prudente en sus lecciones y seguramente más fiel al original. Al ser un texto acortado de un original más extenso, se suplementa en las secciones omitidas con el texto del ms. de Alcalá (A), mucho más reciente, como muestran su tenor lingüístico, sus grafías y hasta la misma fecha del códice (1617). Las variantes o lecciones desechadas se ofrecen en nota, a menudo razonadas, y las acotaciones o se unen por confluencia cuando lo permite el tenor literal, o se ofrecen paralelas con indicación de la fuente. Creí que de este modo ayudaba a imaginar mejor el espectáculo, del que en teatro el texto recitado es mero soporte.

En cuanto al Tomo I, tanto en la Introducción como en el estudio de la *C. Metanea* (que, según los entendidos —*mea culpa!*—, debe leerse: *Metanáa*), quise destacar la deuda del teatro jesuítico, en particular el de Acevedo, con el neolatino representado por los flamencos Macropedio, Gnafeo, Papeo y Brecht. Llamo la atención igualmente sobre la especial deuda de Acevedo con Plauto y Terencio (y Séneca), de los que oímos muchas frases en una *manera* teatral completamente distinta, en la cual lo que interesa son los grandes cuadros espectaculares que conmocionen y muevan al arrepentimiento, conversión y penitencia. Pude advertir que la pieza estaba mutila (I, 98-100), por falta de las escenas finales, y le di remate con el final de un *remake* que a su estilo hizo H. de Ávila en su *Historia Floridævi* o *Flor de Edad*. No reparé entonces, como bien han hecho después P. Flores y C. Gallardo al estudiar y editar la *C. Charopus*, en que antes de la Despedida de esta pieza había allí unas secciones (Picón, p. 586-590) que, aunque no se corresponden exactamente con lo que anuncia Acevedo en el Sumario del acto V de la *C. Metanea*, bien podría ser lo que falta en su final. Apoyo esta hipótesis que las editoras prudentemente no se atreven a defender, considerando que en la práctica de la época son comunes los olvidos de los copistas, el desorden de las hojas al encuadernarlas y, con-



cretamente en la *C. Metanea*, las inconsistencias del autor en cuanto a los personajes o actores, sobre las que ya llamé la atención (I, 103s), así como el hecho de que la *C. Metanea* fue adaptada, según el mismo autor nos dice en carta, para una representación en el año 1561 (I, 100).

Si se atiende al final de la *Comædia* en Alonso Asenjo I, 98-100 y 206-212 y a los datos de estas autoras en p. 441 y 586-590, se observará que las diferencias entre la *HFl* y las secciones insertas en el texto de la *C. Charopus* no son tan grandes. En el sumario de la *C. Metanea* se anuncia que el alma del muchacho malo bajará al infierno, mientras que la de Erasto, el chico bueno, «recibe el premio del trabajo santo»; en *HFl* un alma baja a los infiernos por el escotillón del teatro acompañada de dos diablillos, mientras el muchacho bueno penetra en el cielo; y en los fragmentos que ofrece el texto de *Charopus* nos presentan un ánima condenada, que termina cayendo por el infernal escotillón y «dos almas bienaventuradas» (quizá un alma y su cuerpo transfigurado), a quienes dos ángeles invitan a pasar al cielo. Es posible, pues, hablar de un final adaptado a otras circunstancias, con leves retoques, que bien puede ofrecerse como el sustituto del amputado, para ser adaptado, del texto original de la *C. Metanea*.

Al tratar de la *Dança para el Santíssimo Sacramento*, 2ª. pieza del tomo, se me pasó ponerla en relación, en cuanto *danza* (de acuerdo con García Soriano y J. Gillet, *PMLA*, XLIII, 1928, 614-34) con otra representación mayor, un auto, al que estaría ordenada. Yo tomo esta llamada *Dança* como un auténtico auto, y creo que lo es, si bien la prestancia del baile en ella (de lo que es prueba adicional su mención en el *Examen sacrum*) forzó al acaparamiento de la denominación de la pieza, *Actio* o *Auto*, en su favor. Igualmente, si entonces me extrañaba que el personaje del “indio” japonés se llamara *Japón*, hoy sé que tal era el modo habitual de referirse a los nipones en la época. Con esta *Dança* / auto son, pues, ya tres o cuatro las obras impresas del teatro de colegio de este género, todas del P. Bonifacio, del total de 17 piezas del Códice de Villagarcía. En adelante, puesto que ya N. Griffin imprimió la *Trag. Jezabelis*, al publicar las obras del gran pedagogo habrá que tener en cuenta el género comedia, representado, por ej. en la *C. Margarita*, o alguna lograda tragedia de tema haigográfico, como la *Trag. Vicentina*.

Del *Coloquio de Moisés* o *de Palacio y Rusticidad* hay que destacar su compleja temática y su riqueza lírica, así como la síntesis de un tópico constituido por elementos antitéticos, menosprecio de corte y alabanza de aldea, personificado en Moisés, que elige abandonar la corte para encontrarse con Dios,

pero en aquellas soledades recibe la orden de volver a la corte. Moisés es el *tipo* del nuevo guía hacia la salvación del pueblo sevillano, su arzobispo, a quien el autor estima merecedor del solio pontificio. El estudio del *Coloquio de Moisés* me llevó a una ampliación sustancial de las obras de H. de Ávila, que pasa así a ser uno de los principales dramaturgos jesuíticos del s. XVI, al mismo tiempo que un poeta de quien merecen tenerse en cuenta sus composiciones líricas. Por otra parte, apareció la relación entre los PP. H. de Ávila y Andrés Rodríguez, que representan un notable avance, al cabo de un cuarto de siglo de práctica teatral jesuítica, al menos en Andalucía (cfr. Granja, Sánchez Molina y Borrego).

Cierra el tomo I el *Diálogo a la Venida del Padre Visitador a las Escuelas* del P. F. Ximénez, regocijado *coloquio*. Al mismo autor atribuye García Soriano el llamado *Entremés* o *Coloquio de las Oposiciones*. Y no ha de negársele tan rotundamente como se hace en mi estudio, aunque los elementos comunes y paralelismos con obras de H. de Ávila son tantos que es difícil decidirse por quién sea el autor. En todo caso, el *Diálogo a la Venida*, una vez en orden sus desorganizadas partes (I, 354s), constituye un delicioso *juego* lleno de humor; la misma acción está, al parecer, estructurada según el de la correhuela, y tiene por tema, muy adaptado a la circunstancia concreta (la visita de un responsable para ver cómo van los asuntos en el colegio), cometido típico de colegiales: la elección entre el estudio de las letras (Apolo) y la diversión, pasatiempo o disipación, a que intentan llevar los agentes de Cupido, particularmente el Engaño, de no haberle parado los pies un alguacil tan chapado como Rebentón, en quien también Dolo / Duelo encuentra la horma de su zapato (v. 118s; *Trag. de S. Hermenegildo*, v. 3122s).

Tal fue mi oferta editorial también con el propósito de brindar textos e instrumentos para un mejor conocimiento y estudio del teatro español del siglo XVI. Considerando que en este lustro se han editado 11 obras distintas y que 5 de ellas aparecen en *La "Tragedia de S. Hermenegildo" y otras obras ...*, creo haber cumplido mi principal objetivo. Juzguen otros, como algunos ya hicieron (Griffin, 1995a, 477s. 495; 1995, b, 143; Madroñal, *BHS*, LXXIV (1997), 221-224; en Madroñal en *Criticón*, *passim*; parcialmente Picón, 1997, 40s) sus méritos o deméritos desde el tribunal de la imparcialidad: *nemo iudex*, etc.

La edición de cuatro obras del P. P. Acevedo que coordina V. Picón merece un fuerte y prolongado aplauso. Quien se haya acercado al código ms. de las obras de Acevedo habrá visto cuán penoso es y cuán cansado, aparte de difícil, por su tenor lingüístico, penetrar en los textos. Hacía falta en verdad una obra



como ésta, largo tiempo anunciada y esperada, bien pensada y trazada, y realizada por un equipo de especialistas en lengua y cultura latinas con tesón, entusiasmo y, al mismo tiempo, con sosiego, a la que han precedido y seguirán otras publicaciones que amplían determinados aspectos²³.

En la Introducción general destaca el coordinador el objetivo docente del teatro escolar de los jesuitas, que es imitación de lo que se hacía en colegios universitarios, aunque revista caracteres distintos (p. 7). Nos ofrece referencias a los estudios (tan escasos en comparación con los extranjeros) del teatro español de colegio, concretándolas en el teatro de Acevedo, es decir, en sus obras estrictamente dramáticas, que presentan los rasgos esenciales de un teatro homilético o concionatorio (p. 28), aunque también literario-didáctico, resultando sus textos en buena parte un centón de los de Plauto y Terencio y también de Séneca, amén de variadas incrustaciones clásicas y de producción neolatina. La dependencia de Acevedo del antiguo cordobés brilla en el iluminador estudio del *Lucifer furens* por Esperanza Torrego (53-61), quien, con sólo estas páginas echa por tierra tesis añejas sobre la reducida presencia de Séneca en el teatro español del Renacimiento (Blüher). (La presencia del cordobés se impone ostensiblemente también en las partes latinas de la *Trag. de S. Hermenegildo*, como yo mismo he podido mostrar.)

En cada uno de los estudios que preceden a la edición del texto con una traducción castellana a él confrontada en las páginas impares, se nos ofrece una breve síntesis del argumento (a veces escena por escena) de la obra prologada, de la técnica dramática, el análisis de los personajes de la obra y la relación con las fuentes. Este último punto recibe cabida en uno de los aparatos de notas, que aún podría ampliarse. Pero, sin lugar a dudas, lo mejor de esta obra es su esmerada, excelente y nunca debidamente agradecida traducción de los textos latinos a un español moderno dignísimo. (Si acaso cabría señalar el mantenimiento de algún latinismo semántico o equivalencias como «solo» por *modo*, es decir 'ahora mismo' (p. 361). Pero, *quis custodit custodem?*)

El trabajo en equipo de profesores de la UAM resulta ya imprescindible, lo mismo que su prometida continuación, máxime en el contexto de los estudios del teatro en España en un momento en que es general el desconocimiento de la lengua del Lacio. A estos especialistas en la cultura clásica tenemos que agradecerles también su comparación de las estructuras del teatro neolatino

²³ Ver p. 30s. Pero el anunciado art. de V. Picón para *EdO* apareció en realidad como "El tema del Hijo pródigo en la dramática del siglo XVI en España" en *Voz y Letra*, VI /1, 1995, 73-87.

con las del teatro clásico, que en el teatro jesuítico se ven imbricadas en elementos patrísticos y bíblicos, con aportaciones notables del teatro religioso popular español contemporáneo. En la edición que comentamos se puede lamentar la reducida consideración de aspectos de espectáculo y lo escaso de las acotaciones filológicas, así como el enlace del texto con los de otros autores jesuíticos; pero ni son éstas competencias de latinistas ni, sobre todo, era el objetivo de la publicación. Sería pedir la luna, pues, exigir más de lo que se brinda en un volumen tan abultado.

Permítaseme para redondeo y cumplimiento de esa edición, señalar la ausencia del sumario del acto II de la *C. Philautus* (p. 354), añadido en un segundo momento a la copia del manuscrito, advertida su omisión, y encajado a ambos lados de la acotación de Acto, escena e interlocutor(es). No se ofrece en la publicación de la UAM, alegando que «es ilegible» (p. 311). Pero aunque no se dé en su totalidad, debido a los cortes que sufrió la hoja del texto al encuadernarla en el códice, lo que se lee es efectivamente la *summa* de la acción. Lo conservado, fol. 5r, reza así:

[lado izquierdo]: «*Philauto remôado de la caça/ de su pe. buelue en si y se determ-
na huir de pseudolo su consejero/ aqsto. creiendo el moço en ascondido/ finge cô astu-
cia arepentimiento/ y a solas dize ia querer ser bueno/ [.....] el pecado*».
[lado derecho:] «*[.....] Anima a la virtud mal de su g[rado?]/ y al mancebo
h[azien]do de fiel s[fiervo]/ philauto con Eubulo consejero/ de su pe. habla a quien
ofresc[...]/ querer dezir adelâte dar con [...]*».

Efectivamente, se trata del Sumario habitual de Acto de las obras de Acevedo. Alguna expresión, como «remôado de la caça», por «remontando de la caza», es decir, en términos de cazadores, ‘a escondidas de su padre’, nos puede resultar rara, pero en conjunto se percibe el resumen de la acción del Acto.

Cuando A. Madroñal y sus colaboradores emprenden la traducción y estudio del *Entremés* o *Coloquio de la oposición* u *oposiciones* al fin de este lustro ilustrado de ediciones de obras del teatro escolar jesuítico, se encuentran ante situación muy cambiada. Ya no hay «carencia de estudios y ediciones de obras del teatro de colegio», sino, según dicen, «piezas magníficamente editadas» (p. 31) y, por supuesto, numerosos estudios sobre las características generales del teatro escolar, datos sobre sus autores y, en general, abundantes noticias sobre esta misma práctica del teatro que proporcionan los mismos textos. Por ello, Madroñal puede pasar por alto estas consideraciones y abordar directamente la



aportación del texto, resolviendo los problemas que presenta y ofreciendo una esmeradísima traducción enriquecida con esclarecedoras notas filológicas.

Posiblemente lo que debemos agradecer en particular a esta publicación de Madroñal es su insistencia en que el teatro jesuítico puede tener un objetivo exclusivamente cómico, palpable en esta pieza, finalidad que hasta ahora se había considerado al servicio de otras supuestamente más serias o graves. A partir de esta ruptura, que, al parecer, se da a las puertas del siglo XVII, se entenderá cómo el teatro jesuítico del Barroco, especialmente el del Colegio Imperial, tendrá como finalidad, aparte de la propagandística (común al conjunto de esta actividad de los jesuitas), la del entretenimiento y pasatiempo de los cortesanos e incluso del mismo rey, llegando a convertirse los Reales Estudios en un centro más de espectáculos de la Villa y Corte, al servicio del cual trabajarán los máximos dramaturgos jesuitas (Céspedes, Fomperosa, Calleja) y afamados escenógrafos como Fontana y Lotti.

Pero con el *Coloquio de las Oposiciones* no estamos aún ni en la Corte ni en Alcalá, debiéndose tachar por equivocado lo que yo, a la zaga de García Soriano, escribí en I, 254, 2ª. y 3ª líneas. (También lo que de ella afirma Menéndez en p. 467). Ahora se nos prueba que la composición de este *Coloquio* está en el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, donde se pensaba representar, o se representó quizá, esta «parodia burlesca de unas oposiciones» a cátedra o grado de Maestro. En el candelero de una revista de tanto prestigio como *Critición*, se nos ofrece un estudio serio y concienzudo por un equipo dirigido por Madroñal, que recoge las aportaciones de especialistas en transcripción (Rubio) y traducción (Varela). Trabajo serio, pues, no sólo el de la definición genérica y determinación de su marco entremesístico, el vejamen, sino el que sé que supuso la acomodación de un tenor textual enmarañado y plagado de confusiones que ofrecía dificultades tamañas que lo hacía incomprensible e irrepresentable a partir del estado que presenta el manuscrito, especialmente por el intercambio e inconsistencia de los nombres de los interlocutores o la atribución de las interlocuciones. Pero, aún más, el texto parece carecer de una versión definitiva incluso después de haber sido corregido. Todos estos problemas han quedado resueltos satisfactoriamente.

Por otra parte, Madroñal aporta como documento para el esclarecimiento de los problemas de autoría y datación de la obra, el descubrimiento de un fragmento original manuscrito con diversas variantes para el prólogo, que apareció entre los papeles legados a la R. A. E. por Rodríguez Moñino. De todo este bosque de incidentes, estudiado con detenimiento y asesoramiento de es-

pecialistas, deduce el editor que el texto de la Colección de Cortes es «copia en limpio sacada por el mismo autor, de un original perdido del cual solo ha quedado la copia del prólogo» de la biblioteca de Rodríguez Moñino (p. 40). El estudio se ocupa, además, de los problemas de autoría, sobre los que no se han podido o querido zanjar las diferencias que separan la propuesta de García Soriano (F. Ximénez) de la de Alonso (H. de Ávila), inclinándose más por ésta (p. 38, n. 28). También, atendiendo al género y a la extensión de la pieza, se decide a llamarlo *Coloquio* y no *Entremés*, y por el estudio de la obra queda claro el aspecto paródico de una ceremonia de oposiciones a cátedra en una Universidad española del Siglo de Oro. Buen estudio, completo de todos los aspectos, excelente traducción de partes latinas, notas precisas de crítica textual y riqueza de las filológicas, exactas y elocuentes, así como relación con otras obras del teatro jesuítico editadas, con las que el *Coloquio* está relacionada, como la *Trag. de S. Hermenegildo* y el *Diálogo a la Venida* de Fco. Ximénez. No falta tampoco una clara exposición del funcionamiento teatral de la obra. En conjunto, este trabajo es un buen ejemplo a seguir en la edición de obras del teatro de Colegio.

Como conclusión, tras este cuadro y su repaso, si echamos las cuentas y comparamos con el período anterior, veremos que, mientras en los años 70 y 80 se editaron dos obras y un solo acto de una tragedia que contiene cinco, más un entretenimiento de cerca de 2000 versos, en el lustro 1993-1997 se han publicado once obras. Si entonces se examinaban dos autores jesuitas y un poeta de su círculo, ahora aparece la mayor parte de la obra estrictamente teatral de Acevedo, una más de Bonifacio que añadir a las tres o cuatro publicadas (2 o 3 por González Pedroso y la *Trag. Jezabelis* por Griffin), dos o tres de H. de Ávila, y una o dos de F. Ximénez, según se atribuya a uno o a otro el *Coloquio de la Oposiciones*, amén de la *Iosephea* de Henríquez (toda su producción, que sepamos). Por otra parte, de la *Trag. de S. Hermenegildo* se hacen dos ediciones con el texto del espectáculo completo (Alonso y Menéndez) y otras dos del texto de la tragedia únicamente (C. González).

Mirando al aspecto cronológico se puede apreciar que todas las obras pertenecen al s. XVI, y prácticamente al primer medio siglo de práctica teatral jesuítica en España, incluida la *Iosephea*, no por cronología pero sí por sus características formales. Si se observan las Provincias de procedencia de las obras, aparecen representadas las de Andalucía, Castilla y, por vez primera, la de Aragón, en estricta conexión con la de Portugal. En cuanto a los géneros, también hay una gran enriquecimiento: si con González Pedroso sólo se conocían autos



y, en la segunda hornada, prescindiendo de la aportación de Arguijo, sólo aparecían tragedias y, además, de tema bíblico, ahora se enriquece el género de las tragedias de tema bíblico con la *Iosephea*, aparece la de tema histórico o hagiográfico, tenemos comedias morales de Acevedo, un Coloquio a lo pastoril, otro, llamado ahora *Dialogus* típicamente escolar en el que destaca la vertiente cómica (*Diálogo a la Venida*) y una obra plenamente cómica: el *Coloquio de las Oposiciones*.

También puede verse la variedad lingüística: las obras de la primera etapa (salvo en sumarios y en algunos juegos, coros o canciones) sólo utilizaban el latín (Acevedo); pero ya Bonifacio combina latín y castellano, que será la forma dominante (*Diálogo a la Venida*, *Trag. de S. Hermenegildo*, *Coloquio de las Oposiciones*, *Iosephea*), si bien no faltarán obras únicamente en castellano (como el *Coloquio de Moisés*), especialmente cuando se trata de autos sacramentales (*Dança para el Santísimo Sacramento e Incipit parabola cœnæ* —el *Examen Sacrum* mantiene secciones en latín). Finalmente, brilla ahora un autor que ni siquiera aparecía nombrado en García Soriano: Hernando de Ávila. Y, lo que es mejor, si ya sabemos bastante de A. Rodríguez, se nos promete para el próximo futuro la edición de una de sus obras por un especialista. Quedan como asignaturas pendientes la edición de obras de la transición al s. XVII (como ya lo son en buena parte las de Ávila): las del P. Pedro de Salas, y convendría, si no reeditar, estudiar las grandes obras de los dramaturgos barrocos jesuíticos que aparecen recogidas en *Partes de comedias* del s. XVII, reeditadas posteriormente algunas de ellas en la BAE. De este modo se irá logrando una visión más compleja y al mismo tiempo evolutiva de esta práctica escénica teatral, lo que sólo en parte se ha logrado con estas ediciones del teatro del siglo XVI. Y a partir de aquí ya se podría pasar a la etapa plena del estudio del teatro jesuítico: la de su inserción en el conjunto de obras de la Compañía por todo el mundo, de las producciones desde Anchieta para los indios tupíes a las escenificadas en las Reducciones guaraníes o, más allá de Goa y Cochín, en las Filipinas y Marianas, confrontadas con las representadas desde Lituania, Transilvania y actual Ucrania, y a las notables muestras del teatro escolar de los virreinos del Perú y de Nueva España.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- ALONSO ASENJO, J., "La *Tragedia de San Hermenegildo*: encrucijada de géneros dramáticos y prácticas escénicas, en M. Chiabò - F. Doglio, eds., XVIII Convegno Internazionale: *I Gesuiti e i Primordi del teatro barocco in Europa*, Roma, 26-29 ottobre; Anagni 30 ottobre 1994, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1995, pp. 197-233.
- BORREGO PÉREZ, A., "Los prólogos en las obras dramáticas del padre Andrés Rodríguez: datos para el estudio de las primeras representaciones jesuíticas en Granada", en J. M^a. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea, eds., *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Actas del I Simposio sobre Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación de Teruel / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993, vol. 3, 1457-1467.
- BRIESEMEISTER, D., "Calderón y el teatro de los jesuitas en Múnich e Ingolstadt", en A. A. Parker y H. Flasche, eds., *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano*, Exeter, 1969, Berlín, 1970, 29-36.
- , "Das Jesuitische Erziehungssystem in Spanien im XVI. Jahrhundert", en Rolf Klöpfer et al. (eds.), *Bildung und Ausbildung in der Romania: Akten des Romanistentages in Giessen*, 1977 (3 vols.; Múnich, W. Fink, 1979), III, pp. 50-65.
- FLECNIAKOSKA, J. L., *La formation de l'«auto» religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Montpellier, P. Déran, 1961.
- GARZÓN-BLANCO, A., "La *Tragedia de San Hermenegildo* en el teatro y en el arte", en *Estudios dedicados al Profesor E. Orozco*, II. Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 91-108.
- , *The Inaugural production of the Spanish Jesuit "Tragedia de San Hermenegildo". Sevilla, 1590*, (Tesis) Louisiana State University, 1976.
- GONZÁLEZ PEDROSO, E., ed., *Autos sacramentales, desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Atlas, BAE, LVIII, 1952.
- GRANJA, A. de la, "Hacia una revalorización del teatro jesuítico en la Edad de Oro: Notas sobre el P. Valentín de Céspedes", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, 1979, p. 145-159.
- , "El actor y la elocuencia de lo espectacular", en J. M. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 98- 111.
- , "El templo disfrazado. Espacios escénicos, textos, actores y público a la luz de varias crónicas inéditas", en J. M. Díez Borque ed., *Espacios teatrales del barroco español. Calle-Iglesia-Palacio-Universidad (XIII Jornadas del teatro clásico. Almagro, 7-9 de julio, 1990)*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 121-147.
- , *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro, Estudio, edición y notas*, Granada, Universidad de Granada, 1982.
- , "Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II", en L. García Lorenzo y J. E.



- Varey (eds.), *Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991, 19-41.
- GRIFFIN, N., "Jesuit Drama. A Guide to Literature", en M. Chiabò-F. Doglio, eds., *I Gesuiti e i Primordi del teatro barocco in Europa....*, pp. 465-496.
- , "A Curious Document: Baltasar Loarte S.I. and the Years 1554-1570", *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XLV, 1976, 56-94.
- , "A Portuguese Jesuit Play in Seventeenth-Century Cologne", en M. J. Ruggiero, ed., *Studies in the Sixteenth and Seventeenth Century Theatre of the Iberian Peninsula: Folio. Essays on Foreign Languages and Literatures*, [Brockport, N.Y.], n. 12, junio, 1980, pp. 46-69.
- , "Italy, Portugal, and the Early Years of the Society of Jesus", en T. F. Earle and Nigel Griffin, eds., *Portuguese, Brazilian, and African Studies. Studies presented to Clive Willis on his retirement*, Warminster (Inglaterra), Aris & Phillips, 1995, pp. 133-149.
- , "Lewin Brecht, Miguel Venegas, and the School Drama: Some Further Observations", *Hvmanitas* [Coímbra], nos. 35-36, 1985, 19-86.
- , "Miguel Venegas and the Sixteenth-Century Jesuit School Drama", *MR*, LXVIII, 1973, 796-806.
- , "El teatro de los jesuitas: algunas sugerencias para su investigación", *Filología Moderna* (Madrid), XV, n. 54, 1975, pp. 407-413.
- MADROÑAL DURÁN, A., reseña en *BHS*, LXXIV (1997), 221-224.
- MOHR, I., *Untersuchungen zum spanischen Jesuitentheater im 16. und 17 Jahrhundert*, Aquisgrán, 1983.
- MOLINA SÁNCHEZ, M., "El teatro de los Jesuitas en la Provincia de Andalucía: nuevos datos para su estudio", en J. M^a. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, L. Charlo Brea, eds., *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico...*, vol. 2, 643-54.
- ROUX, L. E., "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle. Première moitié du XVIIe siècle", en J. Jacquot, ed., *Dramaturgie et société: rapports entre l'oeuvre théâtrale, son interprétation et son public au XVI siècle et au XVII siècle. II*, París, CNRS, 1968, pp. 479-523.
- RUGGERIO, M. J., "History and Invention in *La Tragedia de San Hermenegildo*", *BCom*, 41, n. 2, 1989, 197-209.
- , "Some Jesuit Contributions to the Use of the Term «Comedia» in Spanish Dramaturgy", *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 9, 1982, 197-203.
- , "The *Tragedia de San Hermenegildo*", en M. J. Ruggiero (ed.), *Studies in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Theatre in the Iberian Peninsula*, Nueva York, *Folio*, n. 12, 1980 [1981], pp. 118-128.
- SAA, Orlando E., *El teatro escolar de los jesuitas en España*, Nuevo Brunswick, N. J., Editorial Slussa, 1990.

